

sur la vertu des femmes et sur la fidélité en amour, ce qui le rapproche grandement du baron de Graumont, qualifié de « libertin » pour son caractère volage : il n'aime ses maîtresses que deux jours à peine (p. 156). En somme, l'ouvrage de Subligny, plutôt que la *Fausse Clélie*, pourrait être intitulé beaucoup plus justement l'*Anti-Clélie*.

Cela étant, il n'empêche que l'auteur, en faisant parler ses personnages, et en rapportant avec vraisemblance la spontanéité enjouée, mutine et folâtre de leurs propos, fournit paradoxalement un témoignage sur la persistance, chez ses contemporains, de certaines habitudes langagières héritées de la préciosité, de cette préciosité qu'il veut rendre ridicule et à laquelle ils ont tourné résolument le dos.

On se rappelle le goût que montrent les précieux et les héroïnes de l'abbé de Pure dans son roman pour les adjectifs substantivés. Chez eux, le procédé sert d'abord à dégager le trait fondamental d'un caractère en le mettant au premier plan, en reléguant les autres derrière lui, en lui permettant de remplir tout le champ psychologique de l'analyse ; ainsi dans les portraits, qui font fureur dans les ruelles, qui parsèment les romans et qu'on réunit en recueils ; ainsi naissent la coquette, la prude ou la précieuse. Il en est de même sous la plume de Subligny, ou plutôt dans la conversation de ses personnages ; mais s'y ajoutent d'autres nuances, car les procédés prennent une coloration différente selon les contextes où ils sont employés. En effet, l'adjectif substantivé, qui désigne une personne, économise soit le substantif auquel il serait accolé comme épithète, soit le substantif et la proposition relative qui en dépendrait et dans laquelle il apparaîtrait comme attribut ; d'où une rapidité dans l'expression, une concision qui, opportunément, accroissent la verve des propos, le rythme du récit et s'allient fort bien avec un certain ton moqueur ou avec le persiflage et un brin de satire propres aux histoires lestes et aux médisances mondaines. Le chevalier de Montal est obligé de danser avec trois demoiselles qui manquent de partenaires, et ces « malicieuses » (p. 48) ne lui donnent point de relâche ; aussi est-il heureux d'être délivré par M<sup>me</sup> de Mulionne de « ses trois sauteuses » (p. 49). Le marquis de Riberville parle bas à M<sup>me</sup> d'Arviane ; M<sup>me</sup> de Barbesieux tend l'oreille pour surprendre leurs propos : « J'adore M<sup>me</sup> d'Arviane », dit le marquis, « en se retournant vers la Curieuse » (p. 51). Une dame, trompée par son amant, veut « se venger de son Infidèle » (p. 53), qui a fort à faire pour échapper à la surveillance d'un ami de la belle et pour « vaincre l'obstination de ce Fâcheux » (p. 56). Seul « un brutal » (p. 88) peut n'éprouver qu'un amour sensuel ; « un brutal » encore (p. 167) empoisonne celle que ses parents refusent de lui donner en mariage. Un cocher reste indifférent au malaise de M<sup>me</sup> de Mulionne à demi évanouie : « Ce brutal, dit-elle, m'eût pu laisser mourir sans recours » (p. 150) ; elle est en outre persé-

cutée par un amoureux opiniâtre et ne sait comment « traiter cet Emporté » (p. 173). M. de Kimperbel croit revoir une femme qu'il avait adorée et dont on lui avait dit la mort ; il s'entête dans cette idée, dût-il « passer pour un ridicule et un chimérique » (p. 253), et quand il se rappelle sa jeunesse, il ne peut dire quel est le plus savant, « le moi d'à présent » ou « le moi d'alors » (p. 250), le pronom personnel substantivé suivi d'un complément déterminatif prenant ici la place de l'adjectif.

Parfois, celui-ci est à son tour pourvu d'un nouvel adjectif qualificatif, si bien qu'on peut hésiter, dans certains cas, pour savoir quel est le substantif des deux : cette belle mélancolique (p. 8, 26), cette belle malade (p. 25, 274), cette belle dormeuse (p. 13), cette gentille espiègle (p. 111), cette aimable malade (p. 130), le petit emporté (p. 157), ce folâtre indiscret, cette jeune désolée (p. 179). En l'occurrence, il s'agit presque d'un tic de langage qui correspond à une mode née une quinzaine d'années plus tôt et qui donne, aux yeux des devisants, un je ne sais quoi de galant et d'enjoué, avec un air primesautier et un rien de volontairement léger et superficiel à une conversation facile et gaie : les responsables ou les victimes des histoires comiques voient leurs caractères épingleés d'un mot ou deux ; cette définition concise et percutante saisit l'auditoire, en même temps qu'elle rehausse les talents du narrateur et son art du portrait à l'emporte-pièce, en laissant une impression de brio et d'aisance naturelle.

À cette volonté de se donner des airs dégagés, voire parfois quelque peu désinvoltes, s'ajoute pour ces tenants de la belle conversation le désir de peindre des personnages qui se meuvent dans des situations hors du commun, dignes de retenir l'attention et de frapper l'imagination, tâche difficile quand on s'adresse à un public frivole, papillonnant, vite lassé, toujours blasé. Qui, mieux que le substantif abstrait, prenant la place de l'adjectif qualificatif épithète ou attribut et du verbe, peut exprimer avec force cette essence des êtres et des choses dont les précieux, par le même biais, avaient déjà tenté de percer le mystère et de dire la réalité fondamentale ? Pourquoi écrire platement que le marquis de Riberville se désespère — ou est désespéré — quand il essaie de comprendre comment M<sup>me</sup> d'Arviane a pu disparaître soudainement de sa vue dans les jardins de Vaux-le-Vicomte ? « Il étoit au désespoir, quand il vouloit chercher quelque lumière parmi toutes ces obscuritez ». Il ne se rappelle pas combien cette inconnue était belle et tout à la fois aimable et mélancolique : « Il repassoit dans son imagination la beauté de son Inconnue et cette aimable mélancolie » (p. 11). Il ne pense pas se distraire en lisant un livre : « Il croyoit dissiper ses pensées lugubres dans la lecture de quelque livre » (p. 12). Quand il découvre enfin la fausse Clélie endormie sur un lit de repos, il ne s'efforce pas de rester sage et, tout impétueux qu'il était d'abord, de n'être pas emporté par le désir : « Il eut besoin de toute sa sagesse pour retenir l'impétuosité de

ses premiers transports » (p. 13). Les exemples de ce procédé abondent. À la moindre allusion à l'antiquité romaine, M<sup>me</sup> d'Arviane « retombe dans l'extravagance » (p. 25). Le chevalier de Montal, qui soupire aux pieds de M<sup>me</sup> de Laumer, comprend de cette dernière elle-même qu'elle en aime un autre : « La nouveauté de cette extravagance, dit-il, étonna si fort mon amour qu'il me sembla s'enfuir de mon cœur aussi vite qu'il y étoit venu » (p. 34). Galant euphémisme : le chevalier se console vite ! Le marquis de Riberville, en revanche, persiste à adorer M<sup>me</sup> d'Arviane : il « continue ses adorations à Clélie » (p. 97). Un soupirant de M<sup>me</sup> de Mulionne devine qu'elle le ménage parce qu'elle craint qu'il ne fasse du scandale : « La délicatesse de son amour lui fit deviner que je n'avois toutes ces bontez pour lui que par considération » (p. 163).

Le substantif abstrait peut être concrétisé, notamment avec l'emploi de l'article qui permet de l'affecter du signe de la singularité ou de la pluralité, ainsi que par l'adjonction d'un adjectif qualificatif, parfois même de deux dont le deuxième, comme dans l'exemple suivant, modifié par un adverbe, amorce une subordonnée consécutive : « Je lui fis un nouveau dépit si sensible que... » (p. 173). Fréquemment aussi les narrateurs ont recours — comme il est fréquent dans la prose de M<sup>me</sup> Scudéry ou de l'abbé de Pure, chez qui le procédé est extrêmement voyant — au complément déterminatif, soit qu'on ait un complément partitif : « le bon de l'affaire » (p. 121), soit qu'on ait une qualification exprimée par le complément : « une aventure de conséquence » (p. 8), « un emportement de jeunesse » (p. 171), « des actions de folie » (p. 167), soit que la qualification se trouve au contraire dans le substantif déterminé : « la délicatesse de son amour » (p. 163). Mais le moyen le plus courant, le plus banal, pour concrétiser le substantif abstrait est de le mettre au pluriel, ce qui est constant, ce qui correspond surtout à ce désir qu'ont les devisants de donner de l'importance à toutes sortes d'actions et de sentiments, d'en suggérer la variété, de les multiplier, de tisser l'étoffe d'une existence plus riche où le nombre et la diversité créent l'impression foisonnante d'une vie arrachée à la platitude et à la monotonie vulgaires et communes. Les ressources de l'esprit humain, surtout chez un amoureux, sont infinies ; un amant peut commettre « mille extravagances » (p. 159, 169), « des extravagances épouventables » (p. 151) ; éconduit, il se porte à de « funestes extrémitez » (p. 223), aux « extrémitez les plus funestes » (p. 162), ou à des actes qui ne sont point « de petites extrémitez » (p. 177) ; un rival donne « des défiances au mari » (p. 221), à moins que ce ne soit un père qui, en cherchant à marier son fils, tente de le persuader et de lui faire perdre « ses défiances » (p. 250) ; un marquis « continue ses adorations à Clélie » (p. 97). À un soupirant audacieux M<sup>me</sup> de Mulionne a opposé, dit-elle, des arguments frappants : « Les impertinences n'avoient jamais mérité de moi que des soufflets... je n'arrêtai pas encore là mes cruautez » (p. 155-156) ; mais un autre se flatte d'avoir

auprès d'elle de « bonnes espérances » grâce à ses « respects » qui sont loin des « insolences » et des « emportemens » du premier (p. 164). Parfois, le pluriel a une valeur hyperbolique plus nette encore ; un jeune homme a tout le loisir de gagner « les inclinations », c'est-à-dire l'affection, l'amour de M<sup>me</sup> d'Arviane adolescente (p. 21) ; une suivante, indignée de voir sa maîtresse insultée par un amoureux méprisé, témoigne à celui-ci « ses ressentimens » (p. 153) ; deux amies se rendent inopinément en visite chez le marquis de Kimperbel qui, dit-on, croit avoir eu l'apparition de sa défunte femme et lui déclarent : « Il faut que vous pardonniez cette indiscretion à la curiosité de voir des rares-itez » (p. 245), bel exemple, s'il en est, de style substantif pour dire : « Pardonnez-nous, si nous sommes indiscrettes, mais nous sommes curieuses de voir des choses rares et extraordinaires ». Ainsi, tout est agrandi, grossi, magnifié, pour que tout prenne du relief et du prix aux yeux du cercle des auditeurs, pour que tout acquière valeur et notoriété.

C'est avec la même intention que les narrateurs emploient sans cesse un langage hyperbolique, au risque de transformer en routine un procédé hérité des ruelles précieuses, où le moindre incident de la vie des alcôvistes devait être transfiguré par la magie du verbe et le pouvoir des mots. Si l'on découvre quelque ressemblance entre tel épisode vécu par M<sup>me</sup> d'Arviane et tel autre de la *Clémie*, il ne peut s'agir que d'une « étrange sympathie » (p. 24). Un soupirant apprend de sa belle qu'elle aime un rival ; « elle m'assassine », dit-il, « de la sorte confidence de son amour » (p. 34). Un billet laisse entendre que M<sup>me</sup> de Velzers a eu quelques faiblesses pour son auteur : « Voilà qui est effroyable à entendre » et il faut vite donner « l'explication de cet horrible Poulet » (p. 44). L'histoire grotesque des poursuites que tente le comte de Val-dame pour attendrir M<sup>me</sup> de Velzers promet de relater de « terribles affaires » (p. 80). L'aventure du marquis de Riberville et d'une dame de Toulouse fait pâmer le chevalier de Montal : « Je meurs, si l'histoire que Mademoiselle vient de nous apprendre n'est incomparable », et M<sup>me</sup> de Mulionne de surenchérir : « Et outre cela, elle prononce tout ce qu'elle dit avec tant de grâce, qu'on est charmé du seul son de sa voix » (p. 57) ; le marquis de Riberville ne veut pas être en reste : « Sa belle bouche auroit même des charmes pour moi, en prononçant l'arrêt de ma mort » (p. 58). Une calomnie est nécessairement une « horrible calomnie » (*ibid.*), une colère « épouvantable » (p. 147). M<sup>me</sup> de Mulionne commence ainsi son discours : « Il m'arriva la plus étrange aventure dont vous ayez jamais ouï parler » (p. 150). Bref, chacun vit dans un monde d'exception, intimement persuadé que tout, en lui et autour de lui, est unique : c'est ainsi qu'il mérite l'intérêt, l'estime et l'admiration de ceux qui l'approchent.

Bien entendu, le vocabulaire employé suit les caprices de la mode ; alors que Subligny bat en brèche l'éthique et l'esthétique de la préciosité, il prête à ses personnages un certain nombre de mots et

d'expressions que celle-ci a lancés ou dont elle a fait la fortune. Ainsi, dans la belle société, on est précieux sans le savoir, linguistiquement du moins. Une belle jette sur un marquis des regards *languissants* qui ne manquent pas de le rendre amoureux (p. 8, 14). Tout soupirant commence par *rendre les petits soins* à celle qu'il veut servir (p. 65) ; mais, s'il devient indiscret, il peut même la *tyranniser* (p. 238). L'indéfini *on*, dont les Précieuses faisaient un si grand usage, est mis souvent à contribution : la jeune demoiselle d'Arviane rentre de son exil en Angleterre : « C'étoit alors une fille de quatorze ans, la plus charmante du monde. On vint ensuite à Paris où on lût la Clélie » (p. 23). M<sup>me</sup> de Barbesieux narre les amours de M<sup>me</sup> de Tourneuil et du marquis de Riberville qui se contente des promesses de celle-ci : « Ah ! s'écria le chevalier de Montal, on te bourre, marquis, on te bourre, et te voilà récompensé de la sagesse que tu as eue avec cette Dame ! » (p. 100). M<sup>me</sup> de Tourneuil décide de quitter son mari, vieux et dévot, et d'aller à Londres : « On partit en poste avec l'habit de cavalier, on gagna Calais, on s'embarqua dans le premier vaisseau, et on arriva enfin à la cour d'Angleterre, d'où l'on écrit tous les jours assez tendrement au marquis » (p. 101). Il s'agit souvent d'une élégance assez gratuite, d'une sorte de tic. Comme le disait ironiquement Charles Sorel<sup>3</sup>, on ne *se pique* plus désormais d'une aiguille : on *se pique d'honneur* (p. 137, 177), de garder son rang (p. 120), d'être la plus belle femme de Lorraine (p. 27), de rabattre l'orgueil d'un importun (p. 177), de haïr la galanterie (p. 259), extrêmement d'être de bonne maison (p. 115). Une demoiselle, presque muette tant elle est bègue, sait néanmoins *tourner les choses* fort délicatement (p. 257). Des billets galants font admirer le *bel esprit* (p. 69) qui les écrit ; à côté des *esprits mal tournés* (p. 75), il y a ceux qui *font les beaux esprits* (p. 75). Les railleries de M<sup>me</sup> de Mulionne à l'égard de son amoureux laissent paraître son *bel esprit* (p. 165). *Avoir la mine à* (p. 74) ou *de* (p. 139) fait partie des tournures en faveur dans les cercles précieux. De même, le narrateur annonce parfois à ses auditeurs qu'il en arrive *au bon endroit* (p. 117) de son histoire et l'impatience de M<sup>me</sup> de Velzers pour savoir la suite de l'aventure montre qu'elle est curieuse des *beaux endroits* (p. 39). La même belle personne avait connu un Suédois qui, dit-elle, « *avoit donné dans le panneau* touchant mes amours » (p. 90). Pour divertir la compagnie, on *met sans cesse une affaire sur le tapis* (p. 123, 145) et on lit à ses amis des poulets remplis de *brusqueries* (p. 170) qui les amusent<sup>4</sup>. Les terres d'Ardiviliers sont le théâtre d'événements que certains attribuent à des esprits diaboliques, jusqu'à ce que le seigneur mette fin à la *lutinerie* (p. 230).

3. Ch. Sorel, *Connoissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, in-12, p. 416-417.

4. Sur toutes ces expressions, voir R. Lathuillière, *La Préciosité*, Genève, Droz, 1966, p. 571-578, 522-524, 512-513, 145-152.

Une dame, qui croit coucher avec son amant, fait en réalité à son mari de certaines *fripouneries* (p. 213) dont le vieil homme est très étonné. Or les substantifs en *-erie* ont été à l'époque considérés comme une marque du langage précieux<sup>5</sup>. De la même manière, les adverbes en *-ment*, à valeur emphatique, abondent ; M<sup>me</sup> d'Arviane chante *divinement* (p. 17), comme jouent *divinement* les violons de M. de Riberville (p. 48) ; M<sup>me</sup> de Laumer écrit au chevalier de Montal que ses soins l'ont touchée *sensiblement* (p. 32) ; un marquis, d'une phrase un peu vive, fait *cruellement* rougir une demoiselle (p. 39) ; une femme qui a beaucoup d'esprit sait « *tourner les choses délicatement, aisément, méchamment* » (p. 257). Également notable est la fréquence de l'adverbe *froidement* (p. 129) dans des emplois du type : « Hé, reprit *froidement* la belle Hollandoise... C'est pour cela, répliqua-t-elle encore plus *froidement* » (p. 74). Nombre de réponses commencent par « *Sérieusement* » (p. 167). Dans ces divers emplois, au goût pour l'hyperbole, pour le mot volumineux se joint le désir de donner à la phrase une certaine ampleur, que sa structure, assez simple par ailleurs, comme on verra, tend à réduire considérablement.

Les sujets des histoires galantes sont, par définition, assez souvent scabreux ; il ne s'agit plus d'amour spirituel comme au pays de Tendre : on se moque ouvertement de « *Messieurs les Spirituels* » (p. 160) — entendons par là les précieux — qui ont prôné des passions toutes désincarnées. Au contraire, on ne dédaigne pas certains sous-entendus très libres, mais, sauf quelques rares exceptions, les mots crus sont évités. Il faut être un esprit fort, un libertin comme le chevalier de Montal, pour dire à deux reprises que les apparitions qu'on signale ici ou là sont des subterfuges machinés par des amants « pour faire les maris cocus » (p. 201, 208). En règle générale, on s'efforce de voiler l'immondité des conduites par l'honnêteté des propos. Cependant, assez vite, les expressions employées par euphémisme prennent une coloration nouvelle. Un amoureux qui se prépare pour un rendez-vous nocturne chez une dame ressent « l'impatience d'un *homme à bonnes fortunes* » (p. 40, 135, 260). Des amants désignent leur union des nobles termes de « *symbole de mariage* », que le chevalier de Montal traduit impudiquement par « *concubinage* » (p. 77). En général, les hommes, pour tromper les filles et arriver à leurs fins, font étalage de leurs « *bonnes fortunes* » et y « glissent insensiblement le venin de leurs méchantes maximes qui font une vertu du vice » ; ainsi, « elles se perdent toutes » ; d'où ce dialogue que le jeu sur les mots, les sous-entendus, les expressions *avoir son compte, faire le compte d'une dame*, rendent pour le moins audacieux :

---

5. Sur les substantifs en *-erie*, v. *ibid.*, p. 496.

Il est vrai, ajoûta M<sup>me</sup> de Mulionne, que... ces traîtres d'hommes... quand ils n'osent tout d'un coup parler de leur passion... font des Histoires et les bêtes de filles qui les dévisageroient s'ils leur avoient parlé d'amour de but en blanc, se laissent toucher par l'exemple de ces aventures chimériques... Mais Madame, ajoûta la belle Hollandoise à Madame de Mulionne, ces contes-là vous ont-ils quelquefois touchée, vous, puisque personne n'en échape ? — Non, répondit-elle, parce qu'on m'a mariée si jeune que je n'en étois pas capable : mais je scâis ce qu'ils feroient si j'étois encore fille, et que je n'eusse pas mon compte. — Ah ! reprit Velzers entre ses dents, c'est donc que vous avez vostre compte, j'en suis bien aise. Cela fit rire et ce fou de Montal, relevant encore la chose, Par ma foi, dit-il, Monsieur le Conseiller, vous devez être bien glorieux de faire ainsi le compte de Madame (p. 134-135).

Le marquis de Commorgien et une jeune dame, récemment mariée à un vieillard, « trouvent le secret d'être contens l'un de l'autre pendant quelques jours » (p. 206) ; mais une nuit, le vieux mari s'alla coucher auprès de sa femme endormie qui, croyant avoir affaire à son amant, le « pensoit caresser en se réveillant... elle dit et fit de certaines *fripornneries* à son mari dont il fut fort étonné. Le bon homme n'avoit pas accoutumé de la voir si gaye, et enfin bien lui prit que ces *galanteries* plûrent au pauvre Vieillard qui dans sa joye n'examina pas si elle se méprenoitoit » (p. 213). M. de Lusigni reçoit de sa maîtresse « deux cens lettres qui ne sont pas seulement fort tendres, mais pleines d'emportemens et d'amoureuses *fripornneries* » (p. 269). On devine que ces *fripornneries* n'ont rien d'innocent et que le terme *galanteries*, qui est utilisé comme équivalent, tend à perdre son honnêteté. Il en est de même du mot *amant* et de l'expression *faire l'amour*. M. Tigean raconte comment il s'est fait *fourber* par l'amant d'une demoiselle qui lui a escroqué quatre mille francs ; le chevalier de Montal pense que le naïf « ne laissera peut-être point de se consoler de la perte de ses quatre mille francs aux dépens de la demoiselle et qu'au hazard de la fourber il lui *fera l'amour* » (p. 144). Le contexte éclaire le sens qu'il faut donner à ces derniers mots. Priée peu après de dire une histoire, M<sup>me</sup> de Mulionne s'écrie : « Ho ! pour moi, je n'en scâis point, nous n'avons point *fait l'amour* mon mari et moi avant que de nous marier ». À quoi Montal rétorque : « Est-ce que vous n'auriez pu faire d'Amans depuis votre mariage ? » (p. 145). Quant à M<sup>le</sup> de Revenois et à M. de Lusigni, ils ont poussé leurs démêlés au dernier point, « c'est-à-dire qu'ils *se firent l'amour* à bons grands coups de poings » (p. 260).

S'il se permet certaines libertés, le langage des narrateurs est assez peu imagé dans l'ensemble ; ce n'est pas par là qu'ils veulent briller devant leurs auditeurs. Un galant qui a un rendez-vous avec une dame se prépare « pour aller au champ de bataille » (p. 40) ; s'il est fortement épris, « il est brûlé tout vif » (p. 61) et « a donné dans le pan-

neau » d'une passion qu'on a feint d'avoir pour lui (p. 90) ; méprisé, il en vient à « se refroidir » (p. 176) ; l'amour fou et les larmes peuvent laisser une belle insensible : « L'imagination que j'avois de sa folie, dit-elle, étoit un bouclier pour ma sagesse contre toutes les atteintes de la pitié » (p. 80). Ces images se remarquent d'autant plus qu'elles sont peu fréquentes et qu'elles ont un caractère relativement concret, fait assez rare dans la langue en général abstraite qu'utilisent Subligny et ses personnages, comme s'ils voulaient quelquefois raviver leurs propos d'une touche plus colorée.

Quant à la phrase, il faudrait distinguer celle qu'emploie Subligny pour enchaîner les histoires les unes aux autres et rapporter les faits et gestes de ses personnages, celle des billets galants qui parsèment les aventures amoureuses, et enfin celle des dialogues entre les devisants. Les deux premières catégories n'ont rien de remarquable, sauf qu'elles se sont sensiblement allégées et raccourcies, comparées à celles des grands romans précieux ; les périodes ont disparu, les effets oratoires et l'emphase ne sont plus de mise ; la subordination est devenue beaucoup moins voyante, plus naturelle et plus discrète ; la phrase Louis XIII, comme l'appelait Lanson dans *l'Art de la prose*, passe de mode ; les propositions concessives, si fréquentes sous la plume de M<sup>me</sup> de Scudéry, sont beaucoup plus rares. On a une impression de plus grand naturel et de légèreté. Toutefois, on retrouve encore quelques exemples de rythme ternaire : « Il ne pouvoit se pardonner les soucis, les craintes et les espérances qu'il avoit prises si sérieusement dans une aventure si ridicule » (p. 14-15) — ou dans un poulet d'un soupirant à M<sup>me</sup> de Velzers : « Ah ! ma chère Maîtresse, que vous êtes aimable ! que vous êtes charmante ! et que je suis heureux de posséder un cœur comme le vôtre ! » (p. 43) — ou encore : « Toutes les Dames confessèrent qu'elles n'avoient jamais vû tant de douceur dans un visage, tant d'agrément dans une bouche, ni tant de grâce dans toutes les actions d'une personne » (p. 47) ; on retrouve là le poids d'une longue tradition, celle de la lettre galante, illustrée notamment par Voiture. Plus remarquable par sa complexité, et exemple peut-être unique dans tout l'ouvrage, est cette phrase placée dans la bouche de M<sup>me</sup> de Mulionne racontant comment elle a écarté, du moins momentanément, un soupirant opiniâtre :

Un peu d'absence, le dessein de guérir, le peu d'apparence d'obtenir son pardon, la réflexion qu'il fit sur mes défauts, sur mes cruautes, sur sa bonne mine, qui méritoit une meilleure fortune, et sur les plaisirs qu'il goûtoit durant son indifférence avant qu'il m'eût vue, tout cela lui fit croire qu'il étoit parfaitement guéri (p. 169).

Un quaternaire initial, régulièrement progressif, dont le dernier terme s'épanouit en un nouveau quaternaire pourvu de deux subordonnées relatives rattachées au troisième et au quatrième membre, forme une longue protase suivie d'une apodose par comparaison très brève,

introduite par *tout cela*, qui résume la première partie ; si le rythme est recherché, la syntaxe est d'une grande simplicité.

La grande nouveauté du style, dans l'ouvrage de Subligny, quand on le compare aux romans précieux, est à coup sûr l'art avec lequel sont rapportés les dialogues des personnages. Les échanges sont brefs, vivants, spontanés ; ils fournissent certainement un bon exemple de la conversation mondaine telle que la pratiquaient les contemporains ; elle est à cent lieues de celle que l'abbé de Pure, dans *la Prétieuse*, prête à ses héroïnes et ce n'est pas l'un des moindres mérites de Subligny que d'avoir réussi à la restituer avec vraisemblance. Les exclamations, ainsi que les jurons de la belle manière, fusent : « Ah ! que cela est bon ! dit M<sup>me</sup> de Barbesieux » (p. 177), « Hé ! juste Dieu ! s'écria Montal... Ah ! répondit M<sup>me</sup> de Velzers, voici l'esprit fort.» (p. 195), « Hé quoi ? dit M<sup>me</sup> de Mulionne... Hé bien... Ah, parbleu, Madame, reprit-il » (p. 221), « Bon ! parbleu, dit le chevalier » (p. 229), « D'accord, Madame, répondit-il » (p. 199), « Hélas ! dit-elle en riant » (p. 175), « Courage, Monsieur le Chevalier, reprit Madame de Mulionne » (p. 228), « Est-ce tout ? lui dit Madame de... » (p. 228), « Parbleu ! Mademoiselle, reprit Montal... Non, lui répondit le marquis... Oh ! non, qu'il s'en garde bien, s'écrièrent-elles. Hé, mon Dieu, Mesdames, reprit-il... Hé bien, dit Madame de... Par la tête-bleu ! répondit-il... Poursui, poursui, lui dit le marquis en souriant » (p. 117). Les interruptions sont fréquentes et vives : « Mais, interrompit Mademoiselle de Barbesieux, est-ce que » (p. 180), « Voilà qui vous va bien ! interrompit en riant Madame de Mulionne et nos Amans vont avoir bon temps. Pas tant que vous croyez, reprit Montal » (p. 217). Interrogations et réponses s'entrecroisent avec rapidité, comme au théâtre :

Que dites-vous à cela, Monsieur l'Incrédule ? ajouta Madame de Mulionne. — Je dis Madame, répondit Montal, que je le croirai quand je l'aurai vu. — Mais, reprit-elle, c'est une chose qu'on voit encore tous les jours, car ce Lutin fait sans cesse de nouvelles pièces à cet honnête homme-là... comme il venoit de se mettre à table après avoir essayé un habit neuf... ce même Esprit le lui moucheta à vue d'œil, mieux qu'un brodeur n'auroit pu faire. Que répondez-vous à cela ? — Qu'il aimoit mieux les pourpoints mouchetez, dit Montal. — Vous en rallez, reprit-elle, mais quand nous serons de retour, vous pourrez l'aller voir vous-même. — Je ne l'irai pas voir, répliqua-t-il, et si je ne le croirai pas. — Vrayement ! dit Mademoiselle Velzers, il n'a garde d'y aller... (p. 198).

D'un interlocuteur à l'autre, les mots sont repris comme des balles : « Est-ce que tu ne crois point aux esprits, Chevalier, interrompit le Marquis. — Lui ? reprit Mademoiselle Velzers, que scrait-il ce qu'il croit ? — Je scrais, lui répondit Montal, que je vous crois la plus injuste personne du monde d'avoir de moi ces sentimens » (p. 196). Ici ou là, on relève un bon mot, une saillie, un trait spirituel :

Ardivilliers est une terre assez belle... Il y revenoit un Esprit... Si quelque malheureux passant y couchoit une nuit, il étoit étrillé d'importance... Si c'étoit une femme et qu'elle fût un peu jolie, l'Esprit se contentoit de tirer la couverture, et de porter ses mains spirituelles où il lui plaisoit. — Bon ! parbleu, dit le Chevalier, l'Esprit avoit de l'esprit (p. 229).

En l'espace d'une dizaine ou d'une quinzaine d'années, l'idéal prôné par M<sup>me</sup> Scudéry est passé de mode dans une partie au moins de la belle société. Tout à fait significative est cette réplique de Montal au marquis de Riberville qui tente de s'opposer à ce qu'il conte devant les dames une aventure galante vraisemblablement quelque peu scabreuse : « Ah ! maudit précieux, lui répartit Montal, c'est toi qui me perds auprès d'elles, et qui par l'opposition d'une fausse sagesse dont tu te veux masquer, malgré ce qu'on sait de ta vie, gâtes ici tout ce que je dis » (p. 117). Pour la jeunesse dorée de 1670, la préciosité est une fausse sagesse. Il n'empêche que si elle rejette hardiment les valeurs que celle-ci a prônées, elle lui est redéivable, qu'elle le veuille ou non, pour une large part, de son langage, des procédés et des élégances de sa conversation. Mais le ton a changé, le rythme des propos et de la vie aussi, semble-t-il. À travers des phrases plus brèves, des dialogues plus vifs, des réparties plus spontanées, on devine le goût pour une existence moins empesée, plus trépidante, où l'appétit de jouissances et la soif des plaisirs ont fait naître une esthétique nouvelle. La génération précédente affectionnait les vastes constructions syntaxiques, les périodes équilibrées, la hiérarchie savante des subordonnées ; on aime désormais la juxtaposition, la rapidité, la concision, mais les mots et les expressions mis en vogue par les précieux font maintenant partie du bel usage.

Roger LATHUILLÈRE,  
Université de Paris-Sorbonne.

# LA MÉTAPHORE DANS LA RHÉTORIQUE FRANÇAISE DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

De tous les exposés théoriques portant sur la métaphore qui ont été produits au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, le plus souvent cité est celui de Du Marsais. Le *Traité des tropes* de Du Marsais n'est pas un ouvrage de rhétorique, mais de grammaire : c'est la partie sémantique de son vaste projet grammatical, la seule partie rédigée complètement, il est vrai, puisque, de tout le reste de la construction, ne survivent que les fragments constitués par les articles de l'*Encyclopédie*. Du Marsais, quand il traite des tropes, choisit délibérément une perspective de grammairien, de sémanticien. Son titre le dit clairement : « *Des tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* ». Lui-même le précise plus nettement encore : « Au reste ce traité me paraît être une partie essentielle de la grammaire, puisqu'il est du ressort de la grammaire de faire entendre la véritable signification des mots, et en quel sens ils sont employés dans le discours » (*Des tropes*, I, 5).

La question des tropes est traditionnellement une zone-frontière entre le domaine du grammairien et celui du rhétoricien. En théorie, la délimitation est aisée : la définition du trope et l'analyse des mécanismes linguistiques qu'il met en œuvre relèvent de la compétence du grammairien ; quant au rhétoricien, il lui revient de décrire les effets produits et les conditions d'emploi. Le grammairien dit ce qu'est le trope, le rhétoricien dit à quoi il sert et quand il faut s'en servir. En pratique, la frontière a toujours été mouvante, surtout quand il s'agit de la métaphore. Du Marsais lui-même introduit dans son examen de la métaphore une composante rhétorique, puisqu'il termine son article par des « Remarques sur le mauvais usage des métaphores ». Quand il recommande (c'est la troisième de ces « Remarques ») d' « avoir égard aux convenances des différents styles », il s'écarte assurément du domaine réservé du grammairien ; on peut en dire autant de ses conseils sur l'enchaînement des métaphores (cinquième remarque).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la rhétorique n'est plus que le prolongement d'une longue tradition. Son rôle dans l'enseignement reste essentiel, mais sans que cela s'accompagne d'un renouvellement de la réflexion, à quelques exceptions près. Il est significatif à cet égard que la *Rhétorique* la plus audacieusement novatrice du XVII<sup>e</sup> siècle, celle de Bernard Lamy, n'a qu'une influence très limitée sur les auteurs de Rhétoriques des générations suivantes, alors que les théoriciens du langage qui se réclament d'autres perspectives s'en inspirent abondamment. Tournée vers le passé, la rhétorique française du XVIII<sup>e</sup> siècle n'intéresse plus que les courants les plus conservateurs de l'activité intellectuelle. Au contraire, le grammairien philosophe se doit d'être hostile à la rhétorique. Le Discours préliminaire de l'*Encyclopédie* formule très explicitement la condamnation :

À l'égard de ces puérilités pédantesques, qu'on a honorées du nom de Rhétorique, ou plutôt, qui n'ont servi qu'à rendre ce nom ridicule, et qui sont à l'art oratoire ce que la Scholastique est à la vraie Philosophie, elles ne sont propres qu'à donner de l'éloquence l'idée la plus fausse et la plus barbare. Cependant, quoiqu'on commence assez universellement à en reconnaître l'abus, la possession où elles sont depuis longtemps de former une branche distinguée de la connaissance humaine, ne permet pas encore de les en bannir : pour l'honneur de notre discernement, le temps en viendra peut-être un jour (p. xix de l'éd. de Genève et Neuchâtel de 1778).

Mais l'opposition entre le grammairien philosophe et le rhétoricien disparaît dès qu'il est question de la métaphore. Du Marsais lui-même, dans la première de ses Remarques sur le mauvais usage des métaphores, fait référence à Dominique de Colonia, l'auteur des *De arte rhetorica libri quinque*. Il est vrai que la réflexion grammaticale sur la métaphore ne peut pas se passer de considérations rhétoriques, dans la mesure où elle affronte le problème des origines, obsession constante de toutes les spéculations sur le langage au siècle des lumières. Scruter les origines de la métaphore, c'est se demander quelles en sont les motivations primitives. Que recherchaient les premiers hommes qui ont détourné les mots de leur sens propre pour leur donner des acceptations métaphoriques ? Cette analyse des intentions et des finalités rejoint nécessairement les préoccupations de la rhétorique : la question des origines de la métaphore n'est pas autre chose que la mise en perspective historique de la question de son rôle rhétorique. En fait, le débat est assez animé, même s'il n'est pas toujours très clair : partisans et adversaires du rôle de suppléance des tropes s'opposent, mais les adversaires ne semblent pas s'accorder entre eux sur le choix entre une motivation poétique et une motivation ornementale ; la nuance, il est vrai, reste assez ténue si l'on se réfère aux conceptions poétiques de l'époque.

La controverse a laissé des traces visibles dans l'article « Méta-

phore » de l'*Encyclopédie*. Nicolas Beauzée — on s'accorde aujourd'hui à lui attribuer la signature « B.E.R.M. » — se contente pour l'essentiel de reproduire l'article « Métaphore » du *Traité des tropes* de Du Marsais, mais, quand il en vient à la question des origines, il préfère citer Warburton (*Essai sur les hiéroglyphes*, t. I, part. II, § 35) :

« La métaphore est due évidemment à la grossièreté de la conception... Les premiers hommes étant simples, grossiers et plongés dans le sens, ne pouvaient expliquer leurs conceptions imparfaites des idées abstraites et les opérations réfléchies de l'entendement qu'à l'aide des images sensibles, qui, au moyen de cette application, devenaient *métaphores*. Telle est l'origine véritable de l'expression figurée, et elle ne vient point, comme on le suppose ordinairement, du feu d'une imagination poétique. »

Warburton en déduisait que « la métaphore est due à la nécessité, et non au choix », et il en tirait comme conclusion que « la conduite de l'homme a toujours été, soit dans le discours et dans l'écriture, soit dans le vêtement et le logement, de changer ses besoins et ses nécessités en parade et en ornement ». En posant cette analogie du discours et du vêtement, Warburton reprend un thème traditionnel de la rhétorique, que Rollin empruntait au *De oratore* de Cicéron (III, 155-156) :

Ce qui n'avait d'abord été inventé que par nécessité, à cause du défaut et de la disette des mots propres, a contribué depuis à la beauté et à l'ornement du discours : de même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps, et le défendre contre le froid, et ensuite ont servi à l'embellir et à l'orner (*De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres*, Paris, 1755, t. II, p. 246).

Et, par son refus du rôle de l'imagination dans l'origine de la métaphore, de même que par son insistance sur le rôle de la nécessité, Warburton s'oppose directement à Du Marsais, qui s'opposait à Rollin :

Mais il ne faut pas croire avec quelques savants, que les tropes n'aient *d'abord été inventés que par nécessité, à cause du défaut et de la disette des mots propres*, et qu'ils aient *contribué depuis à la beauté et à l'ornement du discours, de même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps et le défendre contre le froid, et ensuite ont servi à l'embellir et à l'orner*. Je ne crois pas qu'il y ait un assez grand nombre de mots qui suppléent à ceux qui manquent, pour pouvoir dire que tel ait été le premier et le principal usage des tropes. D'ailleurs ce n'est point là, ce me semble, la marche, pour ainsi dire, de la nature ; l'imagination a trop de part dans le langage et dans la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité... Les hommes n'ont point consulté s'ils avaient ou s'ils n'avaient pas des termes propres pour exprimer ces idées, ni si l'expression figurée serait plus agréable que l'expression

propre ; ils ont suivi les mouvements de leur imagination, et ce que leur inspirait le désir de faire sentir vivement aux autres ce qu'ils sentaient eux-mêmes vivement. Les rhéteurs ont ensuite remarqué que telle expression était plus noble, telle autre plus énergique... (*Des tropes*, I, 7).

Certes, Du Marsais a bien vu qu'une des fonctions des tropes consiste à combler les lacunes du vocabulaire ; il commence même son énumération des tropes particuliers par la catachrèse. Mais cette fonction est assurée plutôt par la métonymie et les figures apparentées que par la métaphore, et elle apparaît comme dérivée, non comme primitive. Et, si Du Marsais s'oppose sur ce point à un des courants de la rhétorique, c'est pour nous renvoyer, en fin de compte, à la rhétorique.

Le traité le plus original dans la manière de présenter la rhétorique de la métaphore est incontestablement celui de Balthazar Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, publié en 1730, l'année même de la parution du *Traité des Tropes*, et réimprimé en 1741 ; c'est à cette réimpression que renvoient nos indications de pages. Gibert ne réunit pas en un seul article les remarques qui concernent la métaphore : il en parle dans les trois livres de sa *Rhétorique*, dans le livre « De l'invention oratoire », dans celui « De l'arrangement qu'il faut garder dans le discours » et, tout naturellement, dans celui « De l'élocution ». Cette dispersion même assure une véritable autonomie de la réflexion rhétorique sur la métaphore par rapport à la perspective grammaticale.

C'est dans son Livre premier que Gibert développe le thème des trois styles, qu'il préfère appeler « idées, formes », ou mieux encore « caractères » (p. 277). Le caractère simple exclut la métaphore ; c'est même un des principaux critères qui permettent de le distinguer :

Pour mieux approfondir la nature de ce genre d'éloquence, considérons la parabole des semences de l'Évangile. À ne la prendre qu'à la lettre, sans avoir égard au sens mystique, le style en est simple : si vous regardez l'allégorie, son sens n'est plus simple ; il est très figuré, puisque tout y est métaphorique. Pour la même raison, cette autre pensée prise à la lettre sera pareillement simple : *L'herbe avait cru ; il est venu un soleil ardent qui l'a séchée, et il en a fait tomber la fleur !* Prenez cette phrase métaphoriquement, pour signifier *l'homme et la gloire de ce monde*, comme a fait le Prophète, elle n'est plus simple (p. 285).

Si l'on tient compte, d'autre part, du fait que, pour Gibert, « la simplicité du style consiste à ne rien mettre dans le discours que ce dont on ne peut se passer, lorsqu'on veut se faire entendre, ou instruire l'auditeur » (p. 284), on peut en déduire que la métaphore est étrangère à la première des fonctions traditionnelles du langage, celle de *docere*.

Quant au « genre magnifique », dont la fonction est de *movere*, il « s'accommode des grandes figures, telles que sont... les métaphores hardies » (p. 303). Mais c'est le style tempéré, ou « style orné », qui constitue le domaine de préférence de la métaphore : « Ce qui fait le style orné, ce sont les métaphores, les énergies, les antithèses, les hyperboles, et autres manières de s'exprimer, qui donnent plus à concevoir qu'elles ne disent » (p. 318). Gibert désigne généralement cet ensemble de figures par le nom de « brillants », et caractérise l'effet qu'elles produisent par le mot d' « agrément ». Et, parmi les moyens de produire l'agrément, il place en tête la métaphore.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Gibert, dans son Livre second, recommande (p. 410) l'emploi des métaphores dans le genre épидictique, qu'il appelle « théorique », puisque, pour lui, « le théorique est particulièrement fait pour le plaisir de l'auditeur » (p. 402).

Les principaux développements que Gibert consacre à la métaphore prennent place dans le Livre troisième, « De l'élocution », au chapitre II, « Des mots et des pensées qui entrent dans l'élocution, et premièrement des mots et des phrases ». Sur l'origine des emplois figurés, Gibert adopte une solution qui réconcilie les théories adverses : « Deux raisons ont donné occasion de prendre les mots au figuré ; l'une est quelquefois la disette de la langue, qui, manquant de termes pour dire certaines choses, nous oblige d'en emprunter d'autres pour nous exprimer... La seconde raison qui donne lieu à prendre les mots dans un sens figuré, c'est l'agrément qui en résulte » (p. 439). Après avoir montré que « l'homme se porte naturellement à se servir de métaphores » (p. 441), Gibert établit un rapprochement entre métaphore et similitude, qui a le mérite de bien faire voir la différence entre la perspective du rhétoricien et celle du grammairien. Dans le Livre premier (p. 319), il remarquait déjà : « Entre la métaphore et la comparaison, il n'y a pas grande différence ». Dans le Livre troisième, il apporte des précisions intéressantes. Il montre d'abord comment, dans le même texte, la métaphore s'articule avec la similitude pour en recevoir plus d'efficacité :

La figure y est d'autant plus agréable, que c'est le sujet même qui la lui fournit. Cela arrive, surtout, lorsqu'on emploie quelque similitude ou quelque comparaison, parce que les termes qui se prennent au propre, en expliquant l'objet de cette similitude, se prennent avec succès au figuré, lorsqu'on en fait l'application. Comme si nous comparions à l'agriculture le soin qu'on prend de son esprit, les termes qui dans leur sens propre expriment la culture de la terre, étant ensuite pris au figuré, diront ce qu'il faut faire pour polir et perfectionner l'esprit. Cela se voit dans la parabole des semences, que l'Écriture nous propose. Car après avoir dit qu'*une partie de la semence tombe en des lieux où elle ne pousse point de racine*, elle dit qu'il y a des cœurs où la parole du salut n'en pousse pas non plus (p. 441-442).

Gibert voit bien ce qui fait la différence essentielle entre la métaphore et la similitude : alors que les termes qui font image sont pris au sens figuré dans la métaphore, ils sont pris au sens propre dans la similitude. C'est là une différence qui concerne spécialement le grammairien, puisqu'elle est de nature sémantique. Mais le même effet pragmatique peut être produit par la mise en œuvre de processus sémantiques différents, et ce qui intéresse la rhétorique, c'est bien l'effet pragmatique. C'est pourquoi Gibert, tout en percevant certaines différences, insiste sur les ressemblances entre la métaphore et la similitude :

L'une et l'autre sont ce qu'on appelle *image sensible* dans l'éloquence, quoiqu'on donne plus souvent ce nom à la similitude. Cette liaison est si grande qu'on peut dire, avec Quintilien, que la métaphore n'est autre chose qu'une comparaison en un seul mot, et que la comparaison est une métaphore plus étendue. Rien ne les distingue en effet que la particule ou l'adverbe qu'on met à la similitude, et qu'on ne met pas à la métaphore. Car que quelqu'un dise en parlant d'Achille, *Voilà le lion qui court*, c'est une métaphore, parce qu'on tire le mot de son sens propre, pour lui donner une nouvelle signification. Mais si on disait, *Le voilà qui court comme un lion*, ce serait une comparaison (p. 442-443).

Tout cela est acceptable, si l'on se place dans une perspective plus rhétorique que sémantique. Mais Gibert va trop loin, quand il en tire la conclusion que « tout ce qui peut fournir une similitude peut aussi fournir une métaphore » (p. 443). Même si la réciproque est vraie, une telle affirmation est évidemment fausse, et manifeste les limitations de la compétence grammaticale de Gibert. À vrai dire, sa réflexion proprement grammaticale sur la nature de la métaphore se limite à la fidélité à Aristote : il lui emprunte sa division en quatre espèces (le genre pour l'espèce, l'espèce pour le genre, l'espèce pour une autre espèce, et enfin la ressemblance des rapports, p. 555-556) sans remarquer qu'elle n'est guère compatible avec la classification des tropes dont il se sert généralement. Mais qu'il revienne à un aspect pragmatique, son jugement retrouve la rectitude :

On demande (pour le dire en passant) quelle est la cause du plaisir que donne une métaphore bien placée. Il y a eu des gens de mérite qui ont cru que c'est un effet de la faiblesse de notre âme, qui, fatiguée de voir les choses à découvert, se plaît à les voir sous une espèce de masque. Pour nous, il nous paraît que ce plaisir vient d'une meilleure source. Nous croyons qu'il vient de ce qu'il est naturel à l'homme de peindre et d'imiter, et de se plaire à voir de justes peintures et de justes imitations. C'est ce qu'il trouve dans les métaphores et dans les comparaisons, puisque les unes et les autres sont des images (p. 443).

Plutôt qu'une rhétorique de la métaphore, Gibert construit une rhétorique de l'image. Au chapitre VII du Livre troisième, « De ce qui

fait la force du discours », il consacre un long développement à l' « image », qu'il définit ainsi : « On appelle *image* en rhétorique, une manière de s'exprimer qui pourrait fournir à un peintre la matière d'un tableau » (p. 534). Et ce qu'il entend par « image » englobe la métaphore :

Aux images reviennent très souvent les métaphores, les hyperboles, et toutes les comparaisons. Ainsi la poésie est toute riche en images. L'Écriture sainte ne l'est pas moins. Comme lorsque saint Paul désigne les Juifs par *les branches de l'olivier franc*, et les Gentils par *les branches de l'olivier sauvage*. C'est ainsi que Jésus-Christ même se représente sous l'image du *cep de vigne*, et qu'il représente ses disciples sous celle du *sarment* (p. 538).

Ce choix que fait Gibert d'une rhétorique de l'image fait qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il aboutisse déjà à des conclusions qui annoncent d'une certaine manière les aphorismes que Reverdy énoncera deux siècles plus tard. Aussi ses observations sur le plaisir produit par la métaphore concernent-elles aussi bien la poétique que la rhétorique :

Ajoutons que dans l'usage de la métaphore, notre esprit passe rapidement du sujet dont on lui parle, à l'objet d'où l'on tire la métaphore, et revient aussi rapidement de cet objet qui la fournit, au sujet dont on lui parle, et saisit le rapport qu'il y a de l'un à l'autre, auquel jusque-là il n'avait point pensé. Or cette nouvelle connaissance qui ne lui coûte rien, ce rapport qu'il aperçoit, ce vol rapide dont l'esprit seul est capable, et qui lui fait sentir sa nature, c'est-à-dire sa spiritualité, toutes ces choses sont, à notre avis, la source du plaisir qu'apporte à l'auditeur l'usage des métaphores (p. 443-444).

Mais l'originalité de la réflexion théorique n'empêche pas que les jugements esthétiques de Gibert restent conformes au goût classique. Il met en garde contre « les métaphores trop hardies, les images peu naturelles » et « les hyperboles outrées » (p. 492). Il préfère les hyperboles qui diminuent aux hyperboles qui amplifient, et il les souligne dans les emplois métaphoriques :

Il est bon de savoir que, pour amplifier quelquefois de grandes choses, on tire les métaphores de quelques objets qui sont assez petits ; mais faisons attention que ces métaphores n'augmentent pas proprement ce que nous voulons amplifier. Elles diminuent plutôt autre chose, dont la diminution fait paraître grand notre sujet. Cela se voit par le soin qu'on prend de diminuer le travail d'un ouvrage pour montrer la puissance de l'ouvrier ; comme quand on dit, *Dieu a fait le monde en se jouant*, ou *tout l'univers n'est qu'un jeu de sa Toute-puissance*. L'esprit sent que ce n'est là qu'une diminution du travail (p. 492-493).

Sans doute Gibert ne néglige-t-il pas la possibilité offerte par la métaphore d'exprimer la violence des passions (« Le même feu de la

passion fait employer des métaphores dures, tirées des choses les plus grandes pour de petits objets, ou des choses les plus petites pour les objets les plus grands », p. 498), mais il y voit surtout une source d'agrément. Gibert commence le chapitre VIII de son Livre troisième (« De ce qui fait la douceur et l'agrément de l'élocution ») par l'examen des agréments qui sont produits par les « termes pris séparément ». Il met au premier rang la métaphore, puis il mentionne l' « énergie », figure qui, de notre point de vue, fait aussi intervenir un processus métaphorique : « L'énergie... consiste à donner par figure de la vie, du sentiment, de la raison à tout ce qui n'a rien de tout cela » (p. 555) ; c'est la personification. Sur cette question de l'agrément, Gibert, qui ne nomme presque jamais les auteurs modernes, fait pourtant appel à l'autorité du P. Bouhours, qu'il nomme trois fois. Il s'efforce, il est vrai, de démontrer que Bouhours est entièrement conforme à Aristote, mais c'est sous sa plume un éloge. Se réclamer d'Aristote interprété par Bouhours, c'est assurément se placer dans le droit fil du goût classique français.

Loin d'être une « rhétorique restreinte », l'œuvre de Gibert s'efforce d'être une rhétorique totale, ce qui n'empêche pas que la place accordée à la métaphore, livre après livre, chapitre après chapitre, dépasse, par la variété des points de vue encore plus que par le nombre de pages, la part accordée à la métaphore dans les autres traités de rhétorique.

La *Rhétorique françoise* de Jean-Baptiste-Louis Crevier, publiée en 1765, regroupe dans le même article les observations sur la métaphore. Elle innove dans la mesure où elle intègre à une approche de la métaphore inspirée de la rhétorique traditionnelle l'apport du « grammairien philosophe », Du Marsais. Synthèse intelligente, mais qui présente l'inconvénient, du point de vue de l'épistémologie, de rendre encore plus inextricable l'imbrication des perspectives grammaticales et des perspectives proprement rhétoriques dans l'étude de la métaphore. Peut-être cette imbrication est-elle liée à la nature des choses. Dans ce cas, le domaine de la métaphore serait le lieu de rencontre obligé de la grammaire et de la rhétorique.

Michel LE GUERN,  
Université de Lyon II.

## UNE GRAMMAIRE NON JETABLE

Comment un maître aussi sage que Pierre Larthomas a-t-il vécu nos guerres de grammaire ? Plusieurs réponses s'imposent à la fois. La première rappelle Montaigne : en faisant principalement autre chose, en l'occurrence de la stylistique. Une seconde est également digne de Montaigne : en s'engageant de façon limitée mais responsable dans les débats concernant « le français aujourd'hui » et le combat pour « l'information grammaticale ». Une troisième, enfin, fait plutôt penser à Descartes : faire sienne et enseigner une grammaire « par provision ».

Cette grammaire par provision est une nomenclature de référence, un outil de travail dont la maîtrise ne suppose pas l'adhésion à un corps d'hypothèses mais constitue par elle-même une grille d'analyse éprouvée. Son statut est celui d'une doctrine, mais au sens de « matière d'enseignement ». C'est une nomenclature commune, pour autant que la nature des choses grammaticales le permet, une sorte de *koinè* terminologique d'agrégé de grammaire, avec laquelle on ne fait pas école, mais qui permet de faire l'école en sachant ce qu'on dit. C'est probablement la grammaire non jetable dont ont besoin les élèves, et aussi les futurs linguistes — les uns dans les classes dites naguère « de grammaire », les autres comme candidats plausibles à une agrégation de grammaire revue et corrigée, fécondée par les apports récents des sciences du langage.

Cette grammaire, on la trouve de façon non fortuite dans la thèse de P. Larthomas : comment aurait-il pu analyser aussi pertinemment le langage dramatique sans manier une terminologie descriptive opératoire dans le domaine de la langue ? Bien entendu, ce n'est pas un cours de grammaire. Ces *grammaticae disiecta membra* ne constituent en aucune façon un traité, et il faut les considérer seulement comme la somme des unités terminologiques requises par l'objet étudié, qui est stylistique. Il serait donc vain de compter les occurrences, et mal venu de commenter des absences. En revanche, l'ensemble constitué par la nomenclature grammaticale utilisée dans *Le Langage dramatique* est une entité significative à trois points de vue : par son caractère indispensable, par son adéquation aux faits et par son exemplarité en matière de terminologie.

*Une grammaire d'enseignement.*

Toute discipline, bien ou mal faite, se juge à sa terminologie, d'une certaine façon. Mais selon quels critères ? D'un point de vue théorique, la seule bonne est celle qui est systématique, mais il est évident que des matières comme la grammaire ou la philosophie, qui sont multimillénaires, ne pourraient satisfaire à cette exigence qu'à un prix effrayant : soit une perte de substance inacceptable, soit une floraison indigeste d'unités terminologiques nouvelles. Cette situation n'est pas propre aux sciences humaines, mais aux sciences qui ont une longue histoire, à commencer par les mathématiques, la médecine et le droit. Il faut donc se résigner, non seulement pour la transmission indispensable du savoir, mais aussi pour nourrir la recherche elle-même, à considérer comme normale la coexistence de concepts nouveaux, et même provisoires (comme ceux de Damourette et Pichon) et de concepts hérités, et même déformés (comme la liste des « parties de l'oraison »).

Si cette coexistence d'éléments disparates dans un corps de doctrine constitutif de ce qu'est une discipline à un moment donné est donc une nécessité pratique inéluctable, cela ne veut pas dire que tout est utile au même degré. Pour la recherche, tout est bon : la terminologie des grammairiens stoïciens comme celle des informaticiens. En va-t-il de même pour l'enseignement ? Il est de bon ton de dire oui, mais le bon ton a tort. Au nom d'un principe sain (« il ne faut pas couper l'enseignement de la recherche vivante »), on risque d'oublier que la recherche a besoin de concepts exploratoires et l'enseignement de concepts éprouvés, nécessaires et suffisants pour un public non grammairien. Bien plus, sous couvert de « recherche », on tend à mêler recherche linguistique et recherche pédagogique, recherche pédagogique et philosophie de l'éducation, philosophie de l'éducation et politique éducative ; à ce compte, comment ne pas être tenté de parler au nom de « la » linguistique, avec l'autorité du messager d'une vérité révélée ? Que le pédagogue ait une préférence pour Chomsky ou pour Guillaume, pour Martinet ou Bally, c'est son droit le plus strict, à titre personnel, mais pour les élèves il n'est pas de situation plus préjudiciable à un apprentissage des faits de langue que celle, peu raisonnable, qui consiste à faire des arbres en 6<sup>e</sup> et de l'analyse logique en 5<sup>e</sup>, ou inversement, selon les hasards des affectations auxquelles sont soumis enseignants et enseignés. Deux remèdes seulement semblent possibles : ou bien ramener la grammaire d'enseignement à un « tronc commun », ou bien la rayer des programmes. Si l'on exclut la seconde solution, qui est irréaliste puisque la grammaire « implicite » ne permet pas de nommer, de mémoriser et de comprendre les fonctionnements; même les plus simples et les plus universels, il reste la nécessité de faire de la grammaire explicitement, et dans ce cas un nouveau choix s'impose : décider d'un tronc

commun soit par consensus, ce qui est chimérique puisque, comme dit si bien l'énoncé proverbial, *grammatici certant*, soit — à la française — par l'inévitable intervention des pouvoirs publics.

Ces derniers ne seraient guère dépayrés par les six listes ci-dessous, qui ne diffèrent pas substantiellement de la nomenclature officielle de 1975, ce qui montre combien il serait injuste, en la matière, de parler d'une étanchéité du monde des « décideurs » et de celui des « experts ». Qu'on en juge d'après l'inventaire des termes de grammaire dont un stylisticien ne peut se passer, pas plus que les enseignants de langues étrangères, les lexicographes et les instituteurs. Ces termes vraiment indispensables constituent un fondement possible pour l'enseignement de la grammaire, si l'on veut bien considérer celle-ci comme une discipline descriptive, procédant à des approximations de plus en plus fines au fur et à mesure qu'il faut décrire des faits plus spécifiques, mais reposant sur une taxinomie minimale, sans laquelle il n'est pas possible de commencer à faire de la grammaire. De la même façon qu'avant de faire comprendre l'imbrication croissante des secteurs secondaire et tertiaire l'enseignant d'économie doit faire assimiler une tripartition sommaire de l'activité économique, de même, avant de faire voir qu'il y a adverbe et adverbé, l'enseignant de français doit habituer ses élèves à classer, vaille que vaille, les mots en parties du discours : l'esprit critique ne peut se développer que sur un fond de savoir et d'opinion.

Voici le viatique minimal supposé acquis par P. Lärthomas chez le lecteur du *Langage dramatique*. Ces termes non définis, puisque n'étant pas la matière d'une recherche en stylistique, contrairement à des notions introduites à titre personnel telles que la conception particulière, très féconde, de l'« effet » (p. 281) et celle de « concentration des effets » (p. 284), qui suppose connue la précédente, selon les exigences propres à un travail scientifique, se distribuent en six séries, pour l'essentiel.

- 1) Les niveaux syntaxiques : phrase, proposition, groupe, mot.
- 2) Les parties du discours : adjectif, adverbé, article, conjonction, interjection, préposition, pronom, substantif, verbe.
- 3) La conjugaison : formes en -rais, gérondif, imparfait, infinitif, participe, passé antérieur, passé composé, passé simple, plus-que-parfait, présent, subjonctif, surcomposé, temps verbaux, voix.
- 4) Les fonctions des mots et groupes de mots : antécédent, apostrophe, coordonnant, démonstratif, déterminant, épithète, interrogatif, objet, personnel, possessif, qualificatif, relatif, représentant, subordonnant.
- 5) Les types syntaxiques : affirmative (phrase -----), assertive (forme -----), comparatif (système -----), coordination, direct (style -----), exclamative (forme -----), hypothétique (système -----), impersonnel, indirect (style -----), indirect libre (style -----).

-----), interrogation, interrogation totale, interrogative (forme -----), inversion, jussive (forme -----), négative (phrase -----), principale, relative, subordination, subordonnée.

### 6) Les accords : accord, pluriel, singulier.

#### *Une grammaire descriptive.*

Dans les six listes ci-dessus, on peut distinguer deux types de termes. Les uns peuvent être dits fondamentaux du point de vue de la grammaire descriptive, même si dans un cadre théorique particulier on peut faire l'économie de tel ou tel d'entre eux au bénéfice de notions partiellement différentes. Les autres sont des concepts dérivés, résultant d'un travail de reclassement à partir des premiers, qui non seulement en expliquent génétiquement l'existence mais encore permettent d'en donner une définition systématique.

Les concepts de base sont tous plus ou moins nécessaires à toute grammaire, et tous indispensables à la formation d'une culture grammaticale minimale. Même ceux dont on peut contester le bien-fondé ont pour eux un caractère opératoire jusqu'à un certain point. Essayons de considérer le statut terminologique de ceux d'entre eux qui sont le plus menacés par les développements récents de la linguistique théorique, et qui néanmoins sont encore, pour l'heure, indispensables à un titre ou à un autre.

1) La hiérarchie des niveaux syntaxiques est bien évidemment le domaine crucial. Le terme de *phrase* n'est d'usage courant que parce qu'il correspond, en extension, à une classe d'objets sur lesquels l'accord peut se faire, mais en compréhension il n'est définissable que dans un cadre théorique particulier. La pratique de P. Larthomas est d'utiliser *phrase* comme terme générique, *type phrastique* pour désigner le « patron » du point de vue du système de la langue, et énoncé là où il s'agit de considérer la phrase dans la perspective du *discours*, c'est-à-dire en tenant compte d'un *locuteur* et d'un *interlocuteur*. Elle est compatible avec les théories les plus diverses, de la linguistique saussurienne à la grammaire de Harris, en quoi elle est exemplaire.

Que dire de *proposition*? Le mot gêne P. Larthomas, qui manifeste à son égard une réserve bien compréhensible, par exemple en parlant de l' « analyse dite logique » (p. 66) ou des « propositions dites traditionnellement principales » (p. 334). Mais qui dit mieux ? *Phrase* est trop général, *Qu P* trop particulier... Or il importe d'avoir un terme pour désigner les composants de la phrase complexe. De même, *groupe* et *mot* rendent compte assez commodément des niveaux inférieurs d'analyse en constituants immédiats, malgré les réserves que peuvent susciter le flou de l'un et la difficulté de trouver des critères formels de reconnaissance de l'autre.

2) Les parties du discours servant à décrire le français constituent également une liste dont l'apprentissage est indispensable ; aussi bien, même *interjection*, qui apparaît à juste titre comme une rubrique fourre-tout aux yeux de P. Larthomas (p. 74-75), est d'un usage nécessaire, faute de mieux.

3) La conjugaison est aussi un domaine où la nomenclature est en voie de normalisation. Ainsi, le couple *passé composé/passé simple*, qui est connu aussi quelquefois sous les noms de *passé défini* et de *passé indéfini*, tend désormais à être dénommé partout selon le critère morphologique, qui a pour lui une évidence matérielle, et qui permet d'introduire l'indispensable notion de *surcomposé*.

4) La nomenclature des fonctions est la matière de débats nombreux. Si l'on songe à *épithète* et *apposition*, *complément d'objet second* et *complément d'attribution*, par exemple, on voit se poser des problèmes vraiment linguistiques, et non pas purement terminologiques, au sens restrictif. Ainsi, l'épithète détachée a des particularités de l'épithète et de l'apposition à la fois, et de la même façon un datif peut être en même temps objet second (du point de vue distributionnel) et complément d'attribution (au vu des paraphrases en miroir telles que « donner à » et « recevoir de »). Quant aux questions de pur étiquetage, il ne faut leur accorder que l'importance qu'elles méritent ; par exemple, il est de peu de conséquence que les *possessifs* n'expriment pas toujours une possession, tout comme il faut admettre que la « *proposition* » du grammairien est un concept différent de celui du logicien (de même que *fonction* a un sens en mathématiques, un en médecine, etc...), et considérer l'*infinitive*, par convention, comme une proposition à sujet exprimé, pour distinguer « en surface » (mais en grammaire « ce qu'il y a de plus profond c'est la peau ») une proposition d'un groupe verbal à l'infinitif, faute de quoi l'on perdrait de vue un fait grammatical pertinent : la hiérarchie des niveaux syntaxiques.

5) Les types syntaxiques désignés par les termes relevés à propos de cette rubrique sont tellement généraux qu'il semble impossible d'en faire l'économie, car sinon l'on manquerait de dénominations en français pour faire comprendre des phénomènes plus ou moins universels, et en tout cas communs aux langues romanes, alors que les manuels d'anglais, en 6<sup>e</sup>, n'hésitent pas à faire apprendre le terme idiosyncratique de *question-tag*, pour les besoins de l'acquisition d'une langue étrangère.

6) La grammaire de l'accord recueille un consensus tel qu'elle n'est signalée ici que pour insister sur l'existence d'acquis stables : le genre et le nombre sont des catégories indiscutées.

Pour aborder les concepts dérivés selon un point de vue de terminologie, il faut admettre que le statut de la grammaire descriptive est

celui d'une taxinomie, avec des chevauchements et des hiérarchies. L'informatisation de la pédagogie des langues ne va pas tarder à nous le rappeler, une discipline est d'abord non pas à proprement parler une « langue bien faite » mais une terminologie bien faite, c'est-à-dire propre à découper le continuum de la réalité en unités clairement définies. Or la réalité empirique admet normalement des intersections de classes, des généralisations et des spécifications, et il est commode, à partir d'un certain niveau — qu'il appartient aux auteurs des programmes scolaires d'apprécier —, d'avoir à sa disposition des concepts dérivés à partir des concepts de base dont la connaissance préalable est nécessairement requise. *Le Langage dramatique*, à la lueur du travail des grammairiens français du xx<sup>e</sup> siècle, utilise certains de ces concepts dérivés.

1) Au titre des intersections, il faut mentionner les *pronoms adverbiaux* (p. 188) et les *formes en -rais* (p. 321), qui neutralisent la différence entre temps et mode, tout comme celle de *possessif*, plus traditionnellement, réunit les deux sous-ensembles des adjectifs et des pronoms. De même, les *coordonnants* (p. 69) appartiennent pour une part aux conjonctions, pour une autre aux adverbes.

2) Parmi les généralisations, l'une des plus nécessaires est *déterminant*, mais on peut citer également *forme verbale* (p. 64 sqq.), qui inclut verbe et auxiliaire.

3) Un bon exemple de spécification utile, notamment dans la perspective de l'élaboration de programmes informatiques, est la sous-catégorie des *représentants*, au sein des pronoms personnels (p. 143).

### *Une nomenclature exemplaire.*

La nomenclature d'une discipline qui a une longue histoire doit tenir compte d'exigences contradictoires : il faut d'une part qu'elle soit à la fois le reflet d'acquis anciens et celui d'une mise à jour permanente du savoir, et d'autre part qu'elle concilie la précision des termes avec le souci d'échapper aux jargons ésotériques. C'est dire qu'il faut une belle hauteur de vue pour s'attacher à associer « les analyses des anciens grammairiens et les recherches des grammairiens modernes » (p. 195). Il y faut des qualités typiquement universitaires, en même temps que scientifiques, et nulle part elles ne sont mieux réunies que chez Pierre Larthomas.

En premier lieu, cette grammaire d'universitaire est une grammaire pleinement traditionnelle, au sens étymologique de « transmission » et au sens moderne de « culture ancienne toujours vivante ». Mais c'est aussi une grammaire à jour, un « état de la question » appelant le recours à des concepts critiques. Ces derniers sont empruntés à des

auteurs dont les travaux deviennent ainsi classiques : « périphrase verbale » (p. 161) est pris au sens de G. Gougenheim, « formes en -rais » (p. 321) est une appellation héritée de R. L. Wagner, « coordonnant » (p. 69) sanctionne la complexité des faits mis en lumière par G. Antoine et « pronoms adverbiaux » (p. 188) fait écho à la thèse de J. Pinchon. Dans ces conditions, on pourrait s'attendre à trouver couramment *syntagme*, qui n'est pas moins banalisé depuis les traductions de Chomsky par N. Ruwet. Le mot figure effectivement dans *Le Langage dramatique*, mais une seule fois, à ma connaissance, et au sens saussurien (p. 194). Il est donc clair qu'il ne s'agit en aucune façon d'un ostracisme, qui serait contraire à l'esprit général du livre et de son auteur, mais d'un scrupule terminologique. *Syntagme* étant polysémique, ou plutôt appartenant à deux corps de doctrine hétérogènes, la solution adoptée est de bonne méthode : P. Larthomas rend à Saussure ce qui appartient à Saussure, et utilise tout bonnement *groupe* là où l'anglais dit *phrase*.

Tout bonnement, c'est bien le mot, car je ne suis pas loin de penser que pour lui *groupe* est de toute façon meilleur que *syntagme*, en vertu du principe selon lequel, entre deux unités terminologiques concurrentes, il faut choisir la « moindre », au sens de Valéry. Deux autres exemples, notamment, semblent accréditer cette opinion. Le premier est celui de *représenté* (p. 143), qui est un pendant commode et suffisant de *représentant*, grâce auquel on peut se passer de l'hellénisme *anaphorisé*. Le second est la façon de parler des « présentiifs », dont la syntaxe est si complexe et la morphologie si hétérogène. Le terme, malgré l'autorité de J. C. Chevalier (et, depuis 1975, du Ministère de l'Éducation), semble évité par un scrupule qui rappelle les cas précédents : P. Larthomas, prudemment, se contente d'une énumération des phénomènes concernés (« les tours *c'est, il y a et voilà* », p. 210) et d'une reprise à l'aide de l'expression très générique « ces éléments ».

Bien loin, en effet, de se contenter des approximations couramment admises, il se livre à un incessant travail terminologique où le lecteur a plaisir à retrouver la vie de son enseignement, quand il a eu la chance d'en bénéficier. Tantôt c'est une insatisfaction de styliste qui se manifeste ; ainsi, *coordonnants* (p. 69) fait place à *éléments coordonnants* (p. 209), puis à *éléments de coordination* (p. 257), et enfin — tout bonnement, à nouveau — à *mots de coordination* (p. 267). Tantôt l'on est en présence d'un souci qui n'est plus seulement de forme. Ainsi, comment un stylisticien pourrait-il parler de *phrases* de façon univoque ? En dehors des considérations, esthétiques et non syntaxiques, sur les périodes au théâtre, il faut aussi caractériser quelquefois grammaticalement les *types syntaxiques* (p. 137 *sqq.*). Les composantes multiples de la culture linguistique de P. Larthomas lui fournissent *schéma syntaxique* et *structure syntaxique (passim)*, mais le sens de la langue lui suggère une unité terminologique composée, de bon aloi, qui est le seul

néologisme de l'ouvrage, en la matière : *patron syntaxique* (p. 176 *sqq.*).

Quand on voudra réactualiser les programmes scolaires et universitaires, il faudra se souvenir des belles leçons de Pierre Larthomas.

Pierre LERAT,  
Université de Paris-Nord.

## NOTES SUR LA LOGIQUE DE LA MÉTONYMIE

La métonymie n'a pas donné lieu comme la métaphore à une littérature abondante. Sa nature paraît moins problématique, et la notion jakobsonienne de *contiguïté*<sup>1</sup> procure pour le moins une approximation satisfaisante. Il faut dire aussi que la tradition rhétorique fournit de ce trope une typologie dont le détail, notamment chez Fontanier<sup>2</sup>, a de quoi rassurer.

Il n'en demeure pas moins que le statut de cette notion fait difficulté. C'est en particulier le cas dans une conception sémantico-logique du langage : on ne voit pas d'emblée à quoi peut y correspondre la « contiguïté ». Les notes qui suivent tentent d'apporter à cela une réponse, en montrant successivement (I) :

- que la métonymie est de l'ordre de l'observable ;
- qu'elle est une relation non-implicative ;
- qu'elle relie les arguments d'une relation du second ordre.

Ainsi se dégagera une typologie nouvelle (II), essentiellement fondée sur la nature grammaticale des unités linguistiques que la métonymie affecte<sup>3</sup>.

### I. — QUELQUES TRAITS SÉMANTICO-LOGIQUES DE LA MÉTONYMIE.

#### A. — *La métonymie est de l'ordre de l'observable.*

Le domaine de la métonymie ne va pas au delà du monde *m*, de ce qui est : la contiguïté se fonde sur la constatation de ce que l'expérience du monde impose. Qu'elle soit spatiale, temporelle ou causale, elle s'inscrit dans la réalité elle-même. Les voiles sont effectivement une partie du bateau ; une faïence est de fait un objet en faïence ; le brie

---

1. JAKOBSON [1963], 61.

2. FONTANIER [1968], 79-92 et 93-97.

3. Les exemples viennent de l'examen systématique de la lettre G (t. IX, p. 1-619) du *Trésor de la langue française*, le seul dictionnaire français qui fasse à la métonymie la place importante qui lui revient dans les mécanismes polysémiques.

vient (en principe) de la Brie. On conçoit dès lors l'affinité, notée par R. Jakobson<sup>4</sup>, entre métonymie et littérature réaliste.

Par l'appartenance au monde *m*, la métonymie s'oppose ainsi fortement à la métaphore, qui, liée par nature à l'imaginaire, suppose non seulement l'inscription spécifique dans un univers de croyance (*U*), mais encore le recours au contrefactuel (*m̄*). Qu'on en juge par un exemple simple :

*Sophie, c'est la Tour Eiffel.*

La métaphore vient

- d'une implication commune à *Sophie* et à *la Tour Eiffel* (gigantisme ? bassin évasé ?...) : mais cette propriété relève moins de l'observation objective que d'une certaine façon de voir les choses ; elle est ainsi indissociable de l'univers de croyance où elle est aperçue (*U*) et participe de l'imaginaire ;
- elle est due d'autre part, moyennant cette propriété commune, à l'identification des deux objets ; linguistiquement acceptable par le biais du « plus ou moins vrai »<sup>5</sup>, celle-ci n'en suppose pas moins la fausseté objective et entraîne du fait même l'inscription dans les mondes contrefactuels (*m̄*)<sup>6</sup>.

Restreinte à l'observable, la métonymie apparaît ainsi beaucoup plus simple que la métaphore. On notera de surcroît que l'observation doit s'arrêter au caractère typique, celui qui permet de reconnaître immédiatement l'objet (les voiles pour le bateau, et non les cabines par exemple)<sup>7</sup>.

4. JAKOBSON [1963], 62-63. « On comprend pourquoi existe ce lien de parenté, que l'on a relevé si souvent, entre métonymie et syncdoque, à savoir qu'elles respectent toutes deux des liens inscrits dans les faits » ; HENRY [1971], 22.

5. V. MARTIN [1983], 196-203.

6. C'est la conjonction du « voir comme » imaginaire (lié à un *U* donné) et de l'identification contrefactuelle (*m̄*) qui fait la métaphore. Que l'on compare les phrases suivantes :

- a) *Sophie ressemble à son père* ;
- b) *Sophie ressemble à la Tour Eiffel* ;
- c) *Sophie, c'est son père* ;
- d) *Sophie, c'est la Tour Eiffel*.

Dans (a), l'implication commune est décelée par la seule observation : il en résulte une relation de ressemblance à inscrire dans *m*.

Dans (b), l'implication commune est décelée par le locuteur qui la découvre, qui voit Sophie comme il voit la Tour Eiffel, qui rapproche par l'imagination deux objets éloignés. Cette implication est ainsi liée à un univers particulier (*U*).

Dans (c), l'identification de Sophie à son père, objectivement illégitime quoique fondée sur une donnée observable, ne devient linguistiquement acceptable que par le biais du « plus ou moins vrai ». La fausseté objective conduit aux mondes contrefactuels de l'imaginaire (*m̄*).

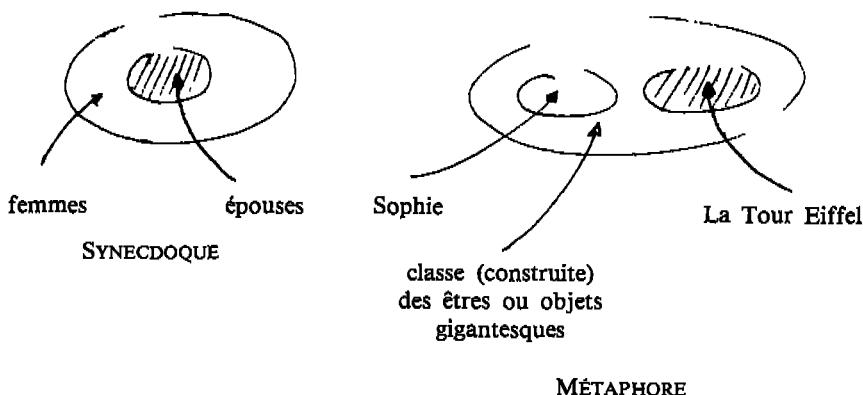
Dans (d), alliée à la vision créatrice d'un locuteur particulier (*U*), l'identification contrefactuelle (*m̄*) instaure la relation métaphorique.

7. *Rhétorique générale* [1970], 104, et N. SATO [1979], 120.

B. — *La métonymie est une relation non-implicative.*

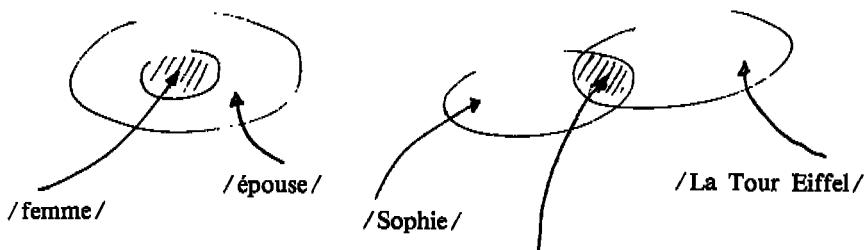
Le problème logique n'en est pas moins entier, car la métonymie ne peut pas se décrire au moyen de l'implication (ou de l'inclusion en logique des classes). Elle s'oppose ainsi simultanément à la métaphore (dont on vient de redire le lien à l'implication) et surtout à la synecdoque, entendue au sens étroit de relation du genre à l'espèce et de l'espèce au genre.

Si la synecdoque en effet appartient comme la métonymie au monde  $m_o$  de l'observable, elle s'en distingue justement par sa nature implicative : il y a synecdoque dès lors que le genre désigne l'espèce ou l'espèce le genre. *Femme* au sens de « épouse » est en usage synecdochique ; on voit le lien à l'implication : quel que soit  $x$ , si  $x$  est épouse (E), alors  $x$  est femme (F) :  $Vx, Ex \rightarrow Fx$ . La synecdoque n'est rien d'autre que le nom rhétorique de la « hiérarchie — être » : l'épouse est une femme. En logique des classes, on dira que l'ensemble des épouses est inclus dans celui des femmes. On peut ainsi représenter la synecdoque comme l'inclusion d'une classe dans une autre, la métaphore comme la double inclusion dans une classe plus vaste<sup>8</sup> :



En termes (« intensionnels ») de propriétés (ou de « sèmes »), les deux schémas seront respectivement :

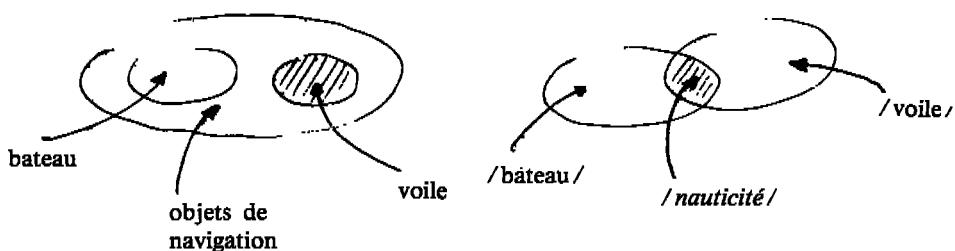
8. Cf. *Rhétorique générale*, p. 107 et p. 118.



= les propriétés de /femme/ sont une sous-classe des propriétés de /épouse/

propriété commune (/gigantisme/) à Sophie et à la Tour Eiffel

Aucune de ces représentations ne convient pour la métonymie. Certes, on peut construire, comme dans la métaphore, une classe englobante d'objets. Ainsi pour *voile* et *bateau* qui ont en commun la propriété /nauticité/ :



Il se peut même qu'une telle construction gouverne d'une certaine façon le fonctionnement métonymique : le trait /nauticité/ ne se trouvant pas dans *cabine*, ce mot ne se prête pas non plus à la même métonymie.

Mais on ne voit plus la différence avec la métaphore<sup>9</sup>. Et surtout la relation du tout à la partie, intuitivement sentie comme pertinente, n'est d'aucune façon représentée par de tels schémas implicatifs. Dès lors qu'on essaie de prendre en compte ce qui fait le propre de la métonymie, la hiérarchie-être n'a plus de pertinence : le bateau n'est pas la voile, ni la voile le bateau, mais une partie du bateau. L'idée des « objets de navigation » est étrangère à cette relation de partie, à tout.

Déliée de l'imaginaire (à l'encontre de la métaphore), de nature non-

9. Cf. *Rhétorique générale*, p. 104 et p. 118. Les propriétés de l'objet de navigation sont une sous-classe des propriétés de *voile* et de *bateau* et non l'inverse ; *voile* et *bateau* comportent plus de propriétés que les propriétés qui font qu'un objet est un objet de navigation. Sur le « mode conceptuel  $\Sigma$  », c'est donc l'intersection qui convient et non la « conclusion dans un ensemble de séèmes » telle qu'elle est représentée à la p. 118.

implicative (contrairement à la métaphore et surtout à la synecdoque), la métonymie se trouve ainsi définie négativement. Il serait difficile de se satisfaire d'une telle approche, car elle ne confère pas à la métonymie un véritable statut sémantico-logique.

### C. — *La métonymie relie les arguments d'une relation du second ordre.*

1. Le traitement d'un exemple devrait mettre sur la voie d'une solution meilleure. Considérons le mot *garance*. Il désigne au propre une « plante grimpante et vivace, de l'ordre des Rubiacées, ... ». Appelons  $\Sigma^1$  ce sens propre. *P. méton.* (« par métonymie »), la garance désigne aussi la « matière colorante rouge extraite de la garance tinctoriale ». Appelons  $\Sigma^2$  ce sens dérivé (plus précisément cette « acception » dérivée) et  $S^2$  le genre prochain (« matière colorante ») qui sert à le définir.

Dans le sens métonymique, la garance est donc une matière colorante :

$$\forall x, \Sigma^2 x \rightarrow S^2 x.$$

Mais *garance* dit plus que simplement « matière colorante ». Ce «  $S^2 x$  » est le lieu d'une prédication du second ordre, où s'établit une relation (« extraire qqch. de qqch. ») entre la matière colorante ( $S^2 x$ ) et la garance en tant que plante ( $\Sigma^1 y$ ) :



Appelons R la relation « extraire qqch. de qqch. ». En l'occurrence, ses arguments sont respectivement  $S^2 x$  et  $\Sigma^1 y$  :

$$R (S^2 x, \Sigma^1 y).$$

En utilisant cette relation, on dira que x est une garance au sens  $\Sigma^2$ ssi (« si et seulement si ») :

$$\forall x, \exists y, \Sigma^2 x \leftrightarrow [R (S^2 x, \Sigma^1 y)] S^2 x$$

2. Plus généralement, on définira la métonymie ainsi :

Un sens  $\Sigma^2$  est lié *p. méton.* à un sens  $\Sigma^1$  du même vocable ssi il comporte en lui une relation R qui satisfait aux deux conditions suivantes :

- 1) le genre prochain  $S^2 x$  qui définit  $\Sigma^2 x$  est un des arguments de R ;
- 2) le vocable au sens propre  $\Sigma^1$  dénomme un autre des arguments de R .

On voit immédiatement qu'il en est bien ainsi pour *garance* :  $S^2 x$  (« matière colorante ») et  $\Sigma^1 y$  (« plante ... ») sont bien les arguments de la relation R (« extraire qqch. de qqch. »).

3. Pourtant cette définition ne couvre tous les cas qu'au prix d'une légère modification de la seconde condition. Ainsi pour les substantifs d'action, p. ex. *gouvernement* « action ou fait de gouverner ». Ce substantif est dans son sens propre ( $\Sigma^1$ ) le nom d'une relation (R = « qqn gouverne qqn » → « le fait de gouverner »). *P. métон.* il désigne « ceux qui gouvernent », c'est-à-dire l'un des arguments de la relation R.

Ainsi, à reprendre la définition proposée, on conservera la condition (1), mais on écrira ainsi la condition (2) :

(2) le vocable au sens propre  $\Sigma^1$  dénomme la relation R.

4. Un autre cas particulier est fourni par les substantifs de qualité (substantivation de l'adjectif), du type *grossièreté*. Ce mot désigne, au propre ( $\Sigma^1$ ), un « défaut de civilisation, d'éducation, de culture ». *P. métон.* il désigne ( $\Sigma^2$ ) quelque « attitude, comportement, propos inconvenant ou manquant de délicatesse ». Cela revient à dire que le défaut se manifeste dans telle ou telle attitude, tel ou tel comportement, tel ou tel propos. S'agissant d'un substantif de qualité, la relation se réduit donc à une propriété (dont  $\Sigma^1$  est le nom),  $\Sigma^2$  désignant ce qui présente cette propriété : de la propriété on passe à l'objet qui la possède (figure appelée quelquefois « synecdoque d'abstraction », par exemple chez Fontanier). On écrira ainsi la condition (2) :

(2) le vocable au sens propre  $\Sigma^1$  dénomme la propriété P (qui tient la place de R dans le substantif de qualité).

5. Il reste que dans tous les cas la relation R (ou la propriété P) représente une prédication du second ordre sur le genre prochain  $S^2 x$ , de telle sorte qu'on peut formuler comme suit la définition de la métonymie :

Un sens  $\Sigma^2$  est lié *p. métон.* à un sens  $\Sigma^1$  du même vocablessi il comporte en lui une relation du second ordre R portant sur le genre prochain  $S^2$  qui définit  $\Sigma^2$ , relation qui satisfait aux conditions suivantes :

- 1) le genre prochain  $S^2 x$  est un des arguments de R ;
- 2) le vocable au sens propre  $\Sigma^1$   
ou bien dénomme un autre des arguments de R (cas général) ;  
ou bien dénomme la relation R elle-même (cas des substantifs d'action) ;  
ou encore la propriété qui tient la place de R (cas des substantifs de qualité).

Il n'est pas impossible de représenter aussi la métaphore comme une relation du second ordre entre  $\Sigma^1$  y et  $S^2$  x. Ainsi pour *bouclier* dans *le bouclier de la foi*. La relation entre une certaine attitude mentale ( $S^2$  x) et l'arme défensive qu'est le bouclier ( $\Sigma^1$  y) est celle de la ressemblance ( $S^2$  x et  $\Sigma^1$  y impliquant l'un et l'autre la propriété de « protection »).

Mais là où la relation métonymique porte directement sur les choses, la relation de ressemblance est d'une nature très différente : elle est *épistémique*, ce qui rejoint la constatation faite plus haut que seule la métonymie s'instaure dans *m.*

La définition proposée<sup>10</sup>, par les distinctions qu'elle établit sous (2), est aussi l'ébauche d'une typologie : on va s'efforcer maintenant de la détailler.

## II. — ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE SÉMANTICO-LOGIQUE.

Le fondement de cette typologie est dans la nature grammaticale du terme métonymique. Le genre prochain  $S^2$  x étant l'argument d'une relation du second ordre,  $S^2$  x est normalement un substantif : on comprend ainsi l'affinité bien connue de la métonymie et de la catégorie substantive. Pourtant, dans un dictionnaire comme le *TLF*, l'indicateur *p. méton.* apparaît aussi dans les articles d'adjectifs ou de verbes : c'est là un fait à expliquer. La distinction substantif/non substantif, en tout cas, fournit l'articulation principale de la typologie.

### A. — *Métonymie substantive.*

1. *Cas général* (substantifs autres que les substantifs d'action et les substantifs de qualité). Grossièrement, la relation R est de type *localisant* ou de type *causal*.

- a) *Relation de type localisant.* Cette relation correspond soit à : « a se trouve dans, sur, à, près de ... b », soit à : « a contient, comporte ... b ».
- *gibet* « Instrument de supplice » / « Lieu où un gibet est établi ».

R	a	b
se trouver dans	instrument de supplice = $\Sigma^1$	lieu = $S^2$

V. aussi<sup>11</sup> : *gaine* (C5a), *gargoine*, *gargouille* (A), *garrigue* (B),

10. L'idée (MARTIN [1983], 67) que la « relation métonymique consiste dans la réapparition, sous forme de sème spécifique, de  $\Sigma^1$  dans  $\Sigma^2$  » n'est pas démentie par cette définition qui ne fait que la préciser.

11. Les renvois se font au *T.L.F.*. L'astérisque qui suit certaines des formes signifie que l'indicateur *p. méton.* a été omis dans l'article correspondant.

*gazon* (B), *gendarmerie* (B2), *genou* (IA3), *goguette* (B), *gousset* (B), *gouttière* (A2), *gueule* \* (B2).

- *gynécée* « Partie de l'habitation réservée aux femmes » / « Ensemble des femmes qui vivent dans le gynécée ».

R	a	b
se trouver dans	ensemble des femmes	lieu
	= $S^2$	= $\Sigma^1$

V. aussi : *gauche* (C).

- *gamelle* « Récipient »... / « Contenu de ce récipient ».

R	a	b
contenir (ou comporter)	ce qui contient	ce qui est contenu
	= $\Sigma^1$	= $S^2$

V. aussi : *gargousse*, *gibier* (A2b), *glass*, *gnomon*, *gobelet* (A), *godet* (A), *gorge* (dans *rendre gorge* C).

- *gerce* « Fente superficielle que produit la dessication dans une pièce de bois » / « Planches qui ont des fentes tortueuses... »

R	a	b
contenir (ou comporter)	ce qui contient	ce qui est contenu
	= $S^2$	= $\Sigma^1$

V. aussi : *génie* (II B2), *géographie* (A), *géométrie* (A2a), *gloria* (I), *godiveau* (B), *goguette* (B), *graduel* <sup>2</sup>, *grand-croix* (B), *grenadine* <sup>1</sup>, *gribouillis* (B), *guenille* (A1), *guenillon* (B).

- b) *Relation de type causal*. Cette relation se traduit par « causer », « produire », « faire ».

Les arguments  $\Sigma^1$  y et  $S^2$  x en sont les « cas profonds » <sup>12</sup>.

- Agent et résultat.

*galle* <sup>1</sup> « Excroissance ... » / « Insecte provoquant cette excroissance ».

R	a	b
causer	insecte	excroissance
	Agent	Résultat
	= $S^2$	= $\Sigma^1$

V. aussi : *gale* (A2), *glockenspiel*, *graillon* <sup>1</sup> (C), *gravelle* (B), *griffe* (IB3).

*En partic.* :

*gombo* « Plante tropicale ... » / « Fruit comestible de cette plante ».

12. On ne fait pas la différence, dans les quelques exemples qui suivent, entre les cas où le premier actant est  $\Sigma^1$  ou bien  $\Sigma^2$ .

- V. aussi : *genévrier* (A), *genièvre*, *gingembre*, *giroflée* (A), *glaïeul*.  
 • Objet (objet produit) et moyen (ou instrument). V. plus haut le commentaire sur *garance*.

V. aussi : *gambier*<sup>2</sup> (B), *garum*, *gaz* (D1), *génépi*, *genêt*, *gobelins*<sup>2</sup>, *godiveau* (A), *gouache*, *gourde*<sup>1</sup> (B1), *grènetis*, *groseille* (B1), *grosse* (A), *guimauve* (B).

- Résultat et moyen.

*guillotine* « Instrument de supplice » / « Ce supplice lui-même ».

*Remarque* : La description de R au moyen d'une relation localisante ou d'une relation causale représente une simplification qui ne doit pas cacher les composantes supplémentaires que R peut véhiculer. Ainsi dans *galerie* au sens de « billet qui donne accès aux galeries » où l'idée d'« accès autorisé » s'ajoute à celle de localisation. De même pour *gabelle* qui peut désigner ceux qui lèvent l'impôt et où s'ajoute par conséquent l'idée de « perception ».

2. *Cas des substantifs d'action* (R est dénommé par  $\Sigma^1 y$ ). S<sup>2</sup> x désigne tantôt l'agent, l'objet, le résultat, le moyen, l'instrument, le lieu, c'est-à-dire l'un quelconque des « cas profonds » de la relation verbale.

- Agent : *guet* « Action de guetter » / « Troupe, patrouille chargée de faire le guet ».

V. plus haut *gouvernement*. V. aussi : *gainage* (*gainer*), *garde*\* (II), *gâterie* (« Ce qui gâte »).

- Objet : *grillade* « Action de griller » / « Mets grillé » = « ce qui est grillé ».

V. aussi : *génération* (B), *glane* (A).

- Résultat : *groupement* « Action de se grouper » / « Résultat de cette action ».

V. aussi : *graduation* (A), *gribouillage* (B), *grimage*\* (B), *gronderie*.

- Instrument ou moyen : *garantie* « Action de garantir » / « Ce qui sert à garantir ».

V. aussi : *gaillarde*<sup>2</sup>, *gavotte* (A), *gigue*<sup>3</sup>, *gravimétrie* (A).

V. aussi : *gagne-pain*.

- Conséquence : *grignotement* « Action de grignoter » / « Bruit produit en grignotant ».

V. aussi : *galopade* (B), *glissement* (A2), *grelottement* (B).

- Lieu : *grimpade* « Action de grimper » / « Chemin, route en montée » = « lieu où l'on grimpe ».

V. aussi : *garage*\* (B1), *garderie* (A2), *géhenne* (B), *glissade*, *golf* (A1), *grimpette* (B).

- Durée : *gérance* « Action de gérer ; fonction de gérant » / « Durée de cette fonction ».

V. aussi : *gestion* (A), *grossesse* \*, *guerre* (A5).

3. *Cas des substantifs de qualité* ( $\Sigma^1$  y dénomme la propriété). La métonymie consiste à désigner ce qui possède cette propriété.

*Grosseur* « Volume de ce qui dépasse la mesure considérée comme moyenne » / « Enflure visible à la surface de la peau ou sensible au toucher ». V. plus haut : *grossièreté*. V. aussi : *galanterie* (B1c et B3), *gaminerie* (B), *gaucherie* <sup>2</sup> (B), *généralité* (A), *générosité* (A), *goguenardise* (B), *goinfrerie* (B), *gouaillerie* \* (B), *grandeur* \* (IIA2), *grognerie* (B).

*Remarque* : La typologie ainsi esquissée n'inclut pas le type *gorgone* « Personnage fabuleux ... » / « Représentation de ce personnage » (V. aussi : *généalogie* (A1a), *genèse* \* (A2), *grotte* « Représentation de la grotte de Lourdes dans une église ou un lieu de pèlerinage »). Il s'agit ici du cas particulier de l'icone : comme tout autre signe, l'icone autorise une lecture transparente (« c'est une gorgone ») et une lecture opaque (« c'est la représentation d'une gorgone »). La métonymie n'est plus dans le langage mais dans l'objet lui-même, icone ou réalité représentée par l'icone <sup>13</sup>.

## B. Métonymie adjective et métonymie verbale.

L'affinité notée plus haut avec la catégorie du substantif explique que, dans l'adjectif et le verbe, la métonymie soit généralement externe, c'est-à-dire liée à la sous-catégorisation du substantif qualifié par l'adjectif ou propre à l'un des actants du verbe <sup>14</sup>. La métonymie cependant est-elle forcément externe ?

### 1. Métonymie externe.

a) *Dans l'adjectif. Grison* <sup>1</sup> [En parlant des cheveux, de la barbe, des poils] ... / [En parlant d'un animal ... d'une personne]. « Qui grisonne, qui est un peu gris ».

La référence du substantif qualifié ne change pas (un cheval grison est un cheval), mais la propriété signifiée par l'adjectif suppose de ce substantif une lecture métonymique (*grison* s'applique en fait au pelage).

*Remarque* : Il y a métonymie du substantif dans *le cœur gauche* qui désigne la partie gauche du cœur.

13. D. BOUVEROT [1979]. Tout l'article est consacré à ce type.

14. V. MARTIN [1983], p. 74 et suiv.

V. aussi : *gazouillant* (IIA, avec hypallage), *gironné* (A), *glacial* (A), *gourmand* (B1), *gracieux* (IB3), *gracile* (B), *graphique* (B1), *grave*<sup>1</sup> (B2b), *gris*<sup>1</sup> (A1aβ), *gymnastique*\* (IC).

Ce type de métonymie est surtout fréquent avec les adjectifs qui signifient un état psychologique et qui, métonymiquement, s'appliquent ensuite à ce qui témoigne de cet état, à ce qui le manifeste ou qui le produit. Ainsi l'adjectif *gai* :

- [S'applique à une personne] « Qui est de bonne humeur ».
- [*P. méton.* S'applique aux traits d'une personne, à son comportement, à ses activités ...] « Qui manifeste la bonne humeur ». *Un rire gai*.
- [Ou bien s'applique à ce qui agit sur la personne] « Qui dispose à la bonne humeur ». *Un appartement gai*.

V. aussi : *galant* (IC2), *galophobe*, *gaspilleur*, *gâteux* (B), *généreux* (B1), *gentil* (IIA2 et IIB1a), *gentillet*, *grognard* (I), *grogneur* (A), *grognon* (B2), *grondeur* (B), *guilleret* (A1).

*Remarque* : À noter que dans le substantif dérivé (« substantif de qualité »), il convient de distinguer la correspondance aux métonymies de l'adjectif et les métonymies propres à ce type de substantifs (*supra* A3). Ainsi pour le substantif *gaieté*<sup>15</sup> :

- 1 « Caractère de celui / celle qui est gai(e) » ;
- 2 [Correspond aux emplois métonymiques de l'adjectif].
  - « Caractère qui traduit la gaieté ». *La gaieté du rire. Un sourire plein de galeté*.
  - *P. méton.* (surtout au plur. — métonymie propre au substantif) « Ce qui a ce caractère ». *Exciter les gaietés*.
  - *Rare*. « Caractère d'une chose qui incite à la gaieté ». *La gaieté de l'eau courante*.
  - *P. méton.* « Cette chose elle-même » (métonymie propre au substantif). *Un vin dont la seule couleur est une gaieté*.

b) *Dans le verbe*. La métonymie externe affecte l'un quelconque des actants.

- Sujet : *gouter* [Le sujet désigne un liquide].  
[*P. méton.* Le sujet désigne un contenant ou ce qui est susceptible de contenir un liquide] *Avoir le nez qui goutte*.
- V. aussi : *galoper* (IA2), *gargouiller*\* (A1b), *guérir* (IIB1).
- Objet : *glander* [L'objet désigne une céréale].  
[*P. méton.* L'objet désigne le lieu où l'on glane] *Glaner un champ*.

---

15. La présentation proposée s'éloigne de celle du *T.L.F.*, où la distinction entre ces deux types de métonymie n'est pas opérée.

V. aussi : *gagner* (IA1a), *ganter* (A), *garer* (se, C), *gâter* (D4), *gau-ler* (A), *gratter* (IA2b et IA5b), *graver* (A1), *grêler* (B1).

## 2. Existe-t-il une métonymie interne de l'adjectif ou du verbe ?

Dans tous ces cas où elle concerne l'adjectif ou le verbe, la métonymie est donc externe<sup>16</sup>. Mais l'est-elle nécessairement ?

a) Elle peut toucher des unités supérieures au mot, par exemple le groupe nominal<sup>17</sup>. On renvoie à *gant jaune*, *garde française*, *gorge chaude*, *gros bonnet* \*, *gros bras*, *grosse tête*, *gueule cassée*, *gueule noire*, *thème grec*.

b) Quoique rarement, la métonymie affecte aussi le sémème de l'adjectif ou du verbe lui-même. On a évoqué ailleurs<sup>18</sup> le cas de *il grelotte*. Dans l'adjectif le passage de la lecture référentielle (*grec* « Qui est originaire de Grèce, qui se rapporte à la Grèce », *les îles grecques*) à la lecture attributive (« Qui a certaines caractéristiques de la Grèce ou des Grecs », *un nez grec*) peut être assimilé à une métonymie. Mais à vrai dire on rejoint alors les mécanismes de l'implication : la « grécité » est déjà incluse dans le fait d'être grec au sens référentiel. De même *grelotter* (*de froid*) peut être considéré comme impliquant *avoir froid*<sup>19</sup>. Ainsi la métonymie ne se distingue avec netteté des figures voisines que dans le substantif.

Ces notes ont pour seule ambition de préciser le statut sémantico-logique de la métonymie. En résumé celle-ci s'apparente à la synecdoque par le fait qu'elle opère dans le monde de ce qui est, c'est-à-dire dans le monde de l'observable. Mais elle s'en éloigne par son caractère non implicatif. Essentiellement liée au substantif, elle est le lieu d'une relation du second ordre R (portant sur S<sup>2</sup>, genre prochain qui définit le sens métonymique Σ<sup>2</sup>) et qui satisfait aux conditions suivantes :

- 1) R appartient à m<sub>o</sub> et n'est pas une relation implicative ;
  - 2) le genre prochain S<sup>2</sup> x est un des arguments de R ;
  - 3) le vocable au sens propre Σ<sup>1</sup>
- ou bien dénomme un autre des arguments de R (cas général), R étant alors de type *localisant* ou de type *causal* ;

16. Elle l'est aussi dans le type *le vent bleu souffle* ..., commenté par A. HENRY (1971, 34-35) ; le substantif *vent* est le lieu d'une double lecture : l'une, au propre, appelée par le verbe *souffle* ; l'autre, métonymique, exigée par l'adjectif (*vent* = « air »). Jeu poétique où l'équivoque est sciemment créée.

17. Appliquée à la phrase entière, la métonymie conduit du sens à ce qu'on peut appeler la signification : MARTIN [1983], 14 et 234. L'exemple d'A. HENRY, *Les poulies grincent* (pour dire « il fait beau »), relève de ce mécanisme : HENRY [1971], 21.

18. MARTIN [1983], 75-76.

19. Au reste, dans le verbe, les procédures métonymiques affectent plutôt les tiroirs verbaux, p. ex. le présent : *je pars* « je suis sur le point de partir » ; *je sors de chez lui* « je viens de sortir de chez lui ».

- ou bien dénomme la relation R elle-même (cas des substantifs d'action), l'argument S<sup>2</sup> x en étant alors un des « cas profonds » ;
- ou bien dénomme une propriété (cas des substantifs dérivés de l'adjectif), S<sup>2</sup> désignant alors un objet qui, entre autres, présente cette propriété.

Robert MARTIN,  
Université de Paris-Sorbonne.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BOUVEROT (D.), [1979]. « La Rhétorique dans le discours sur la peinture ou la métonymie généralisée d'après la critique romantique », *Revue d'Esthétique*, 1979, n° 1-2 (Coll. 10/18), p. 55-74.
- FONTANIER (P.) [1968]. *Les Figures du discours*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, 1968, 508 p. [1<sup>re</sup> éd. 1821-1827].
- HENRY (A.), [1971]. *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, 164 p.
- JAKOBSON (R.) [1963]. « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », in : *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, p. 43-67.
- LE GUERN (M.), [1972]. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972, 128 p.
- MARTIN (R.), [1983]. *Pour une logique du sens*, Paris, P.U.F., 1983, 272 p.
- Rhétorique générale*, [1970] par J. Dubois, F. Edeline, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, Paris, Larousse, 1970, 208 p.
- RUWET (N.), [1975]. « Synecdoques et métonymies », *Poétique*, t. 33, 1975, p. 371-388.
- SATO (N.), [1979]. « Synecdoque, un trope suspect », *Revue d'Esthétique*, 1979, n° 1-2 (Coll. 10/18), p. 116-127.
- TAMBA-MECZ (I.), [1981]. *Le Sens figuré*, Paris, P.U.F., 1981, 200 p.
- N. B. : Depuis la rédaction de cet article est paru un numéro très intéressant du *Français moderne* consacré aux « problèmes de la synecdoque », t. 51, 4 (1983). L'ouvrage de A. HENRY a par ailleurs fait l'objet d'une réédition substantiellement augmentée (Bruxelles, Palais des Académies, 1984, 246 p.). Enfin une importante thèse d'Etat (celle de Marc BONHOMME), consacrée à la *Linguistique de la métonymie*, a été soutenue en décembre 1984 à l'Université de Lyon II.



## SUR LE VOCABULAIRE AUTONOME DANS *MADAME BOVARY* : *FÉLICITÉ, PASSION, IVRESSE* ET QUELQUES AUTRES

*Réalisme polémique et réalisme « objectif ».*

*Madame Bovary* n'est pas seulement un texte réaliste au sens « objectif » (représentation réputée impartiale d'un réel, technique narrative de l'impersonnalité), il l'est aussi au sens « polémique » : à la fois anti-romanesque (sur et contre les romans romanesques, cf. *Don Quichotte*) et anti-romantique. Ces deux cibles ont des définitions hétérogènes : l'une (romanesque) renvoie à un sous-genre et à une thématique, tant « euphorisante » (description de lieux idylliques, scènes d'amour, scènes de famille touchantes, extases passionnelles, personnages d'enfants attendrissants, etc.) que « dysphorisante » (morts spectaculaires, lieux ténébreux, crises passionnelles, etc.)<sup>1</sup> ; l'autre (romantisme) renvoie à une position esthétique et idéologique datée, et aux « grands auteurs » qui l'ont illustrée. Mais en raison même de cette hétérogénéité des traits définitoires, les deux notions ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et présentent d'ailleurs des recoulements évidents. Aussi sont-elles mêlées dans le fameux chapitre I, 6, dit des « lectures d'Emma au couvent », dont je rappelle le contenu, dans l'ordre : *Paul et Virginie*, *Le Génie du christianisme*, les romans romanesques, Walter Scott, les romances de la classe de musique, les keepsakes et Larnartine.

En ce qui concerne le romantisme, on se souvient que le traitement des deux « grands auteurs » cités est très différent. Pour Chateaubriand, c'est plutôt un hommage, sous la forme d'un « pastiche non satirique »<sup>2</sup>, véritable « tombeau de Chateaubriand » en miniature<sup>3</sup>, contenu dans un fragment de phrase :

---

1. J'emprunte cette évocation à P. Hamon, « Un discours contraint », *Poétique* 16 (1973), *Le discours réaliste*, p. 435.

2. Je reprends la terminologie mise au point par G. Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (en particulier, p. 33), destinée à distinguer les différentes sortes d'« hypertextualité », en évitant la polysémie de *parodie*.

3. Il y en a déjà un, plus long et non déclaré, dans *Par les Champs et par les Grèves*, chap. XI, comme l'a noté G. Genette, *op. cit.*, p. 107.

Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse, (...) le dimanche, des passages du *Génie du christianisme*, par récréation. Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité ! (je souligne ; éd. Garnier, p. 37).

Bernardin de Saint-Pierre, soit dit en passant, est loin d'être maltraité lui aussi : pour attendrissant qu'il soit, le passage qui l'évoque n'est pas une « charge », et Flaubert y prendrait même la défense d'une certaine naïveté idyllique, comme paradis perdu d'un esprit d'enfance éminemment respectable :

Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus haut que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseaux (p. 36).

Lamartine, en revanche, est sans ambiguïté aucune ridiculisé :

Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartinians, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons (p. 40).

Cette charge expéditive prend la forme d'un catalogue de motifs où le défini pluriel et le prédéterminant *tous* signalent le caractère obligé d'un certain matériel thématique et lexical : il y a toujours une harpe, un lac, etc.<sup>4</sup>. Même effet de catalogue pour les romans romanesques :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes (p. 38).

Lamartine apparaît une deuxième fois explicitement par une citation du *Lac* au cours de l'épisode « Léon II » (ils sont en barque) :

Une fois la lune parut ; alors ils ne manquèrent pas à faire des phrases, trouvant l'astre mélancolique et plein de poésie ; même, elle

4. À propos de l'expression *méandres lamartinians*, P. Larthomas a remarqué que le mot *méandre* est évité par Flaubert là où on l'attendrait, dans une description du paysage que voit Emma de sa fenêtre : « On voyait la rivière dans la prairie, où elle dessinait des sinuosités vagabondes » (p. 113). Flaubert en effet n'aime pas plus ce mot qu'il n'aime Lamartine, raison pour laquelle il les associe : « *Méandre*, vulgaire et lâche, ne présente rien à l'œil » (*Corr.*, Pléiade, II, p. 109). Cf. « *Flaubertiana* », dans *Mélanges P. Lanly*, Publications de l'Université Nancy II, 1981, p. 475-476.

se mit à chanter : « Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions, etc. » (p. 262).

Là encore, le jugement négatif du narrateur apparaît clairement : *faire des phrases* prévient du caractère stéréotypé des propos qui suivent en « récit de discours » (*trouvant*, etc.) et du fait que la mention est double : de l'auteur aux personnages, lesquels répètent les formules convenues du romantisme lamartinien (troisième instance énonciative, non fictive celle-là, et nommée par la citation). La version « impersonnelle », c'est-à-dire sans exhibition de la mention ni désignation du discours mentionné, aurait été quelque chose comme : ils trouvèrent l'astre mélancolique et plein de poésie.

Disons tout de suite, pour être honnête, que ce qui suit immédiatement est d'un autre ton :

Sa voix harmonieuse et faible se perdait sur les flots ; et le vent emportait les roulades que Léon écoutait passer, comme des battements d'ailes, autour de lui.

En effet, la citation se poursuit et se termine en échos (c'est le cas de le dire) fragmentaires (Flaubert : *harmonieuse, flots*, Lamartine : *tes flots harmonieux* ; Flaubert : sa voix (...) se perdait sur les flots, Lamartine : on n'entendait au loin, *sur l'onde* et sous les cieux...), mais fondue dans un contexte que non seulement rien n'empêche, mais tout oblige à « prendre au sérieux », comme disait Sainte-Beuve<sup>5</sup> (en particulier la comparaison, assumée par le narrateur, et la recherche de rythme) : on se doute que le rapport de Flaubert au romantisme en général et même à Lamartine en particulier n'est pas simple.

Il n'en reste pas moins qu'on retrouve, avec ces mentions de Lamartine, la fonction synecdochique remplie par la désignation nominale d'un adversaire, dont a parlé C. Kerbrat-Orecchioni à propos du discours polémique : si la cible peut être (et est souvent) non « un être de chair », mais « un être de langage, une position discursive purement abstraite », « il est fort rare qu'elle ne soit pas un tant soit peu *incarnée* — et l'on peut remarquer le rôle, dans les fonctionnements polémiques, de cette espèce de synecdoque qui consiste à donner à une position théorique, pour l'épingler plus commodément, le visage d'un bouc émissaire »<sup>6</sup>. L'adjectif dérivé du nom propre (*lamartinien*) présente l'avantage de désigner en même temps l'individu et l'espèce, ou l'auteur et le genre (ou plutôt la « formation discursive », qui en l'occurrence

5. Il s'écriait tristement, à propos du dialogue Emma-Léon à l'auberge du Lion d'or, lors de l'arrivée de Bovary à Yonville, entièrement fait de clichés romantico-romanesques : « C'est à dégoûter des dialogues d'amour pris au sérieux ! » (*Causeries du Lundi*, XIII, Garnier, 1858, p. 292).

6. « La polémique et ses définitions », dans *Le Discours polémique*, P.U. Lyon, 1980, p. 26.

traverse les genres du sens rhétorique). De plus, l'inclusion de titres (*Le Lac*, *Le Vallon*) est à son tour synecdochique de l'auteur. Que Lamartine, comme personnification d'un certain romantisme, soit décidément, pour Flaubert, l'ennemi, est confirmé, s'il en était besoin, par les invectives et moqueries variées dont il fait l'objet dans la *Correspondance*<sup>7</sup>. Il n'en est que plus drôle qu'il ait été cité au procès par l'avocat Sénard comme témoin de moralité, en tant que spécialiste, en quelque sorte, de la moralité en littérature, « grand surtout par la pureté qui existe dans toutes ses œuvres, par la chasteté de tous ses écrits » : « Je crois avoir été toute ma vie », aurait-il déclaré à Flaubert, « l'homme qui, dans ses œuvres littéraires comme dans ses autres, a le mieux compris ce que c'était que la morale publique et religieuse ; mon cher enfant, il n'est pas possible qu'il se trouve en France un seul tribunal pour vous condamner »<sup>8</sup>. Lui dont Flaubert disait : « Je le déclare même *sale* quand il veut faire de l'amour éthétré » !<sup>9</sup>. Aussi l'admiration que proclamait Lamartine pour *Madame Bovary* l'emplissait-elle de perplexité : « On m'assure que M. de Lamartine chante mon éloge très haut — ce qui m'étonne beaucoup, car tout, dans mon œuvre, doit l'irriter ! »<sup>10</sup> ; « je n'aurais jamais cru que le chantre d'Elvire se passionnât pour Homais ! »<sup>11</sup>.

Quant aux interférences entre le romanesque d'une part, et le romantisme lamartinien de l'autre, résumons-les ainsi : sentimentalisme forcé et élévation morale ostentatoire. Ces « *messieurs* bien mis » des romans romanesques, « vertueux comme on ne l'est pas, et qui pleurent comme des urnes », sont tout le portrait de Lamartine, prototype, comme on sait, de « l'incontinence lacrymale »<sup>12</sup> autant que de la vertu ; de même les « troubles du cœur, serments, sanglots, larmes... », le tout au clair de lune. C'est donc en haine de la « fausse idéalité » (autant que, d'une autre manière, « en haine du réalisme », selon la célèbre formule) que Flaubert a « entrepris ce roman »<sup>13</sup>, et c'est au nom de la « vérité » que ces deux discours peuvent être conjointement dénoncés. Du *Graziella* de Lamartine, qui se présente comme autobi-

7. Pléiade, II, p. 77-79 (à Louise Colet, 24 avril 1852) ; p. 311 (à la même, 20 avril 1853) ; p. 432 (à la même, 16 sept. 1853) ; et peut-être ailleurs encore.

8. Plaidoirie du défenseur Maître Sénard, *Oeuvres Complètes*, Seuil, 1964, t. II, p. 735.

9. *Corr.*, Pléiade, II, p. 311 (à Louise Colet, 20 avril 1853).

10. *Ibid.*, p. 665 (à Élisa Schlésinger, 14 janvier 1857).

11. *Ibid.*, p. 674 (à son frère Achille, 25 janvier 1857).

12. Cf. Serge Meitinger, « L'ironie anti-romantique de Tristan Corbière », *Littérature* 51 (oct. 1983), p. 43. Sur *Graziella*, Flaubert écrit à Louise Colet : « Avant la pièce de vers finale, il a eu soin de nous dire qu'il l'a écrite tout d'une 'seule haleine' et 'en pleurant'. Quel joli procédé poétique ! » (*Corr.*, Pléiade, II, p. 78).

13. « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court » : *Corr.*, Pléiade, II, p. 643-644 (à Edma Roger des Genettes, 30 oct. 1856).

graphique, il dit : « S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! ». Et voici ce qu'aurait été cette *histoire vraie* : « Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé » (je souligne : Flaubert invente le vraisemblable, ne sachant pas, évidemment, ce qui s'est réellement passé !) : un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses distractions, couchant avec la fille d'un pêcheur, et l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas, mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer »<sup>14</sup> — et assez loin de *Graziella*.

Cette forte composante polémique du réalisme de *Madame Bovary* entre en contradiction avec l'autre définition de ce même réalisme, à savoir la *mimésis* objective : absence *vs* présence de marques énonciatives, impersonnalité *vs* ironie, solipsisme de l'« auteur » seul intercesseur du « réel » à représenter *vs* dialogisme et invocation d'autres énonciateurs, etc. P. Hamon a souligné que c'était là l'un des problèmes souvent rencontrés par l'écriture réaliste : en effet, « le discours réaliste, ne pouvant se situer par rapport à un genre historiquement défini et institué (du moins avant le XIX<sup>e</sup> siècle), se situe et se définit en intégrant ce qu'il estime être ses contraires « littéraires » et en les refusant » (il cite, comme exemple de cette présence de l'adversaire dans le roman réaliste, *Lucie de Lamermoor* dans *Madame Bovary*, et *Jocelyn* sur une table de cuisine dans *Pot-Bouille*) ; « mais on voit que ce refus et ce jeu intertextuel peuvent mener droit à la parodie et venir alors ébranler le *sérieux* du discours<sup>15</sup> ; problème crucial de compatibilité à résoudre pour l'auteur réaliste »<sup>16</sup>. De même, l'éternel procès fait aux réalistes de ne pas l'être vraiment parce qu'ils sélectionneraient les aspects négatifs de la réalité, revient à dire que la dénégation prend le pas sur l'assertion : autre forme de soupçon minant un discours où derrière l'apparence de neutralité au moins innocente (sinon bienveillante) surgirait irrésistiblement, par intermittences, le démon du dénigrement. Exemple typique, cette « description » du pays yonvillais, qui inspirait à Sainte-Beuve le regret des paysages idylliques de Bernardin de Saint-Pierre et de George Sand<sup>17</sup> :

On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile-de-France, contrée bâtarde où le langage est sans accentuation, comme le paysage sans caractère. C'est là que l'on fait les pires fromages de Neufchâtel de tout l'arrondissement, et, d'autre part, la culture y est coûteuse, parce qu'il faut beaucoup de fumier pour engranger ces terres friables pleines de sable et de cailloux (p. 72).

14. *Corr.*, Pléiade, II, p. 77-78 (24 avril 1852, à Louise Colet).

15. *Sérieux* n'est évidemment pas à prendre ici dans le sens de Searle, soit opposé à *fictif* (cf. « Le statut logique du discours de la fiction », dans *Sens et Expression*, Éd. de Minuit, 1979, p. 101-119), puisqu'en ce sens le roman réaliste n'est pas plus sérieux que le roman romanesque par exemple, mais s'oppose à *ironique* ou mieux *ludique*.

16. *Art. cit.*, p. 435.

17. *Op. cit.*, p. 284.

Ou encore, ce genre de dénégation du narrateur si caractéristique de *Madame Bovary* (et qui fait une bonne partie de son charme, pour qui aime ça) :

Ils étaient tous (...) partis voir, à une demi-lieue d'Yonville, dans la vallée, une filature de lin que l'on établissait (...). *Rien pourtant n'était moins curieux que cette curiosité-là.* Un grand espace de terrain vide, où se trouvaient pêle-mêle, entre des tas de sable et de cailloux, quelques roues d'engrenage déjà rouillées (etc.) (p. 103).

L'un des moyens de résoudre ces contradictions, au moins en apparence, est l'autonymie (le statut autonymique de certains mots), dans la mesure où elle peut avoir une fonction réaliste (au sens « *mimésis* ») de vraisemblabilisation (je cite une occurrence « réelle », ou une classe d'occurrences), ou une fonction polémique de distanciation ironique (je refuse ce mot, signe ou occurrence)<sup>18</sup>. Pas plus que l'ironie n'est toujours citationnelle<sup>19</sup>, la mention n'est toujours ironique : on a affaire, là encore, à deux catégories hétérogènes en rapport d'intersection.

#### *Autonymie et réalisme.*

La fonction proprement réaliste de l'autonymie est évidente. Elle vient de ce que la réalité à représenter est elle-même pleine de signes : inscriptions, enseignes, étiquettes, etc.<sup>20</sup>. L'exemple type (mais déjà caricatural) de ce cas de l'autonymie proprement réaliste, où le romancier reproduit de prétendus « signes-chooses »<sup>21</sup>, est dans *Madame Bovary* la description de la pharmacie Homais, avec les noms des produits, le nom de Homais inscrit deux fois, et le mot *laboratoire* au-dessus d'une porte :

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'Or*, la pharmacie de Monsieur Homais ! (...) Sa maison, du haut en bas, est placardée d'inscriptions écrites en anglaise, en ronde, en moulée : « Eaux de Vichy, de Seltz et de Barèges, robs dépuratifs, médecine Raspail, racahout des Arabes, pastilles Darcet, pâte Regnault, bandages, bains, chocolats de santé, etc. ». Et l'enseigne, qui tient toute la largeur de la boutique, porte en lettres d'or : *Homais, pharmacien*. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot *laboratoire* se déroule au-dessus d'une porte vitrée qui, à moitié de sa hauteur, répète encore une fois *Homais*, en lettres d'or, sur un fond noir (p. 74).

18. Cf. J. Rey-Debove, *Le Métalangage*, éd. Le Robert, 1978, p. 266 (à propos de la connotation autonymique plus particulièrement).

19. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*, 41 (février 1980), p. 108-127.

20. Cf. P. Hamon, *art. cit.*, p. 416.

21. J. Rey-Debove, *op. cit.*, p. 107.

On aura noté que le recopiage réaliste y est comme figuré par deux répétitions, l'une lexicalisée (*répète encore une fois Homais*), l'autre non (*en lettres d'or* deux fois à quelques lignes d'intervalle, ce qui est contraire à tous les principes)<sup>22</sup>. De même Emma, rêvant sur Paris, où est parti Léon (« Comment était ce Paris ? *Quel nom démesuré !* »), voit « flamboyer » le mot « jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade », multiplié (p. 56).

Par ailleurs, le mode « comme on dit » de la connotation autonymique, qui cumule usage et mention en « opacifiant », par une précision métalinguistique, la transparence ordinaire du discours mondain (type : c'est un marginal, comme on dit aujourd'hui)<sup>23</sup>, est par excellence le moyen de faire entendre au service de l'illusion réaliste cette « voix des mœurs »<sup>24</sup>, ce « chœur social »<sup>25</sup>, pour lesquels Flaubert entre tous les romanciers réalistes fait figure de spécialiste, et *Madame Bovary* entre tous ses romans figure de cas exemplaire. On sait que non seulement ce « comme on dit » se trouve fréquemment expliqué dans le texte même, soit tel quel (« M<sup>me</sup> Rouault, élevée au couvent, chez les Ursulines, avait reçu, comme on dit, *une belle éducation* »), soit avec quelques variantes (« Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeois d'Yonville), Emma pourtant ne paraissait pas joyeuse »), soit simplement signalé par l'italique, mais qu'il déborde largement l'espace imparti par ces marques, qui sont aléatoires<sup>26</sup>. Et on a souvent noté que, par cette invasion du déjà-dit, la fonction réaliste de l'autonymie disparaît paradoxalement au profit d'un effet au contraire déréalisant, dans la mesure où le langage, ne pouvant copier que du langage, perd sa capacité de référer pour ne renvoyer qu'à lui-même<sup>27</sup>.

Mais il faut rappeler que lorsqu'il s'agit des discours romanesque et romantique, et non plus du « discours social », cet effet de déréalisation est lui-même au service d'un réalisme psychologique également

22. F. Gaillard a désigné ce passage, avec sa « folie indexatoire », comme figure emblématique de l'invasion par la mention du texte flaubertien : « L'en-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Coll. 10/18, 1975, p. 206.

23. Cf. J. Rey-Debove, « Notes sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du « comme je dis » », *Littérature* 4 (déc. 1971), et *Le Métalangage*, chap. 6.

24. C. Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique* 16 (1973), p. 453.

25. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982, p. 67.

26. Voir C. Duchet, « Significance et in-significance : le discours italien dans *Madame Bovary* », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Coll. 10/18, 1975, p. 358-378. Pour une analyse détaillée du problème des marques, et de la progression « vers une écriture indécidable », dans *L'Éducation sentimentale* et surtout *Bouvard et Pécuchet*, voir A. Herschberg-Pierrot, *La fonction du cliché chez Flaubert : la stéréotypie flaubertienne*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle dactylographiée, Paris III, 1981, en particulier p. 274-330.

27. En particulier F. Gaillard, *art. cit.* ; Shoshana Felman, « Illusion réaliste et répétition romanesque », *Change*, 16-17 (sept. 1973), p. 286-297 ; Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 70.

revendiqué par Flaubert (peindre un caractère, un tempérament, etc.). Avec Emma Bovary, en effet, comme avec Julien Sorel, on a affaire, ainsi que l'a noté F. D. MacConnell, à un avatar moderne du personnage plus ancien du *naïf* qui découvre que la vraie vie n'est pas comme dans les romans (de *Don Quichotte* à *Werther*), avec comme différence (et c'est là que serait la modernité) que eux s'aperçoivent que certains mots ne veulent rien dire : « one can see the older motif of 'testing the plot' emerging into the radically critical motif of 'testing the word' »<sup>28</sup>. De ces mots, on ne peut pas faire usage ; ils sont donc voués à la mention — *devoir* pour Julien Sorel, et les fameux *félicité*, *passion*, *ivresse*, pour Emma Bovary :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres (p. 36).

*Félicité*, *passion* et *ivresse* signifient dans ce passage non des unités de langue mais des occurrences de discours (*dans les livres*) ; le texte enchaîne d'ailleurs sur le chapitre des lectures. Ce n'est plus « comme on dit », mais « comme il(s) dit (disent) », et le rapport au réalisme n'est pas tout à fait le même : même si la frontière est difficile à tracer, même si un dire plus ou moins personnalisé — celui des romans romanesques, ou celui de Lamartine — peut, par sa célébrité même, être repris en « chœur social », même si les romans que lit Emma et le romantisme lamartinien font aussi partie du « déjà-parlé de la société du roman »<sup>29</sup>, ce n'est pas au même titre et de la même manière que la « rumeur » anonyme du « on » : il s'agit d'une littérature adverse. Fonction réaliste et fonction polémique se rejoignent alors, et la mention peut être assumée par le personnage lui-même, s'interrogeant non pas tant sur des façons de parler<sup>30</sup> que sur certains mots (ce qui justifie l'approche lexicale adoptée ici), auxquels il cherche vainement des référents. Or il s'agit de mots à « référent discursif autonome »<sup>31</sup>, qui ne peuvent que renvoyer à leurs propres occurrences antérieures dans le(s) discours qui les emploie(nt). Aron Tibedi Varga a ainsi relevé, comme trait distinctif du roman moderne, « la notation, sinon la prise de conscience, par le héros même, en général au début de son histoire, de la

28. « Félicité, Passion, Ivresse : The Lexicography of *Madame Bovary* », dans *Novel III* (Winter, 1970), p. 156.

29. C. Duchet, « Le discours italique dans *Madame Bovary* », p. 365.

30. Le *comme on dit* est cependant une fois assumé par le personnage, devenant ainsi un *comme on disait* de style indirect (libre) : « Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait » (p. 41).

31. Cf. C. Buzon, « Dictionnaire, langue, discours, idéologie », *Langue française*, 43 (sept. 1979), p. 41.

nature « livresque », « intertextuelle », du problème qui le guette »<sup>32</sup>. La naïveté d'Emma Bovary, quant à certains mots, est très proche de l'« ingénuité barbare » de Salammbô, qui « acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles et jusqu'à des manières de langage », et qui croit que les mots ont « par eux-mêmes un pouvoir effectif »<sup>33</sup> ; elle va, en effet, jusqu'à se livrer à une sorte de conduite magique qui consiste à tenter de susciter le référent par la profération du signe :

Cependant, d'après des théories qu'elle croyait bonnes, elle voulut se donner de l'amour. Au clair de lune, dans le jardin, elle récitait tout ce qu'elle savait par cœur de rimes passionnées et lui chantait en soupirant des adagios mélancoliques ; mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait ni plus amoureux ni plus remué (p. 45).

Vertu efficiente de la pratique symbolique — ou plutôt, en l'occurrence, inefficace : il ne suffit pas de se mettre à genoux pour croire, pas plus qu'il ne suffit de « se promettre » de la *félicité* pour en éprouver :

Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde ; puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire (p. 288).

Le signe, pour elle, est vraiment un substitut : *aliquid pro aliquo*. Elle fait ses courses dans la capitale sur un plan de Paris, « du bout de son doigt, sur la carte » :

Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons (p. 59).

#### *Mentions du personnage et mentions du narrateur.*

Si donc on se demande quels sont les mots signalés par un statut autonymique, constant ou temporaire, ceci à l'aide de marques intratextuelles, et s'ils sont assignables à telle voix « externe » plus ou moins personnalisée (et ceci, sauf explication spéciale, ne peut se faire que par la connaissance de l'intertexte culturel) ; et si, enfin, on admet rien qu'un instant qu'on ait deux voix « internes » distinctes (narrateur / personnage) et deux statuts distincts (usage / mention), on a théoriquement quatre possibilités : 1) mot mentionné par le narrateur, non par le personnage ; 2) par les deux ; 3) par le personnage, non par le narra-

---

32. « Le roman est un anti-roman », *Littérature* 48 (déc. 1982), p. 15.

33. *Salammbô*, Garnier, p. 203 et p. 270.

teur ; 4) par aucun des deux. La première combinaison peut recouvrir à son tour deux possibilités, selon que le mot en question ne se trouve pas par ailleurs dans le discours rapporté, ou s'y trouve (non autonyme). La première (le narrateur s'avançant tout à coup pour parler de tel mot sans rapport avec ceux des personnages) est peu probable et d'ailleurs non représentée. Ce type d'intervention métalinguistique ne se trouve que sous la forme de considérations sur le langage en général (son insuffisance, etc.), dans deux passages souvent cités comme « reste » des œuvres de jeunesse (p. 196, p. 239). La seconde doit recouvrir des cas où le narrateur commente, sans nécessairement les reprendre effectivement, un mot du personnage, et de ce fait l'autonymise à distance. C'est le cas pour *ange* (il s'agit de la crise mystique d'Emma) :

Son langage, à propos de tout, était plein d'expressions idéales. Elle disait à son enfant : — Ta colique est-elle passée, mon ange ? (p. 221).

*Ange* est d'abord autonyme en tant qu'item du discours direct, mais ni plus ni moins que les autres. L'extraction soulignante pratiquée ici par le narrateur, d'autant plus remarquable que le mot ici se trouve dans une appellation familière d'affection somme toute assez banale à l'époque<sup>34</sup>, équivaut à une autonymisation secondaire cumulée. *Idéal*, en revanche, est ici non un mot autonyme, mais un mot métalinguistique, qualifiant une classe d'expressions (comme, par exemple, *imagé*, *familier*, etc.). Il se trouve qu'il fait lui-même partie, comme adjetif et nom, de cette classe (éternel problème de la métalangue, qui est dans la langue) et peut, à ce titre, être à son tour ailleurs autonyme. On le retrouvera plus loin. Inutile de souligner l'effet très « réaliste » (*réel* vs *idéal*) du contraste entre la spiritualité de l'expression et la sordide matérialité de son contexte<sup>35</sup>. On trouve une autre occurrence classable comme « mention du narrateur » dans un passage plus complexe :

Par la diversité de son humeur, tour à tour mystique ou joyeuse, babillarde, taciturne, emportée, nonchalante, elle allait rappelant en lui [Léon] mille désirs, évoquant des instincts ou des réminiscences. Elle était l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de l'*odalisque au bain* ; elle avait le corsage long des châtelaines féodales ; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*, mais elle était par dessus tout Ange ! (p. 271).

34. Cf. P. Larthomas, « Sur une image de Balzac », *L'Année balzaciennne*, 1973, p. 302.

35. Un effet semblable dans *L'Éducation sentimentale*, mais sans commentaire de narrateur : au bal costumé chez Rosanette, l'Ange a une indigestion.

Il s'agit d'un commentaire on ne peut plus explicite, pour ne pas dire lourd, de la médiation littéraire (romanesque et romantique) du désir de Léon pour Emma (Léon étant, dans cet épisode « Léon II », un « Emma Bovary en jeune homme ») ; on peut considérer qu'il se termine en style indirect libre (à partir de : elle avait le corsage long...), et la majuscule de *Ange*, comme les italiques précédentes, peut donc être interprétée comme étant de la responsabilité du personnage, prononçant lui-même cette conformité à un archétype qu'il recherche ; la distanciation du narrateur ne serait alors interprétable que par ce qu'on sait par ailleurs de l'auteur, et en particulier de son opinion sur les « Anges.», et par le macro-contexte de tout le roman, comportant d'autres occurrences de *ange* et en particulier celle qui a été signalée en premier. De même le point d'exclamation peut en même temps simuler l'exaltation de Léon et exprimer l'ironie du narrateur. Disons que le cas est ambigu, et on se doute déjà que le classement proposé ci-dessus sera constamment perturbé entre autres par le problème de la confusion des voix. De plus, un point à souligner, quant au statut usage/mention cette fois, est que la majuscule n'est pas l'italique : dans le cas des noms animés au moins, elle signale, plutôt qu'une citation, un « emploi », comme on dit au théâtre (le Père de famille, l'Ingénue, le Jeune homme...). Mais s'il y a type, il y a lexicalisation de sa dénomination, sans variation synonymique possible, et ce d'autant plus ici qu'on a affaire à une métaphore lexicalisée. Le mot signifie en même temps le type et sa dénomination, soit la chose et le mot ; la majuscule signale donc ce cas particulier de connotation autonymique. On trouve d'ailleurs *ange* en ce sens avec majuscule et guillemets, ou souligné, dans la *Correspondance* : (à propos du *Daniel* de Feydeau père) « Il a fallu un grand art pour ne pas rendre Louise insipide, car au fond, c'est l' 'Ange' » ; et à propos des *Bourgeois de Molinchart* de Champfleury, dont un correspondant lui signale les ressemblances avec *Madame Bovary* : les caractères sont différents, « la femme m'a l'air d'être un ange »<sup>36</sup>. On a affaire, bien entendu, au *topos* romantique de l' « amante angélique », qu'a analysé Max Milner<sup>37</sup>, et dont le moule a fourni également tant de personnages romanesques<sup>38</sup>.

36. *Corr.*, Pléiade, II, p. 851 (à Ernest Feydeau, 28 déc. 1858) et p. 563 (à Louis Bouilhet, 2 août 1854).

37. « Le sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme* 11 (1976), p. 55-65. Pour une analyse détaillée de son exploitation ironique par Balzac dans *Le Cabinet des Antiques*, voir P. Larthomas, article cité ci-dessus.

38. L'affection de *ange* à la dénomination d'un rôle féminin, bien marquée par *Académie 1835* (« fig. Une personne d'une piété extraordinaire, d'une grande vertu, d'une extrême douceur. Ce sont des anges que ces soeurs de charité. *Cette femme est un ange* »), suscite dans Bescherelle cette intéressante discussion sur le sexe des anges (car après tout, comme dit Littré, on les représente « sous la forme de jeunes hommes avec des ailes ») : « Au figuré, quelques auteurs écrivent *une ange*, *cette ange*, *ma chère ange*, etc., en parlant d'une jeune fille ou d'une jeune femme belle de candeur et d'amour ;

Les autres occurrences, qui sont en « usage de personnage » sans autonymisation secondaire, se répartissent entre le discours direct de Rodolphe, prenant cyniquement la pose romantique pour séduire Emma (p. 160, 165), le style indirect libre des rêves d'Emma se figurant la « société des duchesses » parisiennes d'après ses lectures romanesques (« on y était pâle ; on se levait à quatre heures ; les femmes, pauvres anges ! portaient du point d'Angleterre au bas de leurs jupons... », p. 60), ou imaginant l'amant idéal (« un cœur de poète sous une forme d'ange », p. 289), et dans le passage où Léon attend Emma dans la cathédrale de Rouen, et où la distinction récit/discours (discours intérieur de Léon) est indécidable formellement, mais où la focalisation par le point de vue du personnage est manifeste : il la voit (en imagination) littéralement *apparaître* comme un *ange*, même si c'est pour un rendez-vous adultère :

... et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums (p. 245).

Madame Arnoux, qui, comme on sait, « apparaîtra » plus tard, sera, elle, mieux qu'une « amante angélique » (puisque ne sera pas une amante) : une « madone »<sup>39</sup>.

Le point important est que *ange* se trouve au moins une fois mentionné par le narrateur, qui ne saurait, de ce fait, l'utiliser : « Pas d'ange ! pas d'ange ! Ce sont tous ces mots-là qui donnent des chloroses au style »<sup>40</sup> — et il s'agit, bien entendu, des « chloroses gothiques que Rousseau, Chateaubriand et Lamartine nous ont transmises »<sup>41</sup>.

La seconde combinaison (mot mentionné par le narrateur et un personnage) se trouve représentée par *fatalité*. À la fin du roman, après la mort d'Emma, Charles rencontre Rodolphe, sachant qu'il a été l'amant d'Emma :

Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit : — C'est la faute de la fatalité ! Rodolphe, qui avait conduit cette fatalité, le trouva bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil (p. 355).

mais le plus grand nombre veulent qu'au figuré comme au propre, *ange* soit toujours du sexe masculin. Nous croyons qu'il faut suivre cette dernière opinion et s'en faire une loi ; car les *anges* n'ont point de sexe, dès lors point de genre, dans le sens physique du mot ; et si nous les faisons du genre masculin, c'est parce que ce genre est le premier et le plus noble dans l'ordre des êtres ».

39. Cf. L. Czyba, *La femme dans les romans de Flaubert, Mythes et idéologie*, P.U. Lyon, 1983, IV 5, « La madone ».

40. Corr., Pléiade, II, p. 136 (à Louise Colet, 22 juillet 1852).

41. *Ibid.*, p. 509 (à Louise Colet, 15 janvier 1854).

Le « grand mot » en question peut être la phrase, mais c'est bien le mot qui est encore cadre par l'anaphore démonstrative qui le re-mentionne (voir plus loin sur le rôle de l'anaphore démonstrative). Mais le personnage qui fait, sur *fatalité*, un commentaire métalinguistique du même type que celui du narrateur est encore Rodolphe le « positif », anti-romantique par excellence et qui n'est pas plus sympathique pour cela ; il reprend son propre discours, celui de sa lettre d'adieu à Emma :

O mon Dieu ! non, non, n'en accusez que la fatalité. — Voilà un mot qui fait toujours de l'effet, se dit-il (p. 208).

La troisième occurrence est sans commentaire, mais dans un « récit de discours », et le discours narré est *Lucie de Lameroor* :

Les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité, d'espérance (p. 230).

Le *topos* romantique de la prédestination se trouve ailleurs en récit (sans *fatalité*), mais avec une modalisation interro-négative qui fait semblant de solliciter l'adhésion au rôle joué par Emma :

Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau, et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime ? (p. 110).

Puisqu'il y a imitation semi-consciente de modèle, pose, en un mot (comme le marque *sublime*), c'est aussi bien le personnage que le narrateur qui pose la question (n'est-ce pas que j'ai cet air-là ?) <sup>42</sup>.

En fait, *ange* et *fatalité* sont les seuls mots à se trouver clairement mentionnés par le narrateur (et absents de son usage) ; il n'est pas étonnant qu'ils ne soient que deux, étant donné la rareté de principe des « interventions de narrateur », ni que ce soient ces deux-là, spécialement confisqués tant par le romantisme spiritualiste que par la thématique romanesque.

La troisième combinaison (mention du personnage, usage du narrateur), *a priori* étrange, est pourtant représentée par *sélicité*, *passion*, *ivresse*. On sait que ce paradigme de « l'euphorie extrême », auquel s'oppose, en « usage de narrateur », celui de la « dysphorie moyenne » (*médiocrité* de l'existence et autres *platitudes* du mariage), revient par ailleurs en *leitmotive*, en « usage de personnage » (style indirect libre ou

42. Sur la dévaluation du champ lexical du destin à partir des années 1830, voir J.-Ph. Saint-Gérand, « Écriture du destin et destin de l'écriture dans *Le Prédestiné* d'E. Anglemont (1839) », Communication au Colloque « Jules Sandeau et la production romanesque de 1830 à 1870 », à paraître.

récit et discours). Il y a, là encore, deux possibilités, selon que le personnage utilise ailleurs ou non le mot qu'il mentionne en un endroit.

Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, *lui semblait* une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions (p. 60).

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement (...) *Elle ne savait pas* quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisse ou plein de félicités jusqu'aux sabords (p. 64).

Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! ». Se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrat dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (p. 167).

La variation synonymique apparemment indifférente, sinon pour d'éventuelles considérations de rythme (*félicité(s)*, *passion*, *ivresse*, *extase*, *délire*...), semble montrer qu'on a, dans le passage où les trois premiers sont autonymes, des noms de signifié plutôt que de véritables noms de signes, qui excluent la synonymie. Elle se demande ce que signifient non précisément ceux-là, mais ce paradigme. *Félicité* cependant prédomine avec plusieurs autres occurrences dans les rêves d'Emma. Mais il est aussi (de même d'ailleurs que *passion* et *extase*) dans l'usage du narrateur :

Elle avait beau se sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par corruption ; et, chaque jour, elle s'y acharnait davantage, tarissant toute félicité à la vouloir trop grande (p. 296).

Et il est remarquable que la première et la dernière occurrence, dans le roman, de ce mot apparemment par excellence romanesque, soient assumées par le narrateur parlant de Charles (et non d'Emma), et la première, de plus, comme euphémisme d'un plaisir amoureux assez peu idéalisé, c'est le moins qu'on puisse dire :

(Au début de leur mariage). Et alors, sur la grande route qui éteignait sans en finir son long ruban de poussière (...), le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent (p. 35).

(Après la mort d'Emma). (Charles) fut longtemps à se rappeler ainsi toutes les félicités disparues, ses attitudes, ses gestes, le timbre de sa voix (p. 340).

Il est utile de savoir, pour éclairer cette ambivalence de *félicité(s)*, que, comme l'a indiqué E. Brunet, ce mot est dans le corpus du *T.L.F.* régulièrement décroissant de la décennie 1800 à la décennie 1955 (passant d'un écart réduit + 15,1 à - 6,7), et que le début de la décrue se situe à la décennie 1855, qui est celle de *Madame Bovary*; la même observation peut être faite, à peu de choses près, sur *passion*<sup>43</sup>. Autrement dit, le roman paraît à un moment où ils sont encore quasi inévitables dans un contexte thématique donné, mais où l'inflation précédente a pu les dévaluer, et où leur reflux commence à les dater, donc à les opacifier comme signes.

Semblablement et inversement, le paradigme antonyme de la « dysphorie moyenne » présente la même ambivalence. En effet, si *médiocre-médiocrité* (comme *plat-platitude*, *morne*, *ennui*, etc.) se trouvent évidemment assertés par le narrateur en usage, dans la perspective réaliste, — exemple :

La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères (p. 111),

ces mots se trouvent aussi en usage de personnage, dans des récits de discours où des éléments contextuels marquent suffisamment, sans commentaire métalinguistique, qu'il s'agit d'un poncif romantico-romanesque, donc, encore une fois, d'une double mention :

(Rodolphe et Emma pendant les Comices). Alors, ils *parlèrent* de la médiocrité provinciale, des existences qu'elle étouffait, des illusions qui s'y perdaient (p. 142).

De la présentation en catalogue, et de la notoriété des « illusions perdues » comme stéréotype, se déduit que la « médiocrité provinciale » en est un aussi. Autre exemple, plus ambigu (passage déjà cité) :

Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions (p. 60).

En effet, le fragment *campagne ennuyeuse*, *petits bourgeois imbéciles*, *médiocrité de l'existence*, peut aussi bien relever de *lui semblait*, donc de la croyance d'Emma, qu'être une incise du narrateur expliquant le thème *tout ce qui l'entourait immédiatement*, et ce de manière indécidable par les seules marques textuelles. Il serait en tout cas erroné d'établir une équivalence simple « euphorie extrême » = romanesque —

---

43. *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Slatkine-Champion, 1981, t. II.

romantisme = discours réfuté = mention, vs « dysphorie moyenne » = réalisme = discours asserté = usage<sup>44</sup>.

Mais on se doutait, bien sûr, que la classification proposée ci-dessus serait insuffisante, puisque chacune des deux variables considérées comporte en fait non pas deux termes, mais trois, à savoir chacune un intermédiaire ambigu. D'une part, entre narrateur et personnage, se produisent les cas de confusion des voix dont on a déjà rencontré quelques exemples, à la faveur de ces intermédiaires entre récit et discours que sont le style indirect libre, le récit de discours et le « récit modalisé »<sup>45</sup>. D'autre part, entre usage et mention, il y a la connotation autonymique, qui peut fort bien, si elle n'est accompagnée d'aucune marque ou commentaire, être ambiguë, ou plus exactement invisible et non obligatoire<sup>46</sup>, de même que tout « hypotexte » peut toujours être lu sans son « hypertexte »<sup>47</sup>. On se permet ainsi — et cela pas seulement en littérature, mais dans le langage ordinaire aussi — de jouer sur les deux tableaux du monde et du langage. De plus, dans le roman, on a affaire non à une phrase ou deux, mais à trois cents pages — problèmes du fil du texte, et de sa mémoire : effets de réitération, effets de retour ou d'anticipation, anaphores plus ou moins lointaines. Or l'anaphore a précisément quelque lien avec l'autonymie, dans la mesure où il y a, dans les deux cas, reprise (intra-textuelle et inter-voix, ou inter-textuelle, du moins dans le cas où le mot autonyme signifie un signe-occurrence) ; les deux faits se rencontrent dans l'anaphore démonstrative autonymisante : ce *marginal* ne me plaît pas (autonymie) ; cette *fatalité*, comme il dit, n'en était pas une (connotation autonymique). Le démonstratif est également concerné par l'autonymie comme déictique, puisqu'on a pu considérer les guillemets comme un « pointeur » (l'équivalent de *ce mot*). J. Rey-Debove a clairement réfuté cette thèse, et montré que les guillemets sont redondants : il y a homonymie totale entre le signe autonyme et non autonyme. (En revanche, ils sont signifiants dans le cas de la connotation autonymique, puisqu'ils distinguent « c'est un marginal » et « c'est un *marginal* »). Mais, si le signe autonyme n'est pas assimilable à un « objet montré », l'analogie perçue entre autonymisation et monstration passe par la dénomination. J. Rey-Debove analyse ainsi la construction « c'est ce qu'on appelle des marginaux » : « on parle de *ce* auquel on affecte un nom, et *marginaux* est autonyme ». Dans « ce sont des marginaux, comme on les appelle », le locuteur emploie d'abord, mentionne ensuite (connotation autonymique)<sup>48</sup>.

44. Cf. le phénomène analysé par A. Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, des clichés « tantôt dénoncés, tantôt proférés » (p. 304).

45. Sur cette notion, voir M.-Th. Mathet, *Le Dialogue romanesque chez Flaubert*, thèse d'État dactylographiée, Université de Paris IV, 1983, p. 455-465.

46. Cf. *Le Métalangage*, p. 259.

47. *Palimpsestes*, p. 450.

48. *Le Métalangage*, p. 258.

*Démonstratif et connotation autonymique.*

Dans *Madame Bovary*, l'adjectif démonstratif, anaphorique ou « présentatif », fonctionne à plusieurs reprises comme un indicateur de connotation autonymique, conjoint ou non à des précisions métalinguistiques plus ou moins explicites, relevant aussi bien du personnage que du narrateur.

Un premier exemple est fourni par le sempiternel passage sur *félicité — passion — ivresse* :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

*Elle avait cru avoir de l'amour* : Emma, on l'a vu, est par excellence quelqu'un qui croit, et en particulier qui croit aux mots. On pourrait sous-titrer le roman par *Ce que croyait Emma*, en pastichant le titre de H. James, *What Maisie Knew*. Selon J. Rey-Debove, *croire*, bien qu'il ne puisse introduire de discours direct, est, en construction transitive directe, constamment métalinguistique, alors que *croire à* et *croire en* « amènent tantôt un objet mondain, tantôt un objet métalinguistique » — par exemple : elle croit au « grand amour ». C'est « le verbe métalinguistique de la parole sincère »<sup>49</sup>, et erronée. Cela n'entraîne pas que l'objet de *croire* soit strictement autonyme ou totalement « opaque » : certaines substitutions synonymiques sont possibles (elle avait cru aimer Charles, par exemple). Mais *avoir de l'amour* sont les mots propres, qui ne sont pas totalement « transparents » non plus. En effet, c'est le nom *amour* qui est visé, comme le montre la suite. *Mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée*, songeait-elle. Le *mais* qui suit normalement « X croit ceci » (mais c'est faux) peut ici s'interpréter de deux manières : elle s'est trompée sur son sentiment, ce n'est pas « ce qui s'appelle l'amour » — éternel problème de dénomination, sous-tendu par toute une tradition romanesque : le héros qui a une brusque illumination identificatrice (mais oui, c'est de l'amour !), moment ici inversé, ou la question cruciale de l'*aveu*, c'est-à-dire de la profération du mot entre les deux héros (cf. *La Chartreuse de Parme*, les scénarios de Flaubert pour l'épisode Léon I)<sup>50</sup>. Ou alors, elle s'est trompée en croyant

49. *Le Métalangage*, p. 243-245.

50. « Le mot d'*AMOUR*, l'*aveu* qu'ils s'aiment n'est jamais prononcé. » Cf. l'*Introduction* de C. Gothot-Mersch à l'édition Garnier, p. xxv.

qu'existe quelque chose nommé *amour* : dénégation réaliste de l'amour romantico-romanesque, cf. *félicité, passion, ivresse*. L'anaphore démonstrative, *cet amour*, en reprise immédiate d'un nom qui vient d'être introduit, est très normale, mais non obligatoire : il pourrait y avoir pronominalisation (mais le bonheur qui aurait dû *en* résulter n'étant pas venu...). Le choix de l'anaphore démonstrative sans substitution lexicale (de ce sentiment, par exemple) confirme la première autonymisation de *amour* par *croire* : il ne peut être en effet que réitéré, étant inchangéable. *Cet amour* signifie alors non seulement « l'amour dont il vient d'être question », mais « ce qui vient d'être appelé *amour* » : cet « *amour* », comme elle dit, et comme disent les livres. Le démonstratif est aussi bien de la responsabilité du narrateur que de celle du personnage s'interrogeant sur le sens des mots rencontrés dans les livres : l'ensemble du fragment *mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu* est, quant à la voix, une transition ambiguë entre le récit de *Avant qu'elle se mariât, elle avait cru*, et le style indirect libre de *il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle*. Tout le passage est marqué, du point de vue du développement textuel, par une densité métalinguistique croissante, dont le démonstratif est l'un des jalons : *croire, cet amour, félicité, passion, ivresse* ; et, comme on sait, le texte enchaîne sur le chapitre des lectures d'Emma, avec entre autres les romans romanesques : « Ce n'étaient qu'*amours*, amants, amantes... ». L'amour cru par Emma annonce celui-ci, qui renvoie à celui-là : ensuite encore, elle veut « se donner de l'amour », comme on l'a vu, à l'aide de l'incantation du mot.

Le chapitre en question se termine par une sorte de seconde version, après le retour en arrière du couvent, du *cet amour* analysé ci-dessus.

Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir. Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques ; — et elle ne pouvait s'imaginer que ce calme où elle vivait à présent fût le bonheur qu'elle avait rêvé (p. 41).

*Cette passion merveilleuse qui...* : ce n'est plus le démonstratif anaphorique du cas précédent, mais la valeur dite généralement « présentative » par les grammaires, et rattachée à la valeur déictique, dans un schéma *ce N + détermination* (souvent, relative déterminative) : la détermination à droite remplace en quelque sorte le geste « pointeur » de l'usage référentiel, qui doit compléter ce « symbole indexical incomplet » qu'est le démonstratif<sup>51</sup>. Mais cette détermination, en l'occur-

51. Cf. G. Kleiber, « Les démonstratifs (dé)montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 1983-2, p. 99-117.

rence, comporte une référence à un discours cité, même si sa définition est vague (*ciels poétiques*) ; par ailleurs, *passion* vient d'être autonymisé trois pages auparavant (*félicité*, *passion*, *ivresse*) : cette « passion » dont il a déjà été question est celle des livres et c'est ce nom qui convient, et non un autre.

Présentation et anaphore intra/inter-textuelle sont également indissociables dans un autre passage déjà cité, celui des « méandres lamartiniens » :

Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte et, dans une lettre toute pleine de réflexions tristes sur la vie, elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau. Le bonhomme la crut malade et vint la voir. Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les coeurs médiocres. Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, etc. (p. 40).

On peut considérer *ce rare idéal des existences pâles* comme reprise anaphorique de l'ensemble précédent (pleurer beaucoup, faire des réflexions tristes sur la vie, penser au tombeau) ; en même temps, la nominalisation par *idéal*, avec la tournure présentative *ce N + détermination* (bien qu'on puisse discuter sur le statut de la relative), permet d'introduire en surimpression le point de vue du narrateur, à savoir qu'il s'agit d'une pose romantique, ce qui est explicité ensuite (« elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens »), et également préparé, bien sûr, par cette petite intervention « réaliste », destinée à ramener sur terre : « Le bonhomme la crut malade ». *Ce*, alors que *le* est possible ici, est le « coup de pouce » servant à « sortir » *rare idéal...* du statut de pur usage des mots du contexte antécédent, et à signaler qu'on passe du récit au discours cité (celui d'Emma et celui de Lamartine). *Idéal*, plus loin mot métalinguistique, comme on l'a vu, est ici en situation de connotation autonymique, de même que *pâle* qui, comme le signale d'ailleurs l'impropriété *existences pâles*, fonctionne comme métonymie d'un « système descriptif »<sup>52</sup> romantico-romanesque : pâleur romantique, signifiant la spiritualité éthérée de l'*idéal* (voir *ange* et les « chloroses gothiques ») ; pâleur romanesque des romans à personnages aristocratiques (que *Madame Bovary* « travestit » en roman bourgeois), signifiant loisir et luxe. Au bal à la Vaubyessard,

Quelques hommes (...) se distinguaient de la foule par un air de famille (...) Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des

52. Cf. M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, *passim* (en particulier p. 196-197), et « Lecture de l'intertexte », *La Pensée*, 215 (oct. 1980), p. 10.

beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises (p. 52).

On aura noté, comme auparavant, l'impropriété, l'hypallage : « ce teint blanc que rehausse la pâleur des porcelaines », et non : ce teint pâle que rehausse la blancheur des porcelaines. Les deux systèmes se rejoignent parce que le loisir et le luxe permettent d'ignorer la matérialité de la vie et d' « aimer à loisir » (luxe-volupté : association également baudelairienne) ; d'où les zeugmas :

Elle gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait (p. 111).

Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe (p. 270).

On retrouve Lamartine (et, accessoirement, la pâleur) dans un autre schéma *ce N + détermination* (il s'agit de Léon vu par Emma, lors de la visite à la filature de lin) :

Le froid qui le pâlissait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce ; (...) et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs de montagne où le ciel se mire (p. 104).

Crypto-citation transparente, c'est le cas de le dire, mais dont la lecture n'est pas obligatoire. On voit bien, sur cet exemple, comment la double ambiguïté narrateur/personnage et usage/mention du démonstratif est liée à sa double valeur, anaphorique et déictique. En effet, rien n'explique une éventuelle ironie du narrateur. On peut donc lire ainsi : voix du narrateur, valeur dite « présentative » du démonstratif, à fonction réaliste, avec simulation d'une *déixis* commune au narrataire : vous savez, ces lacs de montagne..., c'est-à-dire : vous qui vivez dans le même univers que moi, et en partagez les objets comme les croyances (présent de « vérité générale »). *Ce* signifie alors *ce genre de*, et embraye l'objet (ou le personnage, ou la notion) sur le type : le démonstratif est bien un « embrayeur », et « met en paradigme », selon l'expression de C. Duchet à propos d' « un des plus constants tics balzaciens », à savoir *un de ces N (qui)*, retrouvé dans la description de la casquette de Charles Bovary : « une de ces coiffures composites », « une de ces pauvres choses qui... » : « l'insertion de « shifters » dans une description (...) fait moins entendre la voix du narrateur qu'elle ne rétablit avec le monde ce contact que l'écriture tend à annuler »<sup>53</sup>. On trouve plusieurs exemples dans *Madame Bovary* de *ce N qui* dans des passages ne pouvant relever que du narrateur. C'était le cas dans un passage cité ci-dessus : « ce teint blanc que rehausse la pâleur des porcelaines ». Autre exemple :

---

53. « Une écriture de la socialité », *Poétique* 16 (1973), p. 452.

Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances (p. 199).

Ou encore (après le départ de Léon pour Rouen) :

C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lasitude qui vous prend après chaque fait accompli, cette douleur enfin que vous apportent l'interruption de tout mouvement accoutumé, la cessation brusque d'une vibration prolongée (p. 126).

Ce *vous* transformation d'un *on*, ainsi que le présent de « vérité générale », sollicitent l'adhésion à des évidences pré-requises<sup>54</sup>. Mais le récit, ici, étant modalisé par le point de vue d'Emma, on peut aussi, à l'aide d'éléments du texte antérieur lointain (le passage sur les « méandres lamartiniens », avec « les harpes sur les lacs » ; les échanges entre Emma et Léon sur la « poésie des lacs » lors de leur conversation à l'auberge) et proche (encore la pâleur, la « langueur »), ainsi qu'à l'aide de connaissances externes (*lac* = Lamartine, valorisation des paysages de montagne depuis Rousseau, etc.), interpréter le démonstratif comme indice de connotation autonymique, avec renvois intra- et inter-textuels, et comme superposant l'adhésion du personnage au thème du « lac de montagne, etc... », et l'ironie du narrateur : ces éternels, ces fameux « lacs de montagne... ». Mais à cela nul n'est tenu ; en l'absence d'explication, le lecteur « non savant » a le droit d'adhérer, lui aussi.

Pour en revenir à l'amour, à l'« euphorie extrême » et aux romans romanesques, je prendrai un dernier exemple, qui présente une particulière concentration de démonstratifs. Après la « chute » avec Rodolphe, Emma, rentrée chez elle et s'étant enfin « débarrassée de Charles », monte s'enfermer dans sa chambre :

En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! », se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrat dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...). Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue imagination de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié (p. 167).

54. Cf. A. Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 310 sq. : « Le 'préconstruit' dans *Madame Bovary* et dans *L'Éducation sentimentale* ».

C'est le fameux passage sur lequel se concentra tout particulièrement l'indignation de l'Avocat impérial au procès : « Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait la glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même ! »<sup>55</sup>. C'est probablement à cela que répond l'avocat de Flaubert, en parlant des « expressions ironiques, jetées ça et là, que le ministère public a prises au sérieux »<sup>56</sup> — mais voilà un passage embarrassant pour la défense, il faut bien le reconnaître.

« Elle se répétait : ‘J’ai un amant ! un amant !’ se délectant à *cette idée...* ». Mais l’antécédent est un discours direct. Par ailleurs, l’indication *elle se répétait* et la répétition effective montrent qu’elle se délecte au mot autant qu’à l’idée, tout comme à la répétition du mot *Paris*, après le départ de Léon :

Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant ; là-bas ! Comment était ce Paris ? Quel nom démesuré ! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir ; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l’étiquette de ses pots de pommade (p. 59).

De plus, elle se le répète devant la glace : quelle plus belle figuration de la réflexivité de l’autonymie ! Le rappel des « livres qu’elle avait lus », immédiatement après, remet une fois de plus en mémoire le passage des romans romanesques : « Ce n’étaient qu’amours, amants, amantes... ». En somme, elle a un amant pour pouvoir se dire « j’ai un amant », ce qui s’appelle un « amant ». De même Léon, à Rouen, se félicite d’avoir trouvé avec Emma « une vraie maîtresse » :

D’ailleurs, n’était-ce pas une *femme du monde*, et une femme mariée ! Une vraie maîtresse, enfin ? (p. 271).

On connaît la valeur d’indicateur de connotation autonymique de *vrai* et *vraiment* : de même que « les vraies myrtilles » sont « celles qui méritent le nom de myrtilles, ou celles dont on peut dire : Ce sont des myrtilles »<sup>57</sup>, « une vraie maîtresse » est ce qui s’appelle une *maîtresse*, c’est-à-dire (le texte donne la définition) une *femme du monde* mariée, et non une de ces « grisettes » auprès de qui Léon obtenait « de fort jolis succès » parce qu’elles « lui trouvaient l’air distingué » (p. 236), ni une lorette ou autre demi-mondaine, ni naturellement une *femme du monde* non mariée, car cela n’existe pas.

55. *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, t. II, p. 727.

56. *Ibid.*, p. 732. Sur ce point, cf. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 76-79, pour qui cette incertitude liée à l’ambiguïté du style indirect libre, dont Flaubert fait un usage nouveau, explique l’insuccès de *Madame Bovary*, comparativement à l’énorme succès de *Fanny* d’E. A. Feydeau, l’année suivante.

57. J. Rey-Debove, *Le Métalangage*, p. 257.

« Elle allait donc enfin posséder *ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur* dont elle avait désespéré ». On retrouve le schéma *ce N qui* ; la relative, cependant, n'est pas restrictive, mais plutôt appositive (alors qu'elle en avait désespéré). À moins de considérer comme déterminatif les groupes prépositionnels (*de l'amour, du bonheur*), on peut dire qu'on a, non pas *ce N + détermination*, mais *ce N*, simplement, sans antécédent proche, sinon l'ensemble du texte antérieur, et en particulier les lectures d'Emma. « Passion, extase, délire » réitérent, on l'a vu, *félicité, passion, ivresse*. Ce sont « ces fameuses joies de l'amour » dont il est question depuis le début. Elles arrivent enfin, comme les Comices : « Ils arrivèrent, en effet, ces fameux Comices ! » (p. 135). Le narrateur reprend là un discours direct immédiatement antécédent de Rodolphe, songeant aux moyens de séduire Emma : « Voilà les Comices bientôt ; elle y sera, je la verrai ». Ici en revanche — coupable effacement du narrateur — le démonstratif est dans la voix d'Emma, qui réfère à ses propres rêves et à ses lectures, à sa « mémoire ».

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de *ces femmes adultères* se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de *ces imaginations* et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans *ce type d'amoureuse* qu'elle avait tant envié.

On a là une succession d'anaphores démonstratives normales, établissant la co-référence : les héroïnes des livres qu'elle avait lus étaient des femmes adultères. Mais cette insistante cascade souligne une fois de plus, avec une étonnante maladresse, l'effet d'enchâssement produit par un personnage « se considérant » lui-même dans un « type ».

Madame Bovary se regarde avoir un amant dans la glace. Flaubert, lui, aimait à se regarder pleurer dans la glace :

J'ai eu compassion de bien des choses où ne s'attendrissaient pas les gens sensibles. Si la *Bovary* vaut quelque chose, ce livre ne manquera pas de cœur. L'ironie pourtant me semble dominer la vie. D'où vient que, quand je pleurais, j'ai été souvent me regarder dans la glace pour me voir<sup>58</sup> ?

La connotation autonymique ambiguë jointe à la confusion des voix est le moyen de superposer « ces hautes facultés d'ironie et de lyrisme » que Baudelaire avait si bien reconnues dans *Madame Bovary*<sup>59</sup> et qui, dans le reste du texte, alternent. P. Larthonias a très justement analysé cette recherche du *à la fois* et de la superposition harmonique, chez l'écrivain condamné à la linéarité mélodique, à propos d'une phrase de la représentation de *Lucie de Lammermoor* :

58. *Corr.*, Pléiade, II, p. 84-85 (à Louise Colet, 8 mai 1852).

59. *Oeuvres complètes*, Pléiade, II, p. 85.

Ils étaient tous sur la même ligne à gesticuler ; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction s'exhalait à la fois de leurs bouches entr'ouvertes (p. 231).

P. Larthomas écrit : « Le à *la fois* exprime, chez l'auteur, à l'égard de la musique, nous semble-t-il, une jalousie peut-être inconsciente. Car si la musique peut exprimer à *la fois* plusieurs sentiments, le texte, lui, ne le peut pas, ou tout au moins pas de la même façon. Simplement parce qu'il est, comme disent les linguistes, *linéaire*, alors que l'écriture musicale est à la fois horizontale et verticale, mélodique et harmonique. Flaubert, sans être particulièrement mélomane, ne pouvait être insensible à cette différence entre les deux arts et souffrait sans doute de traduire à *la suite* ce qui était successif et simultané »<sup>60</sup>. La scène des Comices en témoigne, en entrelaçant des événements et des paroles simultanées. Un autre moyen d'exprimer plusieurs choses à la fois est le mélange des genres tragi-comique (d'ailleurs en soi romantique), comme dans la mort d'Emma : très naturaliste par la description horrible de l'agonie, très réaliste-satirique par les interventions grotesques du curé et du pharmacien, elle s'achève, de manière splendidelement romantique, sur un « rire satanique ». Emma entend la chanson de l'Aveugle (« Souvent la chaleur d'un beau jour / Fait rêver fillette à l'amour ») et se met à rire, « d'un rire atroce, frénétique, désespéré », puis meurt. De la croyance, elle est passée, *in extremis*, au savoir : le « rire satanique » est celui de l'affirmation du néant.

Ainsi *Madame Bovary* offre-t-il le plaisir, dont parle si bien G. Genette, de lire plusieurs textes à *la fois*, successivement ou ensemble : et « si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois »<sup>61</sup>. Perversité refusée par le lecteur anxieux qui aime savoir à quoi s'en tenir — à la fin, est-il ridicule d'être romanesque et romantique, oui ou non ? Et perversité facultative ; c'est peut-être la clef de la double postérité, populaire et savante, de *Madame Bovary*, qui semble persister alors même que son aspect polémique daté est largement perdu pour le lecteur non savant d'aujourd'hui.

Françoise MARTIN-BERTHET,  
Université de Paris-Nord.

---

60. « Flaubertiana », *Mélanges P. Lanty*, Publications de l'Université Nancy II, 1981, p. 480-481.

61. *Palimpsestes*, p. 452.

## GLACES ET CRIS DE PARIS DANS *LA PRISONNIÈRE* DE PROUST

L'étonnant morceau sur les glaces placé au début de la troisième journée de *la Prisonnière*<sup>1</sup>, et dans lequel Albertine, en un langage imitant curieusement le futur style écrit de son ami, se livre à un éloge outré et étrange des sorbets qu'on peut déguster à la belle saison, n'a pas manqué d'attirer à de nombreuses reprises l'attention de la critique<sup>2</sup>. Je voudrais apporter ma contribution à ces recherches en partant de trois points qui ont peu été abordés par mes prédecesseurs : une remontée plus lointaine dans l'étude génétique, une analyse stylistique du fragment lui-même, et la comparaison établie par le narrateur entre le parler poétique d'Albertine et celui de Céleste Albaret.

Rien dans les avant-textes n'apparaît sur le fragment des glaces avant le manuscrit de mise au net (écrit entre 1915 et 1917), où figure, au début de la troisième journée, un court fragment sur les instruments (et non les cris) de marchands ambulants, comparés à ceux d'un orchestre. Il n'y est pas question de glaces, mais celles-ci vont naître progressivement des développements apportés par la suite à ces lignes. Voici ces dernières :

Le lendemain de cette soirée où Albertine m'avait dit qu'elle irait peut-être puis qu'elle n'irait pas chez les Verdurin, je m'éveillai tard et avant que j'eusse ouvert les yeux ma joie m'apprit qu'il faisait un temps de printemps. Dehors des thèmes populaires finement écrits pour des instruments variés, depuis la corne du raccommodeur de porcelaine, ou la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier qui me parut être un pâtre de Sicile, orchestraient légèrement l'air matinal, en une « Ouverture pour un jour de fête ». (*Cahier IX*, NAF 16746, f° 14 r° ; éd. G.F., p. 210-211).

---

1. Je donne les références dans l'édition Flammarion, collection G.F., sensiblement améliorée par rapport aux précédentes. Ici : G.F., 223-226 ; Pléiade, III, p. 128-131.

2. Voir Harold March, *The two worlds of Marcel Proust*, University of Pennsylvania Press, 1948, p. 236 ; Serge Gaubert, « La conversation et l'écriture », *Europe*, août-septembre 1970, p. 171-192 ; Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, Paris, A. Colin, 1970, p. 45 ; Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », *Europe*, février-mars 1971, p. 113-143 ; Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, le Seuil, 1974, p. 19-28 ; Elisabeth C. Arlyck, « Pièces montées et sorbets : Flaubert et Proust », *French Forum*, n° 3, 1978, p. 56-64 ; Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, le Seuil, 1982, p. 136-138 ; Emily Eells, « Proust à sa manière », *Littérature*, n° 46, mai 1982, p. 105-123.

Ce passage est suivi d'un becquet assez court évoquant les plaisirs de l'ouïe (« l'ouïe, ce sens délicieux... ») et montrant d'autres acteurs de la rue, silencieux ceux-là (laitières, porteuses de pain, chauffeur, chasseurs d'hôtel), à l'exception d'une automobile qui « enflait son crescendo comme au milieu d'un orchestre ».

Puis, directement, on passe à : « Françoise m'apporta le *Figaro* » (G.F., 214), suivi de passages ne comportant aucune allusion aux cris de la rue : visite matinale d'Albertine, conversation avec elle pastichant des vers d'*Esther*, propos sur les risques d'un accident de cheval, échange de « paroles menteuses » et : « Une fois Albertine partie, je sentis quelle fatigue était pour moi, etc. » (G.F., 226). Le passage du texte définitif sur les divers sommeils est également absent.

C'est dans les dactylographies, qui doivent dater de 1921-1922, qu'apparaissent peu à peu les cris. Rappelons qu'il existe pour *la Prisonnière* trois dactylographies successives du manuscrit, toutes corrigées par Proust : une première d'une dizaine de pages seulement ; une seconde, beaucoup plus complète, mais tellement surchargée d'additions qu'une troisième est refaite à partir d'elle. Cette dernière est à son tour corrigée et surchargée avec fièvre, mais Proust, gravement malade, n'en est qu'au premier quart environ des retouches lorsqu'il meurt. Par commodité, appelons ces trois dactylographies D1, D2 et D3. C'est dans D2 qu'apparaissent les cris, mais, par la suite, une partie des feuillets de D2 se trouvent directement transférés dans D3 sans être recopiés : nous les reconnaissions au papier, à la frappe, et à leur ancienne pagination, biffée puis changée. Pour simplifier, j'utiliserai désormais uniquement la pagination originelle de D2, même pour les feuillets transférés dans D3.

Dans cette deuxième dactylographie<sup>3</sup>, le fragment sur les bruits que nous citions ci-dessus est recopié p. 126 avec quelques légères retouches et se poursuit, tel que nous le lisons dans le texte définitif, jusqu'à « sur un rêve de jeunes employées ». La fin de la p. 126 et le début de la p. 127 sont biffés, puis suivis de « Françoise m'apporta le *Figaro* » et du texte définitif jusqu'à « vous vous tueriez » (p. 129).

Mais, après cette page 126, Proust rédige une première et longue addition, qu'il fait dactylographier sous les paginations 126 bis à 126 six, et qui correspond au texte définitif depuis : « Ce bruit du rideau de fer qu'on lève... » jusqu'à : « Amusez-vous, Mesdames, v'là le plaisir. » Puis la p. 126 et les pages additionnelles sont détachées ensemble de D2 et transférées directement dans D3<sup>4</sup> (les pages antérieures de D2 ayant été, elles, redactylographiées dans D3). C'est donc la première apparition des cris de la rue, qui prennent la place, avec une beaucoup plus grande extension, des passants muets présents dans

3. Cote Bibliothèque nationale NAF 16742, f° 124.

4. NAF 16745, f° 214-219.

le manuscrit. Nous passons de bruits non vocaux à des appels, ceux-ci étant considérés dans leur aspect rituel et musical, d'où leur rapprochement avec l'ancienne France ecclésiastique et le plain-chant, ou avec les compositeurs de *Boris Godounov* et de *Pelléas*. C'est le développement, dans un sens plus religieux et plus savamment orchestral, de l' « Ouverture pour un jour de fête ». Les nourritures n'ont pas une place prépondérante dans ces appels (bigorneau, escargot, artichauts) et ne sont nullement évoquées pour leur succulence (ce serait même le contraire pour les bigorneaux). Notons aussi, c'est capital, qu'Albertine n'est pas encore entrée en scène et que le héros, comme chaque matin lorsqu'il est encore seul, ne fait que jouir poétiquement de ce qui lui parvient, dans sa chambre, du monde extérieur (rappelons-nous, dans des tonalités très voisines, les « cantiques » du petit personnage intérieur, lors du réveil de la première matinée, et les cloches d'un couvent voisin, lors de la seconde).

À partir de la p. 127, D2 continue d'être transféré directement dans D3<sup>5</sup> avec les anciens numéros 128, 129, etc. Après « Françoise m'apporta le *Figaro* », nous lisons le texte définitif jusqu'à la p. 130, qui comporte : « Ainsi échangeâmes-nous des paroles menteuses », etc. (G.F., 216).

Mais nous découvrons sept pages plus loin un autre feuillet dactylographié paginé lui aussi 130, manifestement *antérieur*, et que j'appelle-rai pour cette raison 130 A. Son début comporte, biffées, les phrases « Aussi échangeâmes-nous des paroles menteuses » jusqu'à « ... par une autre voie que celle de la sincérité ». Ensuite, sans alinéa, et non biffée, la phrase commençant par : « Une fois Albertine sortie, je sentis quelle fatigue était pour moi cette présence perpétuelle, insatiable de mouvement et de vie... », suivie du texte définitif. Il était donc prévu, à ce stade de la rédaction, de passer directement à la sortie de la jeune fille. Mais cette page 130 A comporte encore deux additions, biffées, et pourtant très importantes : la première, manuscrite en marge, est un becquet commençant par : « Cela ne vous gêne pas tous ces bruits du dehors ? » et évoquant de façon très brève et presque sans commentaire certains appels que les deux personnages se taisent pour écouter ensemble : *chiffons, ferraille à vendre, peau de lapin, à la moule, à la moule, du bon mouron pour les petits zoizeaux, le maquereau, tonneaux*.

La deuxième addition est un papier autographe collé sur les neuf premières lignes, biffées, de 130 A. Le texte en est barré en croix et porte un *deleatur* de la main de Proust. C'est une première version du fragment des glaces, à laquelle manque le premier mot : « C'était ». Or, ce mot est le dernier d'une page 130 *quinque* qui précède de deux pages 130 A. Je précise qu'entre la première page 130 (appelons-la

désormais 130 B puisqu'elle est chronologiquement postérieure) et 130 A, la pagination est 130 *bis*, 130 *ter* rebaptisée *bis*, 130 *ter*, 130 *quater*, 130 *quinque* et 130 *six*. Cette pagination « à tiroirs », fréquente dans les avant-textes proustiens, est une preuve d'addition.

Que s'est-il donc passé ? Dans un premier temps, à partir de 130 A comportant seulement sa première addition, Proust a fait dactylographier 130 B avec rétablissement des premières lignes biffées (« Ainsi échangeâmes-nous ... sincérité »), et continuation par le début de l'addition : « Cela ne vous gêne pas, tous ces bruits du dehors ... », mais il a immédiatement détourné le récit vers un long développement sur le sommeil<sup>6</sup>, qu'il a continué sur les feuillets 130 *bis* à 130 *ter*.

Puis, p. 130 *quater*, après un passage de transition (« Dans ces divers sommeils comme en musique encore ... rentrer auprès de moi »), le narrateur donne enfin la réponse à la question d'Albertine sur les bruits (« Aussi fut-ce le plus sincèrement du monde que je pus répondre à Albertine »...), qui nous ramène aux cris de la rue : « À la barque, les huîtres, à la barque ». Les feuillets 130 *quater*, *quinque*, ne comportent en tout que treize de leurs lignes dactylographiées, dont quelques-unes, celles sur le vitrier, proviennent probablement d'une ancienne version des premiers cris, puisqu'il y est question de liturgie. Tout le reste est manuscrit de façon complexe, avec des fragments auto-graphes alternant avec des fragments d'une autre écriture, des papiers collés et des « paperolles ».

Signe d'une importance plus grande apportée par l'auteur, le feuillet 130 *quinque* redevient autographe à partir de : « Écoutez, je dis que je ne veux plus que les choses que nous aurons entendu crier ». Il s'achève, ainsi que je l'ai signalé plus haut, par un « C'était » introducteur du fragment des glaces. Voici la transcription de la première version de celui-ci, collée au début de 130 A<sup>7</sup> :

[C'était] le jour où les Verdurin recevaient et depuis que Swann leur avait appris que c'était la meilleure maison, c'est chez Rebattet qu'ils commandaient leurs petits fours. « Je ne fais aucune objection à une glace, mon Albertine chérie, mais laissez-moi la commander moi-même, ou chez Rebattet, ou chez Poiré-Blanche, ou au Ritz, je verrai. » « Vous sortez donc ? » me demanda Albertine de l'air inquiet de quelqu'un dont on déjoue les projets. « Je n'en sais rien. » « Enfin en tous cas si vous commandez une glace, je vous en prie, qu'on la fasse prendre dans un de ces vieux moules démodés où elles ont l'air d'églises ou de temples aux colonnes de framboise comme sont paraît-il certains monuments de Venise. Ah ! Venise ! Je tiens à ces moules parce que c'est comme les choses criées. Au lieu d'un refrain

6. Entièrement étranger aux cris.

7. Transcription déjà donnée dans son article, à un détail de lecture près, par E. Eells.

c'est une architecture qu'on convertit en fraîcheur pour le gosier. Aussi chacun de ces temples-là destinés à fondre dans ma bouche, je l'appelle le « Temple du Goût ». Au Ritz je ne crois pas qu'ils aient plus compliqué qu'une [sic] obélisque ou une colonne. Mais ces colonnes Vendôme-là je me charge de les amincir cuillerée par cuillerée, jusqu'à ce que le monument tout entier ait passé de la Place Vendôme où est le Ritz, jusqu'au fond de ma gorge. Adieu cheri.

Ensuite, après avoir marqué ce passage « à supprimer », Proust le reprend et le développe dans la longue page, entièrement autographe, paginée 130 six, qu'il annonce en ces termes dans la marge de 130 *quinque* : « NB. La page qui suit ce 130 *quinque* et qui est numérotée 130 six est tout entière écrite à la main et très importante. » Il s'agit en effet de la version définitive.

Il est essentiel de voir naître ce passage, fortement signalé, d'ailleurs, par les notes de régie de Proust, comme un développement des cris de la rue et, plus précisément, des *seconds* cris de la rue, nettement différents des premiers. Dans les lignes de transition qui les introduisent, le narrateur les signale déjà comme dangereux pour l'intégrité d'Albertine : « J'entendais en eux comme le symbole de l'atmosphère du dehors, de la dangereuse vie remuante au sein de laquelle je ne la laissais circuler que sous ma tutelle... »<sup>8</sup>. Dès ces lignes nous est tacitement rappelé l'aveu des relations avec M<sup>me</sup> Vinteuil et son amie, et suggérée l'interprétation sexuelle à donner à la suite. Les produits criés étant maintenant, pour leur grande majorité, des denrées comestibles, les commentateurs précédents ont amplement signalé, d'une part les fantasmes de descente dans les profondeurs qui accompagnent l'ingestion des nourritures, d'autre part les représentations sexuelles décelables derrière les objets nommés. En dehors même des allusions suggérées par Proust lui-même, beaucoup de ces produits, à cause de leur forme, sont traditionnellement associés dans les plaisanteries populaires aux organes génitaux ou à l'activité amoureuse : huîtres, raie, moules, asperges, oignons, carottes, haricots, ruissellement de vinaigrette, fromage à la crème. L'imagination des lecteurs fait le reste. La part faite à cette forme de lecture a même tendance à annuler toute autre. Mais on ne saurait cependant éliminer complètement la première signification des cris, musicale et liturgique, rappelée en contrepoint à propos du vitrier et du marchand de chiffons, ni oublier que Proust retrouve ici une tradition musicale et littéraire, qui lui donne l'occasion de l'illustrer à son tour, celle des cris de Paris. Parmi les œuvres récentes, le roman musical *Louise*, de Gustave Charpentier (1900), présente au début de son second acte une scène de cris de Paris, où l'on reconnaît entre autres « marchand d'habits », « à la tendresse, à la verdure », « marchand

d'chiffons, ferraille à vendre », « v'là d'la carotte », et la flûte du chevrier. Néanmoins, la description de Proust est nettement plus développée que celle de Charpentier.

L'attitude d'Albertine, dès ces seconds cris de la rue, est remarquable. Elle fait preuve d'une exaltation croissante, de désirs de plus en plus vivement manifestés et impatients. Elle qui parle peu habituellement dépasse en volubilité son discret compagnon, fait écho aux cris des marchands, et finit par intégrer leurs appels à sa propre parole. Elle donne ainsi une petite comédie, en même temps qu'elle se laisse aller (ou feint de s'abandonner) à un délire verbal qui commence à inquiéter Marcel.

Puis brusquement, avec autorité (« Écoutez ... »), elle en arrive à une prise de parole beaucoup plus personnelle : elle place la conversation sur le nouveau terrain qu'elle choisit, qui est précisément marginal (« je fais des exceptions »), elle franchit sans hésiter l'interdit que constitue sa claustration, réfute par avance les objections possibles. Après la préparation indirecte du terrain à l'occasion des cris, la conversation des glaces fait littéralement irruption dans le récit. Mais aussitôt Marcel saisit le sens de l'entreprise ; il néglige la diversion sur l'objet apparent du désir et contre-attaque pour empêcher la sortie d'Albertine. L' « Assuérus racinien » tient ferme sur ce point. C'est lui qui maintenant ramène la conversation sur le sujet-écran des glaces. Et Albertine, habilement vaincue sur le plan pratique, se trouve enfermée dans le cercle de la parole, indépendamment des cris de la rue. Ses désirs ne sont pas éteints pour autant, désirs de gourmandise, mais aussi désirs plus profonds et inavouables, couverts jusqu'ici par le prétexte de la sortie pour l'achat des glaces. Elle fait donc passer ses pulsions dans la justification de son choix et dans l'éloge de la friandise : la sexualité est à peine latente dans les pages qui suivent. Je n'y reviendrai, après l'importance que lui ont accordée les travaux antérieurs, que pour tirer quelques brèves remarques de la comparaison des deux versions :

- le morceau primitif n'est pas présenté comme un auto-pastiche ;
- les symboles sexuels qui y sont présents sont essentiellement masculins ;
- Proust ne s'est donc mis que très tardivement à élaborer son second texte dans le sens de la littérarité, en même temps qu'à multiplier les allusions sexuelles, fortement développées cette fois du côté féminin et ramenant ouvertement le fil conducteur du récit au soupçon de lesbianisme porté sur Albertine.

On considère parfois comme une sorte de mystification le fait qu'Albertine, en parlant, imite le style écrit de son ami, qui pourtant n'a rien écrit jusqu'ici. Cette imitation paraît donc impossible. Et pourtant le héros est le premier à en reconnaître la justesse fondamentale :

« tout de même sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence ». Cette anticipation est possible parce qu'Albertine a acquis au contact de Marcel, fût-ce de manière tout intuitive, la connaissance de la loi de transformation qui lui permet de passer de son discours oral à son discours écrit. Nous avons déjà rencontré un tel processus dans la *Recherche* : lorsque le héros rencontre Bergotte pour la première fois chez les Swann<sup>9</sup>, il ne reconnaît pas dans ses propos de table les belles phrases de ses romans ; il lui faut un certain temps, et l'aide de ses souvenirs de lecture, pour ajuster entre eux les deux types de discours par une *transposition*. Le propre et l'avantage d'Albertine, qui ne peut encore rien avoir lu du futur écrivain, c'est d'appliquer la même loi de transformation à partir des seules causeries, et d'en déduire le style écrit de Marcel. La notion de transformation est centrale dans la page des glaces : c'est sur elle que repose ce paradoxalement pastiche, de même que c'est elle qui métamorphose les bruits de la rue en bon repas, qui fait du contenu des moules des églises, des obélisques, des montagnes, et permet à ces derniers de se « convertir » en fraîche jouissance. Or, c'est elle qui est à la base de la métaphore laquelle, en tant que procédé d'union et de substitution, est le fondement de la théorie et de la pratique stylistiques proustiennes. Cette figure est donc largement déployée et, pourtant, mise en question par le narrateur.

Mais étudions d'abord le passage dans sa situation de communication originale : nous n'avons pas affaire à un pastiche annoncé comme tel (du type « l'Affaire Lemoine dans un roman de Balzac »), ni camouflé en citation comme dans les pages du pseudo-*Journal* des Goncourt dans le *Temps retrouvé*. Dans ces deux types, c'est l'intention métalinguistique qui domine entièrement. Ici, le pastiche entre dans les relations agonistiques qui opposent les deux personnages. Il est à la fois un jeu d'Albertine, et une phase dans un conflit. La jeune fille séquestrée se venge de son geôlier en lui empruntant son langage non tant pour le railler que pour le détourner de façon à manifester, tout en restant dans les convenances, la violence de son désir. Dans le seul cadre qui lui est laissé, la parole et la réponse à une question (« pourquoi en voulez-vous ? »), elle fait de son imitation un moyen d'action sur Marcel, une arme à double tranchant : elle le force à l'admirer comme son excellente élève (« elle est mon œuvre »), et en même temps, avec son propre langage toujours, elle l'inquiète et le fait souffrir par l'expression de sa sensualité : ses paroles sont comme rythmées par des réactions douloureuses de Marcel. Ce n'est d'ailleurs pas le rire sensuel ou l'allusion finale à Montjouvain qui sont par eux-mêmes le plus accablants, mais le plaisir de la destruction des glaces, les objets à détruire ayant une signification très ambiguë : ces monuments, églises, édifices

---

9. Pléiade, I, 549-552.

parisiens et vénitiens, montagnes d'Elstir, sont évoqués dans différentes parties de la *Recherche*, même si Albertine ne peut rien en savoir, ni le héros à ce moment-là ; mais dans la mesure où il y a une anticipation de l'avenir littéraire, on peut voir dans ces objets des symboles de l'œuvre à venir et penser que Proust suggère l'intention d'Albertine de détruire symboliquement tout ce que le héros, s'il devient écrivain, pourra écrire. Elle y met le comble de l'acharnement : ces textes « passeront », ils fondront en plaisir fugitif, ou bien se dissiperont comme les bulles de l'eau de Vichy ; les monuments de glace ne sont-ils pas déjà fabriqués, dès le début, dans des « moules démodés », signalés pour leurs formes désuètes et pour leur usure ? Cela ne peut-il être appliqué à des formes littéraires ? L'effet de cette rage froide contre les symboles de l'œuvre future serait que la sexualité d'Albertine est littéralement dévorante, elle est capable d'anéantir tout projet d'œuvre littéraire du héros. C'est d'ailleurs un thème fréquent de la *Prisonnière* de voir Marcel sans cesse différer, à cause de la jeune fille, de se mettre au travail, et s'en plaindre.

Si l'on considère maintenant le passage comme auto-imitation de Proust par lui-même, et qu'on y recherche des traces d'ironie, nous voyons d'abord que les deux premières phrases d'Albertine méritent l'appréciation d' « un peu trop bien dit », donc de pastiche un peu appuyé, mais conforme à un idéal d'expression. La première phrase est formée d'une relative neutre substantivée reprise par *c'est que* ; elle comporte une comparaison (« comme une rhapsodie »), et l'essentiel de son contenu sémantique est le changement de nature des aliments à table. La deuxième phrase use elle aussi d'une construction de mise en relief à l'initiale (« Pour les glaces... ») ; suivent une parenthèse, une série d'appositions, procédés bien proustiens, de même qu'une construction emphatique par *c'est ... que* soulignant une comparaison, et une reprise sémantique de la *transformation* formulée selon des *duplications* (« que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite ... les monuments de framboise ou de vanille... »). Les deux phrases sont dans l'ensemble parallèles et la suite de leurs termes principaux se correspond de l'une à l'autre :

- 1 — nourritures criées — chose entendue (comme une rhapsodie) — change de nature — s'adresse à mon palais ;
- 2 — glaces — architecture [chose visible] — comme géographie pittoresque — convertis — dans mon gosier.

Nous avons là un exemple typique d'une construction proustienne que j'ai analysée en détail ailleurs<sup>10</sup> et que j'appelle la *variation avec expansion*. Proust, manifestement, s'imite, mais il le fait sans se caricaturer.

---

10. *La Phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975, p. 159 sqq.

Dans la réplique suivante, ce sont surtout les métaphores filées qu'il multiplie : colonne Vendôme, colonnes votives, pylônes (entraînant allées et temple de la Fraîcheur), obélisques ; ce dernier terme permet des embrayages sur le granit rose (des obélisques de Louqsor), le désert brûlant, les oasis. La « moquerie » prêtée à Albertine porte, sans doute, dans sa partie littéraire, sur une tendance à l'abus métaphorique, à partir de la base référentielle assez modeste des glaces.

La suite amplifie la métaphorisation selon des séries nouvelles (les montagnes, les forêts, les personnages, les églises), accentuant la discordance entre l'amplification et la légèreté de son support. Des procédés de rebondissement syntaxique familiers à Proust apparaissent : par des comparaisons, des consécutives, des cascades de subordonnées. Des jeux phoniques, dans certaines séquences, nous font retrouver une virtuosité connue :

« Ces pics de glace du *Ritz* ont quelquefois l'air du mont *Rose* »,  
 « irrégulière, abrupte, comme une montagne d'*Elstir* », « passeront de leur place de pierre dans ma *poitrine* où leur fraîcheur fondante palpite déjà ».

D'assez nombreux groupes rythmiques, comme c'est fréquent dans la *Recherche*, ont des cadences de vers blancs :

je vois très bien des postillons,	(8)
des voyageurs, des chais(es) de poste,	(8)
de glacial(es) avalanches qui les engloutirent,	(12)
que je me charge avec mes lèvres	(8)
de détruir(e), pilier par pilier,	(8)
ces églis(es) vénitientes	(6)
d'un porphyr(e) qui est de la fraise.	(8), etc. <sup>11</sup>

Il n'y a donc d'excessif, dans cette auto-imitation, que la virtuosité à partir d'un thème un peu léger, et peut-être la surabondance des chaînes métaphoriques. L'autocritique n'est en définitive pas très sévère ; Proust démontre simplement qu'il sait s'imiter, prendre de la distance par rapport à lui-même dans un exercice imposé. C'est dans la situation de discours, dans les allusions possibles à la destruction de l'œuvre romanesque, dans le rire étrange d'Albertine que résident les véritables dangers : dangers pour le héros, non pour l'écrivain.

Le texte sur les glaces est suivi d'une comparaison que fait le narrateur entre les progrès d'Albertine et la poésie spontanée de Céleste Albaret. Mais, de cette comparaison, les précédents éditeurs de la *Recherche* n'ont laissé malheureusement subsister que deux lignes, sous prétexte que le fragment manuscrit qu'ils avaient sous les yeux avait

11. Voir *ibid.*, p. 16 sqq.

déjà été utilisé au début de *la Prisonnière*<sup>12</sup>. Proust n'a pourtant rien biffé à cet endroit, et nous verrons même qu'il s'agit du fragment primitif. Voici le passage exact :

Quel changement depuis Balbec où je défie Elstir lui-même d'avoir pu deviner en Albertine ces richesses de poésie. D'une poésie moins étrange, moins personnelle que celle de Céleste Albaret par exemple, laquelle la veille encore était venue me voir et m'ayant trouvé couché m'avait dit : « O majesté du ciel déposée sur un lit ! » — « Pourquoi du ciel, Céleste ? » — « Oh parce que vous ne ressemblez à personne, vous vous trompez bien si vous croyez que vous avez quelque chose de ceux qui voyagent sur notre vile terre. » — « En tout cas pourquoi « déposé » ? » — « Parce que vous n'avez rien d'un homme couché, vous n'êtes pas dans le lit, vous ne remuez pas, des anges ont l'air d'être descendus vous déposer là. » Jamais Albertine n'aurait trouvé cela, mais l'amour même quand il semble sur le point de finir est partial. Je préférerais la « géographie pittoresque » des sorbets dont la grâce assez facile me semblait une raison d'aimer Albertine et une preuve que j'avais du pouvoir sur elle, qu'elle m'aimait. (G.F., 226).

Ces lignes font bien partie, sans aucune rupture de continuité, de la page des glaces, laquelle se trouve, rappelons-le, dans une addition manuscrite (p. 130 six) à une séquence de D2 transférée dans D3. Mais dans le début de *la Prisonnière* qui est, dans D3, une nouvelle dactylographie, à un certain moment de la première matinée où il est question des progrès linguistiques d'Albertine, Proust recopie à la main, en marge, dans un becquet, les lignes sur Céleste que toutes les éditions ont reprises<sup>13</sup>. C'est pourtant le fragment associé aux glaces qui est le plus ancien. Mais Proust n'a pas eu le temps ou l'attention de choisir entre ces deux comparaisons d'Albertine et de Céleste.

Quel est donc ce style de Céleste plus « étrange », plus « personnel », et que jamais Albertine n'aurait pu trouver ? En tout cas un style différent de celui de Marcel, puisque en définitive celui-ci préfère les paroles d'Albertine où il se reconnaît et reconnaît son propre pouvoir. On y trouve aussi des éléments cadencés (« O majesté du ciel déposée sur un lit ! »), mais une thématique naïve et ecclésiastique aussi étrangère à Albertine qu'à Marcel. Aidons-nous, pour compléter ces maigres informations, des autres passages sur ce style. Dans la première matinée de *la Prisonnière*, les paroles de Céleste sont proches de celles du fragment précédent, aussi flatteuses, aussi cadencées, mais les anges sont remplacés par une comparaison avec une colombe. Rien, dans ces deux passages, ne relève de l'autopastiche. C'est le long passage de *Sodome*

12. Voir G.F., 108.

13. Y compris la mienne (voir note précédente), où j'ai pris le parti de conserver les deux fragments, qui ont des fonctions différentes dans chacun des contextes, et pour ne pas faire une « toilette » systématique des traces d'inachèvement de ce roman.

et *Gomorrhe II* sur les « courrières » du Grand Hôtel de Balbec, Céleste Albaret et Marie Gineste<sup>14</sup>, qui nous en apprend le plus sur la poésie du langage de Céleste. Les deux sœurs sont dès l'abord classées comme des personnes à la fois ignorantes et au langage affecté. Puis sont notées leur familiarité, leur flatterie, et le « génie étrange » de Céleste. Leurs paroles relèvent d'une religiosité naïve, alternent entre la révérence et la familiarité, regorgent de comparaisons zoologiques, notamment avec les oiseaux. Sur le mode exclamatif et métaphorique, Céleste développe un véritable blason du corps de Marcel : « Ah ! front qui as l'air si pur ..., joues amies et fraîches ..., petites mains de satin ..., ongles comme des griffes, etc. ». Elles n'ont, nous dit le narrateur, appris dans leur enfance qu'une seule poésie : *Ici-bas tous les lilas meurent*. Or, il s'agit d'un poème de Sully-Prudhomme. La culture de ces femmes se situe donc entre l'ignorance et ce niveau scolaire conventionnel. Proust cite une nouvelle fois ce vers, toujours dans la bouche des deux sœurs, à la fin de *Sodome*, au moment des adieux à Balbec. Dans *la Fugitive*<sup>15</sup>, le baron de Charlus récite des vers du même poète à Morel, Charlus dont il est dit alors qu'il « unissait en lui le snobisme des reines et celui des domestiques ». Nous pouvons maintenant comprendre le sens de l'allusion à Céleste à la fin du morceau des glaces. Le style littéraire du héros, tel que l'a pratiqué Albertine dans ce passage, est certes imparfait, « un peu trop bien dit », abusant des « images suivies », « d'une grâce assez facile ». Proust semble prendre pour lui-même ces critiques. Elles visent probablement, étant donné que nous en sommes au stade ultime de la rédaction du roman réel, les grands morceaux poétiques tels qu'il les affectionnait dans les débuts de l'œuvre, avant qu'il eût pu les relier à la construction générale (par exemple les aubépines, ou les lilas, ou l'intérieur de l'église de Combray), et tels qu'on en trouve même dans les dernières parties, dans des passages dont l'origine remonte, il est vrai, aux toutes premières ébauches de la *Recherche*, comme, dans *la Prisonnière*, les effusions lyriques qui accompagnent chaque matin le réveil du héros. Mais la poésie de Céleste n'est à coup sûr pas due à cette influence, le héros ne pourrait pas dire qu'il a « du pouvoir sur elle », elle lui échappe totalement, parce qu'elle est à la fois spontanée et médiocre, la plus éloignée possible de son propre raffinement. Ce n'est donc que par ironie qu'il feint de la louer et qu'il affecte de ne préférer la « géographie pittoresque des sorbets » qu'à cause de la partialité de l'amour. Ainsi, l'autocritique manifestée à propos des glaces est immédiatement suivie d'un correctif qui rend au narrateur, et du même coup à Proust, le sentiment de sa valeur et affirme le caractère incommensurable de son style

14. Pléiade, II, 846-849. Proust a emprunté le nom de Céleste Albaret à sa propre gouvernante, et celui de Marie Gineste à la sœur de celle-ci.

15. Pléiade, III, 598.

(même dégradé par l'imitation) avec ce qui relève d'un populisme naïf et de la fadeur des lieux communs.

C'est bien à un retour sur l'œuvre en train de se faire que nous avons assisté dans ces additions tardives au récit. Retour par lequel Proust se montre discrètement conscient de certaines imperfections de son style. Mais il sauve en définitive ce dernier, car n'étant ici qu'une transposition orale, il lui est réservé un « usage plus sacré », dans lequel il sera (et *est déjà*) la face expressive de toute une théorie esthétique. Il le sauve aussi en prouvant que, tel quel, quand sont réunies certaines conditions de dérapage verbal, peuvent se multiplier les significations, être franchis les interdits sociaux, comme ici ceux qui frappent la sexualité.

De plus en plus, à mesure que l'on approche de la fin du roman, Proust se révèle comme un écrivain qui se regarde écrire : on le constate dans les conversations littéraires du héros avec Albertine, dans les réflexions sur son propre art inspirées à Bergotte par le tableau de Vermeer, dans la transparence littéraire des méditations sur le septuor de Vinteuil, dans le pastiche Goncourt du *Temps retrouvé*, en attendant l'exposé du projet de roman, étrangement semblable à la *Recherche* elle-même. Chaque fois, Proust invite le lecteur à se dédoubler, pour suivre d'une part dans le récit la trame romanesque et pour établir, à un autre niveau, une connivence avec lui-même comme écrivain et critique. Cette réflexivité intimement intégrée à la fiction, cette démonstration de la polysémie de l'écriture, de sa transparence au désir, font des pages sur les glaces et les cris de Paris un morceau proustien paradoxal et exemplaire<sup>16</sup>.

Jean MILLY,  
Université de la Sorbonne nouvelle.

16. Les limites de cet article ne m'ont pas permis de poursuivre mes remarques jusqu'au troisième fragment des cris de la rue, qui apparaît p. 232-234 de G.F. L'étude génétique montre que Proust a récupéré, au moment de commencer le récit sur les petites filles aperçues par la fenêtre, une série de phrases qu'il avait ébauchées pour les premiers cris de la rue, puis biffées. D'où la ressemblance thématique de cette troisième série avec la première. Il est en outre intéressant de voir comment l'écrivain fait avancer son récit : c'est souvent en procédant, comme ici, par développements à partir d'une cellule d'abord tout à fait secondaire et limitée, ces développements n'étant pas continus, mais alternant avec d'autres développements soit enchaînés, soit parenthétiques (le fragment sur les sommeils, l'excursion à Versailles avec le chauffeur). D'où l'aspect contrapuntique, ou même par motifs irrégulièrement récurrents, que présente la séquence narrative.

## DE LA STYLISTIQUE DES GENRES À LA STYLISTIQUE SÉRIELLE, OU COMMENT DISTINGUER LES MIRAGES DES IMAGES

Dans un article retentissant du *Français Moderne*<sup>1</sup>, Pierre Larthomas a attiré, depuis longtemps déjà, l'attention du monde savant sur la nécessité et sur la portée d'une stylistique des genres. Un grand pas était ainsi fait dans une direction qui n'a jamais été, semble-t-il, affligée d'un fort encombrement. N'empêche que nul ne doit contester, apparemment, la pertinence des recherches qui visent à cerner tous les faits langagiers capables de caractériser un mode unique d'expression littéraire — un genre ; on parlera aussi bien de contraintes d'écriture, de loi de la forme, ou de données inhérentes à la tradition esthétique.

Doit-on vraiment qualifier ces caractères de stylistiques ? — comme il apparaît, on a préféré dire *langagiers*. Les déterminations ici évoquées concernent certes des arrangements de discours, volontaires ou obligés, conscients ou spontanés, qui sont proprement stylistiques ; mais il s'agit aussi de qualité lexicale, de structure syntaxique, de système énonciatif, dont le jeu combiné spécifie à l'évidence une manière particulière. L'étude projetée ressortit bien, en revanche, à la stylistique, dans la mesure où l'on cherche à savoir comment fonctionne une mise en forme littéraire du langage.

On devrait par conséquent, pour étudier, par exemple, un poème de Maynard, se poser la question : quelle est la différence spécifique de ce poème ? Pour y répondre, il faudrait satisfaire à une double série d'autres questions, articulées les unes sur les autres à la manière d'une sorte d'entonnoir : quelle est la différence spécifique de la poésie de Maynard, de la poésie de ce genre à l'époque, de la poésie ; quelle est la différence spécifique de la langue de Maynard, de la langue littéraire à l'époque, du français d'alors ? Il est certain que les réponses à ces questions tissent les tableaux d'une authentique stylistique ; on mesurerait ainsi vraiment la littérarité du poème considéré, et on ne présenterait pas, peut-être, un brillant démontage de tel ou tel noyau métaphorique susceptible d'être reproduit identiquement sur des dizaines ou des

---

1. N° 32, juillet 1964 : « La notion de genre littéraire ».

centaines d'autres lieux. On donnerait de la sorte une caractéristique du texte, et non pas un échantillon d'analyse applicable à quantité d'autres textes, qui servent comme d'autant de prétextes. On est loin de disposer, aujourd'hui, d'un tel outil d'examen : le tableau dont il est fait état est encore un tableau idéal, un programme à remplir de vaste ampleur.

Est-ce encore de la stylistique des genres ? pas exactement, car cette discipline ne répond qu'à certaines des questions « en entonnoir » posées précédemment. En réalité, l'enquête doit partir des principes de la stylistique des genres pour suivre des voies plus larges et plus diverses. On peut en emprunter des quantités : la carrière est ouverte. Voici quelques pistes possibles ; sont envisageables des faits de langue quelconques : une figure, un emploi lexical, une disposition d'ordre des mots, une organisation actancielle, un procédé de description, un infléchissement de niveau... ; on repère le maximum de variétés dans la réalisation de ce fait, pour s'assurer d'en posséder vraiment la structure ; on le recherche dans tous les types possibles d'œuvres littéraires, en délimitant des axes par genres, époques, auteurs, et en multipliant, autant que faire se peut, la quête et l'enregistrement du fait. L'enquête a donc nécessairement un aspect quantitatif. Mais comme l'objet de la recherche n'est pas *a priori* la statistique, le dénombrement, ceux-là ne constituant que des moyens lorsque la nature des choses en rend l'utilisation possible et significative, on préfère qualifier de *sérielle* cette stylistique, plutôt que de *quantitative*. Ce sont des séries qu'on cherche, et des séries qu'on essaie d'élaborer : ensembles homogènes d'unités supportant les faits langagiers (qui ne se réduisent pas forcément à des genres, ou qui les transcendent), et également ensembles homogènes de ces faits, constituant autant de réseaux concrets de réalités langagières, elles-mêmes constitutives d'une significativité stylistique. C'est encore une façon de poser empiriquement le problème des universaux en stylistique.

On objectera à cette méthode sa longueur et son aridité, voire sa monotonie. Mais c'est la contre-partie de la stylistique sèche : quand on ne veut s'attacher qu'à des faits langagiers, on est bien obligé de prendre le maximum de précautions pour les identifier. La répétition reste, jusqu'à preuve du contraire, le meilleur signal disponible. Il est vrai que, par un élargissement à des ensembles beaucoup plus vastes de la démarche spitzérienne du cercle philologique, seule la pratique expérimentale permet de tester la validité et l'efficacité de la piste choisie : mais il n'y a pas moyen de faire autrement, quitte à reprendre la route sur nouveaux frais, et en considérant qu'il restera toujours quelque chose de l'enquête établie sur telle ou telle série. On remarquera avec plaisir que le même esprit se retrouve aujourd'hui dans l'attitude d'un des plus dynamiques de nos historiens de l'art, Antoine Schnapper ; expliquant le profit qu'on peut tirer de l'examen de nombreux tableaux

peints sur commande pour entrer à l'Académie sous Louis XIV, et actuellement conservés dans des salles souvent fermées de Versailles, M. Schnapper écrit<sup>2</sup> : « *c'est précisément dans une série répétitive comme celle-ci que l'on peut le mieux apprécier les nuances de talent, de style, d'époque* ». On ne saurait mieux dire. La recherche différentielle passe par l'accumulation d'études homogènes et par la prise en compte des *minora*.

Un autre intérêt, et une autre difficulté, de l'entreprise consistent à déterminer quel est l'objet à considérer, à préciser comment démarrer et comment s'arrêter dans l'étude. Il semble en effet que l'objet même ne soit pas toujours aussi tangible que la série des tableaux pour l'historien de l'art ou la série des entrées et sorties de marchandises dans un port, envisagée par l'historien économique<sup>3</sup>. On a certes des séries apparemment déjà établies : un genre, un auteur, un phénomène grammatical, une disposition de phrase ... Mais il peut exister de multiples autres caractères stylistiques, aussi profondément marqués dans leur unité structurelle, et parfaitement dépourvus de toute case de rangement déjà repérée. Ce serait une illusion de croire que, pour aboutir à isoler cet objet, il suffit d'extrapoler les moyens de la linguistique quantitative, par exemple ceux de la statistique lexicale : ceux-là sont susceptibles d'être utilisés à l'arrivée, à la fin de l'enquête, et non au départ. On admettra ainsi une part de risque dans l'entreprise, nourrie simplement de travail et aussi de flair.

Un exemple d'application, concernant le XVII<sup>e</sup> siècle. Il fut un temps où l'on y voyait presque une synonymie avec siècle classique ; puis vint le baroque, qui disputa avec panache au moins toute la première moitié, et souvent bien davantage, des cent années. On finit par se demander si ces qualifications étaient significatives. Restaient, sans même revenir à l'essentialisme d'Eugenio d'Ors, des tendances ou baroques ou classiques, du baroquisme ou du classicisme. L'histoire littéraire en vint à présenter, comme objet de connaissance, les lectures baroque ou classique de cette production. Une telle évolution conduit d'une part à une addition d'éruditions fragmentaires, d'autre part à un vide conceptuel total dans l'apprehension des ensembles. Quel que soit le danger des catégories générales, elles sont indispensables pour hisser l'analyse à l'intelligence, pour organiser la réflexion sur les rapports réels entre l'esthétique et la vision du monde marquant une époque. Nous sommes en outre, nous autres Français, confrontés à une double exigence : celle de notre propre historiographie artistique et culturelle, qui nous provoque à la pensée d'un classicisme, et celle de la critique étrangère,

2. « Le Portrait à l'Académie au temps de Louis XIV », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 138 (1983-1), p. 97-123.

3. C'est bien pourtant à Pierre Chaunu que nous empruntons le terme de « *série* », pour son emploi dans des expressions telles que « *histoire série* ».

réfractaire à cette idée, qui nous provoque à la pensée d'un grand baroque européen dominant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La dialectique historique du baroque et du classicisme, de quelque manière qu'on en ait démythifié l'éclat, semble pour nous incontournable<sup>4</sup>.

Devant cet état de fait, la question est évidemment d'essayer de trouver des éléments sûrs, incontestables, qui permettent, sinon un classement, du moins une répartition de dominantes. Car c'est de cela qu'il s'agit. L'intérêt de la querelle aura peut-être été, finalement, de contribuer à convaincre la plupart des chercheurs que le monolithisme des interprétations ne renvoie à aucun monolithisme des faits, et ne saurait masquer qu'il n'y a pas davantage monolithisme des points de vue énonciatifs sur les mêmes faits. Ce qui n'empêche qu'il faut rechercher des isotopies, dans tous les sens possibles, pour arriver à identifier des traits majeurs, dont la combinaison seule détermine ou infléchit telle ou telle pratique d'art. À cette condition, on a des chances de ne pas créer un nouveau mirage en croyant découvrir les dessins d'une image, par exemple, baroque.

La série particulière des œuvres de fiction en prose, des romans, a servi, on le sait<sup>5</sup>, d'expérimentation pour un essai de stylistique sérielle : l'étude était centrée sur des techniques narratives et sur des procédés rhétoriques d'expression. On a pu compléter cette première approche par un examen différent, lexical celui-là, et consacré uniquement à la série *dieux — fortune — amour — Ciel*, ce qui a permis de mesurer comment se constitue et fonctionne cette isotopie dans les mêmes romans. Comme l'étude a porté sur une véritable masse d'œuvres, chacune assez longue, apparues de plus en plus évidemment porteuses de marques réellement fondamentales au fur et à mesure des progrès de l'enquête, on a tout lieu de juger que les traits distinctifs repérés à l'issue d'un tel travail constituent objectivement des caractères spécifiques d'une veine et d'une manière littéraires précises. Il n'empêche qu'on peut toujours garder l'impression qu'on doit emprunter d'autres pistes encore à côté de ces vastes avenues, pour affiner l'analyse et mieux apprécier le jeu des nuances et des dominantes ; de même, l'étude systématique et comparable d'autres parties de la production littéraire semble toujours à faire, pour pouvoir mieux mesurer les phénomènes de récurrence et de transformation.

Ces réserves étant posées, on admettra qu'on a le droit de tirer quelques enseignements à partir de ce qu'on acceptera d'appeler une ébauche de stylistique sérielle. Une telle conclusion est autorisée par le rapprochement qu'on constate entre les résultats de l'examen sériel considéré (même unique), et les données qu'on peut élaborer sur de nom-

4. On se reporterà, entre autres, aux travaux récents des Italiennes Daniela Dalla Valle et Rosa Galli Pellegrini, et des Allemands Wilfried Floeck et August Buck.

5. Voir G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, 1982.

breux cas d'espèce tout à fait hétérogènes, mais contemporains de la série romanesque. Il existe, semble-t-il, une esthétique de la discontinuité, du renversement, de la rupture et de la multiplication, assortie de systèmes expressifs à l'énonciation variable ou équivoque, à la description indirecte voire négative, aux figures de l'illusion (*hypotypose*, ellipse, *syllepse*) ; cette esthétique et ces systèmes expressifs paraissent également solidaires d'une totale et fascinante instabilité dans la position du locuteur par rapport au langage et au monde, réduits à des formes vides purement phénoménales, de sorte que se joue souvent la rhétorique d'un individu seul, questionnant désespérément un univers fuyant et faux. Reliée à une thématique et à une topique fortement déterminées dans la foule des romans, souvent manifestes également dans d'autres genres d'art, cette forme de représentation — ce style — domine et anime une large partie des créations dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle, davantage au cours de la première moitié, moins durant la seconde, selon des tendances et des infléchissements plus ou moins intenses en fonction des œuvres, des auteurs, des moments. La puissance de ce style éclate ainsi dans des épanouissements qui épuisent à eux seuls toute la figure de l'art ; ou bien l'on n'en perçoit que l'influence secondaire et ancillaire, comme la trace d'un moule usagé dans l'archéologie des formes.

Le poids de l'étude sérielle conduit certainement à maximaliser le miroir baroque du XVII<sup>e</sup> siècle français, confirmant encore la majeure partie de la critique étrangère. Ce n'est pas étonnant, et la tendance ira sans doute en s'accentuant au fur et à mesure que se développeront, si on veut bien les entreprendre, les enquêtes sérielles : celles-ci, ne l'oublions pas, touchent également les ensembles mineurs, ou réputés mineurs, par rapport aux goûts officiels. On sera peut-être conduit à repenser les phénomènes culturels du Grand Siècle en termes de niveaux — de production et de réception —, pour mieux isoler la valeur et la portée de chacune de leurs représentations. Des résultats apparemment contradictoires seront vraisemblablement à interpréter de ce point de vue. Quoi qu'il en soit, le développement de la stylistique sérielle, par la multiplication des entrées et des pistes dans les faits d'expression, dans les constructions langagières, ne peut que favoriser à la fois le renouvellement des appréciations sur l'art littéraire en général et l'affinement de notre perception des grands courants esthétiques comme du génie propre à chaque créateur.

Georges MOLINIÉ,  
Université de Toulouse—Le Mirail.



## MUSIQUE ET PAROLE DANS *LE REPOS DU SEPTIÈME JOUR* DE CLAUDEL

Paul Claudel a écrit *Le Repos du Septième Jour* entre janvier et août 1896, lors de son premier séjour en Chine, alors qu'il était vice-consul de France à Shangaï. La crise métaphysique qui l'a tourmenté plusieurs années est alors résolue. Claudel est maintenant catholique pratiquant, et il commence à songer à la vie monastique. Deux ans auparavant, il a traduit l'*Agamemnon* d'Eschyle. Selon la formule de Jacques Madaule, il est à la recherche d'un théâtre liturgique, qui joigne la grandeur de la dramaturgie antique à la solennité du culte chrétien<sup>1</sup>.

La culture de Claudel s'élargit singulièrement à cette époque : à ses connaissances classiques, à ses contacts avec l'Amérique, s'ajoute maintenant la culture chinoise. Il se laisse pénétrer par l'atmosphère des villes et des campagnes chinoises ; il est saisi par l'omniprésence des morts et par le culte assidu qu'on leur rend<sup>2</sup>. D'autre part il s'intéresse à l'histoire de la pensée chrétienne en Chine ; dans cette préoccupation se rejoignent ses obligations de métier et sa passion pour la vérité religieuse. Il lit le traité que le Père de Prémare a écrit en 1712 : *Vestiges des principaux dogmes chrétiens tirés des Anciens Livres chinois*<sup>3</sup>. Dans ce texte publié en 1878, Claudel découvre un grand nombre de convergences entre les traditions religieuses chinoises et la foi chrétienne. Il en tire l'idée même de son drame, et de nombreux éléments dont il va nourrir et construire son texte.

---

1. Claudel, *Théâtre*, t. I, éd. Pléiade, 1967, p. xiv. Toutes les citations du *Repos* sont ici empruntées à cette édition.

2. Cette obsession est visible dans les poèmes de *Connaissance de l'Est*, dont la plupart sont contemporains du *Repos*, en particulier : *Ville la nuit* (p. 24), *Fête des Morts le Septième mois* (p. 35), *Tombes-Rumeurs* (p. 50).

3. C'est là un des essais mêlés à la querelle des Rites. On renvoie dans l'Introduction à un article d'A. Bonnetty, « Traditions sur la semaine et sur le nombre septénaire chez les Chinois », paru dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, tome XX, 4<sup>e</sup> série (Paris, 1859), où la loi du *Repos* est étudiée d'après les textes de l'Y-King (p. 365-368).

### I. PRÉSENCE DE CES ÉLÉMENTS DANS LE DRAME.

Dans l'Introduction de ce traité, Claudel apprend ce que sont les cinq Livres sacrés des Chinois, et comment le premier de ces livres, Y-King (le Livre des Changements), contient le vingt-quatrième *kouâ* (formulation sacrée), « celui de la Semaine et du Repos du Septième Jour ». Si la périodicité du Repos, imposée par la loi religieuse, est troublée, « c'est une grande infortune et un grand crime ; on fait une chose très préjudiciable pour le Royaume »<sup>4</sup>. Dans le traité lui-même, Claudel découvre encore le personnage de l'Empereur Hoang-Ti le Rouge, à la fois historique et mythique, assimilé à Adam ou à un Patriarche ; il y trouve la description du Mont du Paradis et de la Montagne de la Paix, et les louanges du Parfait, qui est aussi l'Agneau immolé, et qui sauve les hommes par la croix, dont la figure est le signe Dix. Tous ces thèmes, Claudel va les utiliser dans son drame, en les organisant au service de l'action dramatique, la lutte de l'Empereur qui sauve son peuple de l'emprise des morts. La théme du salut par le sacrifice sera évidemment essentiel et prépondérant, c'est lui qui construit tout le drame. Quelle que soit la valeur objective de l'étude du P. de Prémare, les éléments qu'elle fournit à Claudel donnent au drame une couleur chinoise, tout en le chargeant d'allusions transparentes à la foi chrétienne<sup>5</sup>. Certes, Claudel pense aussi à Dante, pour l'évocation de l'Enfer au second acte<sup>6</sup>, et il ne manque pas de modèles classiques pour la descente aux enfers. Il serait intéressant d'étudier avec précision cette alliance culturelle et son expression poétique et dramatique dans la pièce<sup>7</sup>.

Aujourd'hui, je voudrais, plus modestement, examiner les thèmes de la Parole et de la Musique, et essayer de définir leur rôle dans le drame. Pourquoi le choix de ces deux thèmes ? C'est qu'ils sont importants dans l'œuvre de Claudel, et qu'il les conçoit d'une façon particulière. Or ils tiennent une grande place dans la pensée chinoise, telle que la présentent les livres sacrés dans l'interprétation du P. de Prémare. Cette pensée établit une distinction entre la valeur transcendante de la parole et de la musique, et leur réalisation quotidienne ou même con-

4. A. Bonnetty, *art. cit.*, p. 370.

5. La couleur chinoise a été fortement contestée, en particulier par Gilbert Gadoffre, *Claudel et l'Univers chinois* (Paris, Gallimard, 1968), p. 265 ss. Au contraire, Bernard Hue, *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel* (1974), estime que Claudel a été bien informé par le Père Wieger, missionnaire, et qu'il est fidèle à l'esprit des textes « King » (p. 137-144, et tout le chapitre 2 de la seconde partie : Claudel et les « King » chinois). Claudel a lu aussi, d'après B. Hue, le livre d'Edkins, *Religion in China* (p. 137).

6. Pléiade, p. 1308. Voir aussi l'ouvrage de Bianca-Maria Festa, *Motivi di ispirazione dantesca in uno poeta moderno, Paul Claudel* (Milano, 1961), p. 62 et 70.

7. Cette étude n'a pas été tentée de façon systématique, à ma connaissance, jusqu'à ce jour.

crète : « La Parole exprimée par la parole n'est pas la Parole éternelle. — La musique n'est autre chose qu'un gouvernement souverainement parfait. — *Ting*, vase sacré, parole et sacrement, est ce par quoi la musique commence » (Prémare, 116, 423, 283). Par cette distinction, la sagesse chinoise se reporte à une réalité supra-sensorielle. Claudel y fera allusion bien plus tard, en 1947, quand il écrira un « Argument » pour le livre de Joseph Samson, « Paul Claudel, poète musicien ». S'il est musicien, c'est par une transposition de la qualité musicale :

Je rejoignais ainsi les vieux thèmes de la philosophie taoïste qui explique l'affirmation par la négation (...). Tous les ingrédients nécessaires à la réalisation de chacune de ces expressions artistiques sont présents, mais sous la forme intellectuelle. C'est comme si un objet était remplacé par son poids, par un certain coefficient de tension (...), par sa valeur monétaire et abstraite<sup>8</sup>.

Et plus loin, il évoque « l'idée taoïste de suggestion, de création par l'absence »<sup>9</sup>. Mais loin de privilégier le Néant, comme l'a fait Malarmé, il tire de cette pensée une assimilation entre parole poétique et verbe prophétique, et il fait de la musique le signe de l'unité cosmique, universelle, le signe de l'unité entre Dieu et les hommes, l'accord total où coexiste toute la création avec Dieu. Cette idée, qui aura une importance si grande dans le *Soulier de Satin*, qui en sera le fil conducteur ou le centre, se trouve déjà mise en œuvre dans le *Repos*. Claudel y exploite dramatiquement l'ambivalence de la parole et celle de la musique. Il y fait agir une Parole dominatrice du monde, et il y contemple la Musique comme découverte de l'Absolu, tout en intégrant ces deux visions au jeu scénique.

## II. LA PAROLE, DOMINATRICE DU MONDE.

À deux reprises, dans le *Repos*, la parole se révèle comme une puissance cosmique, et elle crée l'évolution dramatique et construit la pièce. C'est tout d'abord dans l'évocation de l'Empereur défunt, appelé par son descendant pour sauver l'Empire en danger<sup>10</sup>. Claudel met en scène le Nécromant, qui utilise le secours de la parole magique : le texte donne une théorie du mot magique, le « mot redoutable », protection et arme, qui constraint le mort à répondre après l'avoir arraché au tombeau ; plus puissantes encore sont les sonorités vocaliques, car ce sont les éléments premiers du langage humain (806-808). À ces phonèmes se

8. Cf. Joseph Samson, *Paul Claudel poète-musicien* (1947), p. 12.

9. *Op. cit.*, p. 13. Voir aussi, p. 123-124, une étude poétique du rôle des cloches dans le III<sup>e</sup> acte du *Repos*.

10. Claudel a pu s'inspirer des *Perse*s d'Eschyle ou du *Second Livre de Samuel* (chapitre 28).

joignent des gestes religieux, rituels : carré magique, encens, cierges rouges, coups frappés sur un grand disque de bronze dans le silence, enfin aliments répandus sur le sol. Cette alliance entre le langage et les gestes est éminemment scénique, et l'on ne sait lequel des deux alliés a la primauté. De même, si l'acte de descendre aux Enfers est nécessaire pour sauver le peuple, cette descente est provoquée par le caractère énigmatique des réponses de Hoang-Ti, qui évoque de façon oblique et indirecte ce qui va apparaître dans la suite du drame (811). L'Empereur l'écoute sans comprendre, mais il est ainsi amené à choisir d'instinct l'action capable de sauver l'Empire :

Cette parole persiste en moi, et ne la pouvant comprendre, je la répercute...

Une pensée sans voix s'élève dans mon âme, sans forme, sans visage,  
Et comme un cheval lié avec un bœuf, elle me constraint et tire...  
J'irai moi-même ... (812-813).

C'est donc la parole obscure, irrationnelle, qui est ici célébrée dans sa puissance, et intimement liée à l'action. Le même processus se reproduit dans l'incantation qui impose à la Terre de s'ouvrir, laissant passage à celui qui veut toucher la racine de la vie et rejoindre l'origine et la cause, « par une seconde naissance », un baptême, au sens originel.

L'acte II ne met pas en œuvre cette parole énigmatique, magie et incantation religieuse, unie aux gestes et aux rites symboliques. Le langage y est rationnel, dialectique, imprégné de formulations dogmatiques, à la manière thomiste : contraste violent avec le premier acte ! Il s'agit d'un ensemble de poèmes philosophiques, accompagnant un spectacle placé dans l'obscurité ! Mais l'acte III nous montre à nouveau l'alliance entre une parole créatrice de réalité sensible et une vision scénique. C'est le thème de l'Arbre dynastique qui en fait l'unité. Le Prince héritier se désole de sa destruction, et l'attention se fixe sur le bâton royal, le sceptre du pouvoir, branche née de cet arbre ; c'est grâce au langage poétique, riche en termes métaphoriques, utilisant les ressources de la comparaison, que se développe cette méditation. Mais voilà que surgit l'Empereur, remontant des Enfers avec en main « le bâton d'investigation et de commandement », « le bois royal » (843). Et ce bâton est transformé : deux rameaux y ont poussé, ce qui accomplit de façon concrète une antique prophétie de la « voix fabuleuse » ; le rameau a pris la forme d'une croix, signe sauveur et protecteur : « Voici le caractère Dix, la figure de la Croix humaine ! » (843). Cet objet, dont on vient de célébrer la signification symbolique, est maintenant apparu aux yeux du spectateur, en développant un nouveau symbole, qui exprime la transformation assumée par l'Empereur durant sa *nekuia* et la tâche qu'il y a accomplie. Un autre symbolisme en fait l'image de la Renaissance de l'Empire. C'est un des cas où, comme le dirait Giraudoux, la régie devient magie ! Langage et spectacle sont ici

en profonde relation : chacun des deux fait saisir toute la portée de l'autre.

Cette parole qui, dans le jeu dramatique, manifeste une puissance sur le monde grâce à ses répercussions sur le spectacle, n'est pas une suite de mots proférés avec banalité. Son pouvoir est signalé aussi par la rhétorique, source de stylisation, et par le rythme marqué. La phrase, chargée de périphrases, de métaphores, de métonymies, de comparaisons, embrasse un grand nombre de versets, où le tissage thématique et les variations mélodiques produisent un effet analogue à celui d'un chant. La clarté logique est obscurcie, le dialogue a un sens voilé, mais il prend une couleur lyrique, où description et symbolisme se relaient. La voix, pour dire ces strophes<sup>11</sup>, trouve un ton de récitatif. Aussi bien la Musique, vue dans son essence, joue-t-elle un rôle important dans le dernier acte.

### III. LA MUSIQUE, DÉCOUVERTE DE L'ABSOLU.

Quand l'Empereur remonte des Enfers, il est aveugle, mais il possède la sagesse. S'il se la représente d'abord comme une vision plus profonde, il corrige cette pensée : l'unité de ses sens, confondue « avec l'entendement », devient « l'organe multiple de la contemplation dans l'extase » (847). La découverte de la signification du monde est celle de la sonorité première. De même que les éléments premiers de la parole étaient les plus puissants, de même là remontée à la source, la découverte de la Cause première produisent une nouvelle création d'ordre spirituel. L'oreille humaine a besoin d'être affinée, purifiée pour percevoir le son juste, qui est la Vérité (851). C'est bien une écoute profondément attentive qui permettra de connaître une réalité universelle : « Pacifie ton attention, afin que tu puisses écouter l'Empire, / Comme un disque de pur métal qu'une feuille en tombant sur le sol fait résonner ! » (852). Mais il s'agit de beaucoup plus : pour parvenir au but, les bruits ou la musique de la vie humaine sont inutiles ; l'accès à la Grande Montagne, à l'asile de Paix, n'est pas ouvert à qui écoute les sonorités du monde, si douces, si mélodieuses soient-elles, mais à celui qui est attentif au son « de la cloche mystique » au fond de la profonde Vallée, et surtout à « la note du métal là-haut d'un coup sans la main de l'homme touché : Ut » (855). C'est la « syllabe de béatitude », qui

---

11. Nous avons fait des enregistrements à l'Institut de Phonétique de l'Université de Strasbourg, et nous en remercions Madame Pélia Simon, Directrice de cet Institut, et Messieurs les Techniciens. Les tracés montrent une ligne mélodique assez plane, et un rythme phrasique bien marqué, large, harmonieux : syntaxe et organisation rythmique qui peuvent accentuer le caractère dramatique d'un langage lyrique, comme l'écrivait P. Las-thomas dans *Le Langage dramatique* (Paris, Colin, 1972), p. 366.

pénètre l'âme, qui révèle à la fois l'unité du monde et la Transcendance absolue. Cette musique suprême est l'harmonie du cosmos, de la terre avec le soleil (857), de la vie humaine avec Dieu. Au delà du discernement de la vérité (symbolisée par « les cinq intonations de la parole ») (851), c'est cette éternelle harmonie que l'Empereur a pour fonction de maintenir, « afin qu'aucune note ne se fausse » (857). Mais il s'agit là d'une œuvre divine, et en effet l'Empereur prend figure de Messie ; après s'être déclaré le précurseur de la Bonne Nouvelle (848), il en vient à se présenter comme un être « pur, intact, autonome », sans père ni mère, « l'Homme-Roi », « le destructeur des Morts » (852, 853). C'est alors que le son de la cloche mystique l'appelle à la Montagne de la Paix, à la demeure de la Joie : « Hors du temps, la cloche retentit quand le vase déborde » (855).

Claudel est ici partagé entre la vision de sa tâche de poète, signe et gage du maintien de l'harmonie entre le visible et l'invisible, et la montée vers la vie contemplative, à laquelle il se sent appelé, et qu'il croit trouver dans la vie monastique.

#### CONCLUSION.

Pour Claudel, le théâtre est fait pour créer l'unité intérieure à partir des divergences, pour résoudre les antagonismes et les conflits, enfin pour exprimer un monde transcendant, victoire sur le monde quotidien et le domaine de l'absurdité. En ce sens, *le Repos du Septième Jour* représente une tentative pour exprimer scéniquement le choix d'une destinée qui serait dévouement total au salut des humains. L'affrontement entre les personnages, avec ses caractères linguistiques (phrases brèves, injonctions, antithèses, questions), y occupe une place minime (809, 810, 814, 819) et même dans de tels passages la parole est parfois poétisée, musicalisée par des effets rythmiques et phoniques :

Dans la nuit de toute clarté, dans l'ombre de toute lumière,  
Dans le néant sans murs je cherche et j'erre ! (819).

Le texte dans son ensemble se construit par une succession de poèmes : poésie rituelle, riche en formules et en périphrases solennelles (au début de la pièce) ; poésie des éléments et des paysages (aux actes II et III), riche en métaphores vivantes ; aux étapes importantes de l'action dramatique, la puissance de la parole et son caractère musical se renforcent, gestes et mouvements ponctuent le texte, et le dynamisme poétique construit le temps du drame : ainsi en est-il à l'acte I (dans l'apparition du défunt et dans la conjuration à la Terre), et à l'acte III, dans la progression vers l'asile de la Paix. Soutenu par une théorie de la parole et de la musique due à la pensée chinoise, théorie qu'il

n'oubliera plus, Claudel inaugure la scène sublime et frappante qui prendra tant de place dans *le Soulier de Satin*. Le *Repos du Septième Jour* n'a pas la fantaisie débordante du *Soulier*, mais il annonce la recherche d'unité totale que l'on y trouvera. Pour cette raison, c'est une œuvre importante, où les événements dramatiques sont orchestrés dans un langage inoubliable de contemplation et de poésie.

Monique PARENT,  
Université de Strasbourg II.



## DÉVIATION OU PROLIFÉRATION DES SENS : LES ACCEPTATIONS DU MOT DISCOURS

La faveur présente du mot *discours* a de quoi intriguer. Établi de longue date dans l'idiome courant, il se recommande désormais, comme terme-clé et indice de compétence, pour tout propos concernant le rôle ou le fonctionnement du langage. Des écrits de haute technicité jusqu'à la grande presse, les occurrences en sont devenues prévisibles dès qu'il s'agit de communication, d'idéologie ou de culture.

Une telle vogue ne manque pas d'alarmer : « On sait les discussions qui se sont engagées sur le discours ; on n'ignore pas non plus quel usage trivial en est fait encore »<sup>1</sup>. Faut-il ne voir là qu'un engouement pour un vocable lesté de connotations scientifiques ? Ou, moins anodin, l'essor d'une polysémie favorisant des ambivalences regrettables pour la langue mais propices aux duplicités de la parole ? Il sera difficile d'avancer une réponse décisive. Et la copieuse bibliographie des « discours sur le discours » peut faire douter de l'opportunité d'une glose supplémentaire.

Je ne propose ici qu'un essai de mise au point sur les acceptations passées et présentes du mot *discours*, à partir des sens indiqués par les dictionnaires, des définitions élaborées par la linguistique énonciative et d'un corpus d'emplois présumés représentatifs. Un processus de déploiement ou de déplacement du sens pourrait ainsi être appréhendé, dans son mécanisme même et dans les interférences qu'il révèle entre faits culturels et faits de langage.

Jusqu'au milieu de ce siècle, les signifiés de *discours* se trouvent assez clairement répertoriés par les dictionnaires. Sans entrer dans une stricte analyse componentielle, on y discerne deux séries centraux : mise en forme de la pensée par une réalisation verbale ; communication distinctement orientée vers autrui. Bien avant la formulation linguistique

---

1. J. Peytard et L. Porcher, « Pour un enseignement du non-littéraire », *Langue française*, 28 (déc. 1975), p. 8.

de ces notions, le mot implique la conscience d'une relation signifiant-signifié et d'une problématique de l'énonciation.

D'après Bloch et Wartburg, *discours* est attesté en 1503 : forme francisée, sur le modèle de *cours*, du substantif latin *discursus* (de *discurrere*, supin *discursum*). Il désignait à l'origine un mouvement d'excursion ou de dispersion, le fait de courir, de se répandre ça et là. Le transfert métaphorique se banalise dès le latin classique où *discursus* se réfère à l'action de traiter verbalement un sujet, de parcourir une question de bout en bout. La notion de mobilité physique subsiste cependant dans le français du XVI<sup>e</sup> siècle. Calvin affirme dans son *Sermon sur le Livre de Job* que le diable « ne cesse de faire ses discours et circuits par la terre »<sup>2</sup>. Mais les sèmes abstraits de déroulement ou d'enchaînement — suite des faits, des idées, des paroles — s'imposent au point qu'une étymologie aberrante est longtemps accréditée : l'*Encyclopédie* donne *discours* comme dérivé de *dicere*.

Un glissement métonymique, de l'activité mentale et langagière à l'énoncé qui en résulte, introduit *discursus* dans le champ sémantique que couvrent aussi *oratio* et *sermo*. Les trois mots se trouvent associés par une synonymie partielle sur les axes majeurs des significations qui seront celles de *discours* : faculté du langage (*oratio, discursus*) ; exercice de cette faculté dans la conversation ou l'allocution (*oratio, sermo, discursus*) ; propos méthodiquement exposé (*oratio, discursus*) ; mode d'élocution (*oratio, sermo*). Amorcée en latin, amplifiée dans l'usage français, l'évolution sémantique de *discours* consiste, en gros, en une annexion cumulative des signifiés des deux autres mots, rendus indisponibles par les acceptations spécialisées qu'ils ont prises dans le vocabulaire chrétien (*oraision* = prière ; *sermon* = homélie).

L'enregistrement de *discours* dès la première édition (1694) du *Dictionnaire de l'Académie française* indique son appartenance au lexique courant. En réalité, cet emprunt tardif au latin ne s'est vulgarisé que dans deux emplois : comme substitut de *harangue* et pour désigner par raillerie des propos vains ou trompeurs (*faire des discours, vos beaux discours*). La majorité des occurrences passées et présentes relèvent de la langue cultivée ou savante.

Une revue de dictionnaires modernes (Littré, Robert, *Grand Larousse de la langue française, T.L.F.*) fait ressortir pour *discours* un ensemble de signifiés, toujours groupés sous une seule entrée, à la fois différenciés et assez solidaires pour donner lieu à des répartitions diverses. La mention « classique » ou « vieilli » signale des variations notoires de l'usage à travers les cinq siècles de carrière française du vocable.

L'acceptation la plus large, usuelle jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, fait corres-

---

2. Cité par E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*.

abstraites obtenues par définitions successives de définissants, mais de données fondamentales de l'expérience humaine, à partir desquelles s'élabore toute la construction de ces mots abstraits considérés comme primitifs dans une perspective logique.

À partir de *respirer*, *air*, *sentir*, on peut constituer un « système noématique », autrement dit une structure sémantique sur laquelle viendront se greffer les vocables susceptibles d'exprimer à la fois le sens de l'odorat et la connaissance intuitive, par exemple : *Nez*, organe par lequel un S animé respire l'air et sent les informations qu'il véhicule. *Flairer*, *S flaire (O)* ; 1) S fait un effort d'attention pour sentir les informations véhiculées par l'air qu'il respire ; 2) S sent, grâce à un effort d'attention, les informations véhiculées par l'air. *S a le nez creux, a du nez, a du flair* : S a une aptitude toute spéciale à sentir les informations véhiculées par l'air. *Si pue, sent, sent la rose, sent l'escroquerie, respire la paix, exhale une odeur de rose* : Si communique à l'air ambiant des informations qu'un sujet S2 pourra éventuellement sentir en respirant cet air, etc.

Cette manière synthétique d'aborder le sens des vocables met donc en valeur des relations sémantiques que les techniques habituelles, substitutions, études des dérivés, analyses sémiques fondées sur la relation entre hypéronymes et hyponymes, orientées vers l'opposition d'homonymes beaucoup plus que vers le discernement du principe d'unité des polysèmes, laissent d'ordinaire dans l'ombre. Les formules proposées ont le mérite d'être cohérentes entre elles et de pouvoir servir de base à la définition des emplois abstraits aussi bien que des emplois concrets qu'elles contiennent en puissance. Elles sont suffisantes pour un polysème de structure simple comme *flairer*. *Le chien flaire le gibier* : « abstraction faite de la vue et de l'ouïe, le chien, attentif, perçoit au moyen de son nez l'odeur du gibier transmise par l'air ambiant qu'il respire » ; *Pierre flaire l'escroquerie* : « sans avoir de preuves manifestes, Pierre, attentif, perçoit les signes de malhonnêteté transmis par l' « air » de son partenaire ». Du concret à l'abstrait, il y a métaphore lexicalisée, autrement dit appauvrissement sémique, ou — pour employer la terminologie guillaumienne — « subduction », mais le parallélisme entre les deux acceptations est parfait. Les deux emplois correspondent à deux « saisies » sur le cinétisme qui engendre ce vocabile : une saisie « précoce », abstraite, vague, sémantiquement légère, et une saisie « tardive », sémantiquement beaucoup plus riche, où interviennent des odeurs et un organe matériel appelé *nez*, chacun étant susceptible d'une définition faisant intervenir des notions chimiques, anatomiques et physiologiques fort complexes. Le plus suppose le moins, même si la saisie précoce se lexicalise souvent après la saisie terminale.

Mais les formules proposées pour *air*, pour *respirer* et pour *sentir* sont — sans être fausses — absolument insuffisantes parce qu'elles sont loin de rendre compte de la totalité des emplois de ces vocables. Nous

cours prononcé suppose (sauf pour l'allocution enregistrée) la présence physique d'un public et une conjoncture justifiant une expression extraordinaire. Suivant la conception, variable dans le temps, qu'une société a de l'éloquence, le recours sera plus ou moins visible aux procédés de *l'elocutio* et de *l'actio* qu'exposait l'ancienne rhétorique. L'*Encyclopédie* énumère les caractéristiques et réalisations de ce type de composition : « assemblage de phrases et de raisonnements réunis et disposés suivant les règles de l'art, préparé pour des occasions publiques et brillantes ; c'est ce qu'on nomme discours oratoire : dénomination générique qui convient encore à plusieurs espèces, comme au plaidoyer, au panégyrique, à l'oraison funèbre, à la harangue, au discours académique et à ce qu'on nomme proprement *oraison*, *oratio* telles qu'on en prononce dans les collèges ».

Outre *harangue* (vieilli) et *plaidoyer* (du registre juridique), *discours* aurait pour équivalents modernes *allocution*, parfois *conférence*, et, dans le parler familier, *laïus*, *topo*, *speech*. *Discours* reste d'emploi obligé s'il y a référence à des productions oratoires célèbres (*Discours* de Mirabeau, de Danton, de Jaurès) ou dans des syntagmes stabilisés tels que *discours de réception / de clôture*, *discours officiel / inaugural / électoral / présidentiel*. L'opposition de *discours* aux dénominations homiliétiques (*sermon*, *prêche*, *oraison funèbre*, *panégyrique*) correspond à la séparation entre éloquence profane et éloquence sacrée, chaque genre devant, comme La Bruyère le rappelle dans les *Caractères*, suivre ses règles propres (voir *De la Chaire*, 4, 7, 8, 9). En pratique, *sermon* et *discours* sont demeurés longtemps interchangeables (« Il me semble qu'un prédicateur devrait faire choix dans chaque discours d'une vérité unique mais capitale » : La Bruyère, *Les Caractères*, XV, 29). *Oraison* maintient plus rarement une acception non religieuse : Paul Valéry, par recherche archaïsante, évoque dans *Variété IV* le « devoir de composer /une/ oraison de louange » (cité par Robert). Notons que, pour signifier l'agent du discours, *orateur* n'a pas été supplanté par *discoureur*, dont les connotations défavorables se retrouvent aussi dans *discourir* et, avec une nuance moralisante, dans *sermonner* et *sermonneur*.

L'exigence de composition ordonnée se renforce pour le discours écrit, éventuellement dit — le *Discours sur le style*, lu par Buffon devant l'Académie en 1753 —, mais d'abord conçu comme exposé systématique d'une thèse et objet d'une lecture réfléchie. Rigueur argumentative et propriété d'expression y sont d'autant plus nécessaires que le support du geste et de la diction fait défaut, et qu'une élocution trop ornée n'est pas de mise. L'appellation *discours* alterne ici avec *traité*, *dissertation*, *thèse* au sens universitaire. *Essai*, peut-être sous l'influence de Montaigne ou d'une pratique de la composition plus libre chez les Anglo-Saxons, annonce en général un exposé d'étendue moindre et de construction moins stricte. Dans le vocabulaire scolaire, *discours* désigne jusqu'au début de ce siècle l'exercice de composition française

(« prix de discours français »). En tant que composante de titre, le vocable est suivi d'un complément introduit par *de* (usage latinisant) ou *sur*, qui en spécifie le thème : *Discours de la Servitude volontaire* (La Boétie, 1574), *Discours de la Méthode* (Descartes, 1637), *Discours sur les Sciences et les Arts* (J.-J. Rousseau, 1750), *Discours sur l'Esprit positif* (A. Comte, 1844). Le genre est normalement voué à la prose. S'il advient que la rédaction versifiée prolonge un ancien usage de la littérature didactique, le titre fait état de cette plus-value formelle (*Discours en vers sur l'Homme*, Voltaire, 1738).

À l'éventail des principales acceptations courantes correspondent trois groupes de sens dans le vocabulaire spécialisé. En logique, *discours* se réfère au « mode de pensée qui atteint son objet par une suite d'énoncés organisés » (*T.L.F.*), c'est-à-dire au raisonnement, opposé à l'intuition. Ce qu'illustre cette phrase de Montaigne : « C'eust été sans mentir une mort bien heureuse : car la foiblesse de mon discours me gardoit d'en rien juger » (*Essais*, II, 6). Le sens philosophique se transmet à *discursif* dans *connaissance / intelligence / méthode / pensée discursive*.

En grammaire, par héritage de la terminologie latine, le *discours* englobe l'ensemble des mots et phrases constituant une langue. La dénomination *parties du discours*, en usage depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, renvoie à une répartition en catégories de mots que définissent des propriétés communes — problème de classification déjà posé chez les grammairiens grecs (*merē tou logou*), latins (*partes orationis*) et médiévaux (*parties d'oraison*). Pierre Fontanier, dans la perspective mentaliste de son époque, s'efforce de définir un terme dont l'ambivalence ne lui échappe pas quand il l'intègre au titre *Les Figures du Discours* : « Discours doit se prendre pour une pensée rendue sensible par la parole, et dont l'expression s'étend à une proposition, à une phrase ou à une période entière, mais ne va guère au-delà. C'est du moins dans ce sens que nous le prenons »<sup>3</sup>.

En rhétorique, les théoriciens de l'art oratoire regroupent plus volontiers sous le nom de *discours* des signifiés qu'avaient en latin classique *oratio* et *sermo* : éloquence, manière de s'exprimer, style. *Discours* peut désigner le genre oratoire conforme aux règles traditionnelles de la composition (*dispositio*) : « Les parties du discours selon les anciens étaient l'exorde, la proposition ou la narration, la confirmation ou preuve, et la péroraison » (*Encyclopédie*). Mais le mot sert par ailleurs à décrire des modes d'expression, soit sous l'angle énonciatif (*discours direct et indirect*), soit par rapport au niveau d'élocution (*discours familier / soutenu / sublime*). Dans ces deux derniers cas, il entre en concurrence avec *style*, sans différence perceptible de sens.

---

3. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 64.

Une cohérence globale préside aux emplois qu'on vient de mentionner, tant dans la distribution synchronique des sens que dans leurs modifications progressives. L'évolution se complique dans les dernières décennies par l'affectation au mot *discours* de significations très spécialisées mais non pas uniformisées : extension sémique favorable à une prolifération de signifiés diffus ou disparates.

Les récents développements de la linguistique accroissent la fréquence et enrichissent la signification de *discours*. Une description détaillée de ce parcours épistémologique et terminologique est ici superflue. La théorie saussurienne de la langue, système général, abstrait, qui s'actualise dans la parole, est relayée, notamment avec Émile Benveniste et Roman Jakobson, par une approche fonctionnaliste de la communication verbale. À l'analyse structurale d'un ensemble d'unités linguistiques opposables ou combinables à différents niveaux succède l'analyse du processus énonciatif. La phrase, unité maximale pour la première analyse, devient l'unité minimale de la seconde. Les définitions linguistiques du discours s'élaborent dans ce contexte de réflexion sur la langue actualisée, et par opposition aux concepts de langue, énoncé, récit. Suivant une dualité de référence déjà aperçue en français classique, *discours* renvoie soit à l'actualisation du langage par un sujet parlant (= énonciation), soit au produit de cette actualisation (= énoncé, ou suite d'énoncés, d'étendue non déterminée). Gustave Guillaume, observant que la formule de Saussure langage = langue + parole « possède implicitement parler = discours, parole = discours », lui substitue la formule langage = langue + discours, afin d'évacuer « la notion et le terme de parole [...] pernicieux à la linguistique »<sup>4</sup>. Deux chapitres des *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste<sup>5</sup> proposent du discours deux descriptions non pas antagonistes mais liées à deux focalisations bien distinctes sur le fonctionnement du langage. Au chapitre X est démontrée la nécessité d'une appréhension différente des niveaux infra- et supra-phrastiques : « avec la phrase on quitte le domaine de la langue comme système de signes et l'on entre dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours [...]. C'est dans le discours, actualisé en phrases, que la langue se forme et se configure. Là commence le langage. On pourrait dire, calquant une formule classique : « nihil est in lingua quod non prius fuerit in oratione » (p. 130-131). Au chapitre XIX, l'observation des temps verbaux en français, distribués en « deux systèmes distincts et complémentaires », conduit à la confrontation de deux plans d'énonciation, histoire et discours. Si le récit « exclut toute forme linguistique « autobiographique », le discours suppose « un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en

4. *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, 1973, p. 28.

5. Paris, Gallimard, 1966, t. I.

quelque manière ». Ainsi, entendu « dans sa plus large extension », le discours inclut « la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée », mais aussi « la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un »<sup>6</sup>.

La double dichotomie discours/langue, discours/histoire reste au centre des travaux ultérieurs de linguistes, grammairiens, sémioticiens, narratologues et stylisticiens. Discutée, plus souvent nuancée que réfutée, elle est à l'origine d'une efflorescence de définitions du discours — mais aussi d'incontestables flottements terminologiques. Je ne mentionnerai que quelques-unes de ses applications notoires. A. J. Greimas nomme *discours* tantôt « l'acte même de la communication », tantôt « l'énoncé que l'on peut considérer comme l'acte de communication achevé »<sup>7</sup>. Dans *Figures II*, sous la rubrique « Récit et discours », Gérard Genette part de la distinction établie par Benveniste pour confronter la notion de discours à celle de littérature représentative dans la *Poétique* d'Aristote, et la précise suivant l'opposition des traits subjectif/objectif : « Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes »<sup>8</sup>. La séparation catégorielle discours/récit n'est pourtant que théorique, ni l'un ni l'autre ne se réalisant à l'état pur puisque « il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit »<sup>9</sup>. Abordant le « discours du récit » dans *Figures III*, Genette dégage trois sens fondamentaux de *récit*, dont le premier est « énoncé narratif, discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements »<sup>10</sup>. Le récit est un « discours narratif » pour lequel est proposée une procédure d'analyse. Ces translations aisées d'une acceptation vers l'autre, chez un spécialiste des questions de la signification, me semblent symptomatiques d'une carence du métalangage, et elles peuvent cautionner la déconcertante dispersion des emplois de *discours* dans le français d'aujourd'hui.

L'essor de la sémiotique a contribué à ce foisonnement. Dans les *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes (Gonthier, 1953), le schéma saussurien est maintenu mais déclaré « extensif à tous les systèmes de signification ». « Faute de mieux », note Barthes, « on gardera ici les termes de *langue* et de *parole*, même s'ils s'appliquent à des communications dont la substance n'est pas verbale » (p. 97). Une vingtaine

6. *Id.*, *ibid.*, p. 242.

7. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 37 et 36.

8. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 64.

9. *Ibid.*, p. 65.

10. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71.

d'années plus tard, *discours* est bien ancré dans le vocabulaire des sémioticiens : « Par *discours*, en sémiotique, on peut entendre tout procès assurant le fonctionnement d'un système de communication verbal ou non verbal »<sup>11</sup>. Le temps est venu des analyses de discours, comme une revue des titres thématiques de la revue *Langages* suffit à en témoigner : *L'Analyse du discours*, *Le Discours politique*, *Analyse du discours*, *Langue et idéologies*, *Analyse linguistique du discours jaurésien*, *Analyse de discours et linguistique*, *Analyse du discours politique*. « On assiste », constate Jean-Claude Gardin, « à un véritable déferlement d'analyses de toute sorte — narrative, structurale, sémiologique, documentaire, thématique, etc... — appliquées à des catégories de « discours » tout aussi variées : mythes, récits, textes littéraires, textes scientifiques, notes biographiques, extraits de presse, et bien d'autres »<sup>12</sup>.

Mais qu'est-ce au juste que le discours ? *Discours* employé seul, au singulier ou au pluriel, renvoie d'ordinaire à l'une de ses acceptations linguistiques : *La Signalisation du discours*, *La Mise en discours*<sup>13</sup> ; *Les Genres du discours*<sup>14</sup>. Même champ de référence pour *discursif* (*analyse/dimension/marque/propriété discursive*), voire *métadiscursif*. Une conséquence de l'inflation référentielle est la généralisation d'une adjonction caractérisante à *discours* : qualificatif épithète ou groupe prépositionnel. La préposition *sur* servant seule à indiquer le thème (*Discours sur le style*, *un discours sur Dieu* : *La Croix*, 2.7.1983), *de* redevient disponible pour exprimer une appartenance. D'où les titres avec effets de symétrie exhibés ou suggérés : *Discours de la science et science du discours*, *Discours du pouvoir*, *Discours des figures*. Ces désignations restent ambiguës. Le *discours de la science* ou *de la droite* se définit-il comme contenu (notionnel, idéologique) ou bien comme mode d'expression spécifique ? *Discours jaurésien* signifie, tout ensemble ou selon le contexte, les opinions et les traits rhétorico-stylistiques propres à tels énoncés individuels ; mais la formule peut aussi bien se référer à un type d'énoncés conformes à l'esprit et à l'expression de Jaurès. Le *discours gaullien/pompidolien/giscardien* émane de, ou se pose à la manière de chacun des présidents. Démarqués du « discours commun », les *discours scientifique/juridique/politique* impliquent une forme autant ou plus qu'un contenu : on peut imaginer un discours politique sur la peine capitale, un discours juridique sur l'hybridation. La notion de forme codifiée prévaut plus clairement quand un qualificatif rattache *discours* à une visée, une méthode d'approche (*discours didactique/critique/polémique*) : « Le discours polémique et le discours scientifique ont en commun d'être de type argumentatif et plus précisément réfuta-

11. J.-C. Coquet, « L'implicite de l'énonciation », *Langages*, 70 (juin 1983), p. 12, n. 6.

12. *Les Analyses de discours*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974, p. 7.

13. *Langages*, nos 67 et 70.

14. T. Todorov, Paris, Seuil, 1978.

tif »<sup>15</sup>. De même, si la caractérisation est celle d'un genre ou d'un ton : *discours littéraire/poétique/tragique, discours magistral*, que Pierre Bourdieu appelle « discours d'importance »<sup>16</sup>.

Les hésitations de la référence entre plan du contenu et plan de l'expression ne peuvent que faciliter la collusion entre idéologie et langage, collusion dont *discours* devient un lieu privilégié. Le *discours du pouvoir*, hypocrite et oppressif, a été assidument dénoncé. Jean Franklin le définit, « par delà tout corpus d'énoncés », comme « ce qui, sur le registre du langage, s'avère congruent à l'ensemble des conditions d'oppression et à leur maintien »<sup>17</sup>. Vingt ans plus tôt, Barthes avait démonté les mécanismes de la « grammaire africaine », langage coloniale qui « n'a aucune valeur de communication, mais seulement d'intimidation »<sup>18</sup>.

Or la capacité de valorisation, occultation ou distorsion des référents n'est pas l'apanage du discours officiel. Toute communication verbale qui, de manière évidente ou camouflée, véhicule une idéologie (*discours socialiste/pacifiste/raciste/intégriste*, etc.) possède virtuellement ce pouvoir d'agir à travers une manipulation du langage. On en a répertorié les tactiques les plus récurrentes (d'ailleurs proches des opérations que préconisaient les rhéteurs antiques) : recours à « des clichés, des mots-hantises, des mots-tabous, des euphémismes, des détournements de sens, des oppositions manichéennes, des pétitions de principe »<sup>19</sup>. Sélection d'un vocabulaire et mise en œuvre d'une rhétorique aboutissant à un système d'expression relativement constant sous la pluralité de ses manifestations, et essentiel en ceci qu'il détermine la signification du contenu. Par ce dernier avatar sémantique, dont les dictionnaires n'ont pas encore pris acte, *discours* se réfère en priorité à ce que Barthes nommait *écriture* : un « langage chargé d'opérer une coïncidence entre les normes et les faits », opération « que l'on pourrait appeler cosmétique parce qu'elle vise à recouvrir les faits d'un bruit de langage »<sup>20</sup>.

À la limite, le discours s'avère réductible à l'agencement de ses seuls signifiants : « toutes les théologies religieuses, toutes les théodicies politiques ont tiré parti du fait que les capacités génératives de la langue peuvent excéder les limites de l'intuition ou de la vérification pour produire des discours formellement corrects mais sémantiquement vides »<sup>21</sup>. Il est donc non seulement normatif mais axiomatique : tel le discours juridique, « parole qui fait exister ce qu'elle énonce »<sup>22</sup>. Il se ramène

15. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

16. *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 207.

17. *Le Discours du pouvoir*, Paris, U.G.E., 1975, p. 9.

18. *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 137.

19. O. Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 41.

20. *Mythologies*, p. 137.

21. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, p. 20.

22. *Id.*, *ibid.*, p. 21.

en tout cas à une phraséologie, forcément conventionnelle sinon tautologique. Pour une partie de ses destinataires, qu'il confirme dans leur certitude de posséder la vérité ou de partager la compétence, il sera tranquillisant, euphorisant. Soumis à un décryptage critique, il apparaîtra par contre comme « une parole confisquée »<sup>23</sup>, suspecte de schématisme mystificateur ou de terrorisme intellectuel, de verbalisme et de vacuité. À travers ce nouveau faisceau de connotations négatives, la péjoration du signe sanctionne le dévoiement de son référent.

*Discours*, tard venu en français, évolue suivant un itinéraire somme toute cohérent. La référence au déplacement spatial ne subsiste pas au-delà du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais le sème d'un parcours, mental et verbal, persiste par analogie dans les acceptations figurées qui vont seules survivre. Celles-ci, instaurées dès le latin classique, se déploient en français suivant des directions assez constantes. Par métonymie : de la faculté de la parole à ses réalisations communicatives, spontanées ou codifiées, orales ou écrites. Par spécialisation dans la fonction métalinguistique : de l'acte langagier à son analyse grammaticale, rhétorique, linguistique. Enfin par prédominance de l'injonctif sur le référentiel : de la désignation d'un énoncé notionnel vers celle d'un dispositif rhétorique.

Ces déplacements du sens, le dernier excepté, s'effectuent non pas successivement mais en concomitance. L'émergence d'un signifié nouveau complète plus qu'elle ne contredit une série de sens préexistants : *discours*, tel que l'entend la linguistique énonciative, prend place dans une catégorie d'emplois déjà consacrés en métalangage. Il me semble qu'il y a donc plutôt dérivation que déviation des sens de *discours*, lesquels ne se mettent que tout récemment à proliférer de façon brouillonne et insidieuse. Jusque-là, l'évolution sémantique reflète les oscillations modérées de la prépondérance entre plan du contenu et plan de l'expression. Sans doute n'est-il pas fortuit que la suspicion actuelle, ainsi que d'anciennes péjorations, touche des acceptations où l'hypertrophie des sèmes formels déséquilibre l'ensemble signifiant.

Anne-Marie PERRIN-NAFFAKH,  
Université de Bordeaux III.

---

23. O. Reboul, *Langage et idéologie*, p. 141.

## L'AIR QU'ON RESPIRE, ÉTUDE DE POLYSÉMIES

Les problèmes que nous nous poserons ici sont les suivants : 1) Comment définir les relations sémantiques qui existent entre ces deux vocables non seulement dans leur sens concret le plus obvie mais aussi dans leurs sens dits « figurés » ? 2) Ces relations se définissent-elles mieux si on les considère comme des polysèmes ou si on les découpe en homonymes ?

Nous commencerons par le cas le plus simple, celui du verbe *respirer*, susceptible d'un emploi absolu : *S respire* et d'un emploi transitif : *S respire O.*

Dans le premier cas, *S* est toujours animé et le verbe exprime un échange entre un être vivant et son milieu, celui-ci intériorisant l'air ambiant puis le rejetant à l'extérieur après une certaine transformation : les hommes, les animaux et même, d'une certaine façon, les végétaux *respirent*. C'est un acte vital fondamental : le passage de *il respire encore à il ne respire plus* est le passage même de la vie à la mort. Le contraire de *je respire* est *j'étouffe* et l'étouffement ne tarde pas à conduire à la mort. D'où l'emploi à la fois subduit et emphatique des exclamations *je respire !* après une émotion assez forte pour *couper le souffle*, et *laissez-moi respirer !* au milieu d'un travail excessivement intense et par là-même *essoufflant*. Dans les deux cas, il s'agit de reprendre un rythme vital normal après une phase anormale dont le prolongement et l'intensification auraient entraîné la mort. Les locutions ci-dessus nous montrent le lien étroit entre le verbe *respirer* et la notion de vie ; *S fait O comme il respire* met en valeur son caractère d'acte réflexe, généralement inconscient, en tout cas parfaitement facile et naturel.

Dans le second cas, celui des emplois transitifs, le complément tout désigné du verbe *respirer* est le substantif *air* auquel on peut au besoin substituer un équivalent plus particulier : *le vent, l'oxygène*. Mais on peut aussi *respirer un parfum, une fleur, l'iode*, si l'on est au bord de la mer, *un flacon de sels*, si l'on est une dame du XIX<sup>e</sup> siècle prise d'un accès de « vapeurs », manière de parler abrégée, l'air étant le véhicule

des senteurs et le nez à la fois organe de la respiration et des sensations olfactives. Dans le premier cas, *S* intérieurise et extériorise de l'air ; dans le second il intérieurise et discerne une substance parfumée véhiculée par cet air.

Mais il arrive aussi que *S animé* et même, quelquefois, *S non-animé respire un O abstrait* : *Henri respire la santé, l'optimisme, l'orgueil* ; *cette maison respire la prospérité, la paix, l'ennui*. Il est naturellement possible et facile de traiter cette dernière acception comme homonyme des précédentes. C'est la solution adoptée par le *DFC*, alors que le Robert en fait la dernière subdivision d'un article unique. La solution de l'homonymie présente l'inconvénient de juxtaposer à un signifié parfaitement usuel un second signifié relativement rare, qu'elle présente, par rapport au premier, comme une « bizarrerie de la langue », parfaitement immotivée, plus ou moins absurde, alors qu'il suffit de faire entrer dans la définition de *respirer 1.* le mouvement alternatif d'inspiration et d'expiration pour montrer la cohérence des deux emplois. *Respirer la santé, la paix*, c'est manifester extérieurement, donner à sentir aux autres quelque chose que l'on a en soi : emploi subduit, passage du concret à l'abstrait, enraciné dans une métaphore lexicalisée parfaitement naturelle.

Si certains dictionnaires reconnaissent implicitement la validité de cette analyse en traitant *respirer* comme un polysème, il n'en va pas de même du substantif *air* que tous s'accordent à diviser en trois homonymes. Il y a d'abord *l'air* concret, qu'on *respire*, le *bon air, l'air pur, vif, vivifiant*, qui s'oppose à *l'air vicié, pollué* ; *prendre l'air, un bol d'air, respirer l'air de la mer, de la montagne, de la campagne, changer d'air*, est excellent pour la santé. *De l'air !* est l'exclamation de gens qui étouffent ; on a absolument besoin *d'air* pour vivre mais on ne saurait se contenter de *vivre de l'air du temps* ; l'organisme humain a d'autres besoins !

On trouve ensuite — ou avant ! peu importe l'ordre des homonymes — *l'air* abstrait, apparence extérieure plus ou moins trompeuse d'un sujet. « Il est bien difficile, écrit Littré, de voir comment l'air, fluide gazeux, aurait fini par signifier l'apparence, la manière ». Et de penser à une confusion avec le morphème *-aire* qui apparaît dans *debonaire, députaire*, hypothèse que la chronologie infirme radicalement.

Enfin, *l'air d'opéra, l'air à boire*, œuvre musicale, constitue un troisième homonyme sans le moindre rapport apparent avec les précédents.

Pourtant, les lexicographes se sentent obligés de faire entrer dans l'article consacré à *l'air gazeux* des exemples où *l'air* a un caractère abstrait qui en fait un proche cousin de l'apparence extérieure qu'éventuellement un sujet peut *respirer*. Que l'on songe à des locutions telles que *il y a de l'optimisme dans l'air, ces idées sont dans l'air, il y a quelque chose dans l'air, aller prendre l'air du bureau*, après une longue

absence, *avoir respiré l'air de la Régence...* Toutes sont sous-tendues par le verbe *sentir* qui exprime à la fois, dans certains de ses emplois concrets, une connaissance d'origine olfactive et, dans ses emplois abstraits, une connaissance intuitive obscure, beaucoup moins distincte que celle qu'expriment *voir* et *entendre*. L'air, la respiration, l'odorat sont des réalités que la langue associe étroitement dans les métaphores qu'elle lexicalise. Étonnez-vous que quelqu'un qui a *respiré l'air de la Régence*, qui par conséquent a intériorisé de façon instinctive, sans même s'en rendre clairement compte, les manières de cette agréable époque, les extériorise ensuite tout naturellement et que par conséquent *il ait l'air galant, courtois, spirituel*, et qu'en somme *il respire la galanterie, la courtoisie, le bel esprit*. Le locuteur qui affirme *S a l'air joyeux, bien portant*, signifie qu'il juge sur des apparences, de façon intuitive, bref, qu'il *sent* plutôt qu'il ne *sait* et qu'il peut se tromper : on peut avoir un *faux air* d'honnêteté, être un voleur *sans en avoir l'air*, prendre un *air de circonstance* pour présenter ses condoléances, en toute indifférence et sans rien ressentir ; on peut *en avoir l'air sans en avoir la chanson*, selon un dicton qui joue sur l'acception musicale du mot *air*, dont le caractère homonymique semble le plus évident. Et de fait, ici manque le soutien qu'apportaient à l'acception abstraite les verbes *respirer* et *sentir* dans des paraphrases extrêmement naturelles, encore que la mélodie chantée expressive que dénote le mot *air* dans cette dernière acception soit un moyen d'extériorisation qui exige un usage spécial et éminent de la respiration. On a donc des raisons de considérer que la communauté de signifiant entre les trois acceptions principales du mot *air* n'est pas totalement fortuite, mais qu'il s'agit plutôt d'un polysème lâche, certes, au niveau du discours mais auquel la notion de « respiration » assure, en profondeur, une unité certaine. Et l'on conviendra que cette unité n'est perceptible que si, déjà, *respirer* a été traité comme un polysème et non comme deux homonymes.

Il n'y a donc pas tant à chercher, comme le fait Littré, comment « l'air, fluide gazeux, aurait fini par signifier l'apparence, la manière », mais comment, perpétuellement, il le signifie et comment, dans un même instant, l'esprit passe inconsciemment et sans difficulté de l'un à l'autre.

Jusqu'ici, en effet, nous n'avons considéré les relations sémantiques d'*air* et de *respirer* que d'un point de vue synchronique, notre intention étant pour l'essentiel de rendre compte du degré de cohérence d'un polysème et d'une métaphore fondamentale à l'intérieur d'un état de langue donné. Mais les enseignements de la diachronie peuvent corroborer ou infirmer les hypothèses synchroniques précédemment formulées. Dans le cas présent, ils les confirment indubitablement. D'une part, *S respire O abstrait* est une locution dont la première attestation est relativement récente (1870 ?) et pour laquelle on ne peut invoquer l'archaïsme, les aléas d'une longue évolution, la disparition d'une tech-

nique, une anecdote historique oubliée, comme c'est le cas pour des polysèmes devenus homonymes comme *grève* ou *voler*. Elle ne peut donc s'expliquer que par le sentiment que *respirer*, c'est extérioriser un « air » porteur d'informations vagues que d'autres vont « sentir ». D'ailleurs, l'acception abstraite du substantif *air* « apparence extérieure » était largement antérieure, puisqu'elle est attestée pour la première fois, semble-t-il, dans les *Essais* de Montaigne, et que le XVII<sup>e</sup> siècle en a fait grand usage : qu'on pense au *bel air*, aux *grands airs*, à *l'air de la cour* et à des emplois plus particuliers comme ces *airs de tête* expressifs que les peintres du temps imposaient à leurs modèles — il nous en reste la locution *prendre des airs penchés*. Or, et ce n'est sans doute pas un hasard, c'est également au début du XVII<sup>e</sup> siècle que le terme musical italien *aria* est emprunté et adapté sous la forme (fidèle à son étymologie) de *air*. Il était pourtant bien facile, si l'extension de la polysémie de *air* qui en résultait s'était révélée gênante, de l'emprunter sous la forme italienne *aria*, aussi assimilable en français que le mot *opéra* emprunté au même moment. Cette forme italienne a d'ailleurs connu une certaine existence en français, mais elle s'est cantonnée dans le lexique technique des musiciens et n'a pas « pris » dans le langage courant, si ce n'est de façon fort limitée et péjorative, *quel aria !* signifiant à peu près « Que de complications et d'embarras ! ». Au contraire, sous la forme francisée *air*, l'emprunt a connu tout de suite un franc succès, sans doute parce qu'on sentait qu'il s'harmonisait sans peine avec les emplois abstraits à la mode et même, dans une certaine mesure, avec les emplois concrets du mot, *l'air* étant une manière musicale d'extérioriser et de faire sentir au public ce que contient le cœur humain, au moyen d'une certaine technique de la respiration.

Il suffit donc d'user de prudence avant d'affirmer une homonymie et de faire intervenir, dans l'analyse sémantique d'un vocable, toutes les informations véhiculées par ses diverses distributions et les locutions figées où il apparaît, pour mettre le doigt sur un symbolisme fondamental qui est à la fois un fait de psychologie et un fait de langue : *l'air* est ce qui se *respire* et *respirer*, c'est faire pénétrer en soi ce fluide extérieur, obscurément chargé d'odeurs, d'informations provenant du milieu ambiant, et puis le rejeter au dehors, désormais chargé de ce qu'on portait en soi et qui pourra ainsi être transmis à d'autres, par la voie olfactive qui est l'image même de la connaissance obscure et intuitive.

Nous pourrions donc proposer les « définitions » suivantes : *respirer*, « intérieuriser l'air ambiant puis l'extérioriser, chargé de ce qu'on porte en soi » ; *air*, « Fluide qui, par le moyen de la respiration, permet une communication entre un sujet et son milieu » ; *sentir*, « percevoir de façon obscure, en respirant, les informations véhiculées par l'air ». Qu'il existe une certaine circularité entre les définitions d'*air* et de *respirer* n'est nullement anormal ni vicieux, en ce sens qu'il s'agit de ce qu'on pourrait appeler des « primitifs d'expérience », non de notions

abstraites obtenues par définitions successives de définissants, mais de données fondamentales de l'expérience humaine, à partir desquelles s'élabore toute la construction de ces mots abstraits considérés comme primitifs dans une perspective logique.

À partir de *respirer*, *air*, *sentir*, on peut constituer un « système noématique », autrement dit une structure sémantique sur laquelle viendront se greffer les vocables susceptibles d'exprimer à la fois le sens de l'odorat et la connaissance intuitive, par exemple : *Nez*, organe par lequel un *S* animé respire l'air et sent les informations qu'il véhicule. *Flairer*, *S flaire (O)* ; 1) *S* fait un effort d'attention pour sentir les informations véhiculées par l'air qu'il respire ; 2) *S* sent, grâce à un effort d'attention, les informations véhiculées par l'air. *S a le nez creux, a du nez, a du flair* : *S* a une aptitude toute spéciale à sentir les informations véhiculées par l'air. *SI pue, sent, sent la rose, sent l'escroquerie, respire la paix, exhale une odeur de rose* : *S1* communique à l'air ambiant des informations qu'un sujet *S2* pourra éventuellement sentir en respirant cet air, etc.

Cette manière synthétique d'aborder le sens des vocables met donc en valeur des relations sémantiques que les techniques habituelles, substitutions, études des dérivés, analyses sémiques fondées sur la relation entre hypéronymes et hyponymes, orientées vers l'opposition d'homonymes beaucoup plus que vers le discernement du principe d'unité des polysèmes, laissent d'ordinaire dans l'ombre. Les formules proposées ont le mérite d'être cohérentes entre elles et de pouvoir servir de base à la définition des emplois abstraits aussi bien que des emplois concrets qu'elles contiennent en puissance. Elles sont suffisantes pour un polysème de structure simple comme *flairer*. *Le chien flaire le gibier* : « abstraction faite de la vue et de l'ouïe, le chien, attentif, perçoit au moyen de son nez l'odeur du gibier transmise par l'air ambiant qu'il respire » ; *Pierre flaire l'escroquerie* : « sans avoir de preuves manifestes, Pierre, attentif, perçoit les signes de malhonnêteté transmis par l' « air » de son partenaire ». Du concret à l'abstrait, il y a métaphore lexicalisée, autrement dit appauvrissement sémique, ou — pour employer la terminologie guillaumienne — « subduction », mais le parallélisme entre les deux acceptations est parfait. Les deux emplois correspondent à deux « saisies » sur le cinématisme qui engendre ce vocabile : une saisie « précoce », abstraite, vague, sémantiquement légère, et une saisie « tardive », sémantiquement beaucoup plus riche, où interviennent des odeurs et un organe matériel appelé *nez*, chacun étant susceptible d'une définition faisant intervenir des notions chimiques, anatomiques et physiologiques fort complexes. Le plus suppose le moins, même si la saisie précoce se lexicalise souvent après la saisie terminale.

Mais les formules proposées pour *air*, pour *respirer* et pour *sentir* sont — sans être fausses — absolument insuffisantes parce qu'elles sont loin de rendre compte de la totalité des emplois de ces vocables. Nous

laisserons de côté *sentir*, qui exigerait des développements trop longs pour le cadre de cet article. En ce qui concerne *respirer*, nous nous souviendrons, nous référant à l'analyse du début, qu'outre la notion de « mouvement alternatif d'intériorisation et d'extériorisation » il inclut celle de « fonction vitale » et celle d' « action réflexe facile et naturelle ». Pour ce qui est du mot *air*, nous devrons prendre en considération une multitude d'associations banales et de locutions figées très vivantes, qui mettent en jeu d'autres expériences et par conséquent d'autres notions que celle de « respiration » : 1) L'air n'est pas porteur de sensations auditives (c'est le rôle du *vent*) ni visuelles, si ce n'est comme vecteur de la lumière puisqu'on peut parler d'un *air limpide, lumineux* ; par contre, il est couramment qualifié de *frais, froid, glacial, doux, tiède, chaud, brûlant, lourd, épais* : c'est dire qu'il est la cause de sensations thermiques. 2) L'*air confiné* à l'intérieur des maisons s'oppose au *plein air*, à *l'air libre* ; il y a de l'*air* s'oppose à *il n'y a pas (un souffle) d'air* ; et *un souffle d'air* peut prendre la forme désagréable d'un *courant d'air*. L'individu qui s'enfuit se donne de l'*air*, se déguise en *courant d'air* et finalement se retrouve *libre comme l'air*. L'*air* est un milieu mouvant, qui ne connaît aucune limite si ce n'est, tout à fait fortuitement, celle des murs des constructions humaines, dont il s'échappe par le premier interstice rencontré ; ses mouvements sont imprévisibles et imparables ; métaphoriquement, il signifie la liberté. 3) En *l'air* s'oppose à *par terre* et ne signifie rien d'autre que « en haut » par rapport à « en bas ». Celui qui s'envoie en *l'air* « plane », « est au septième ciel ». 4) L'*air* est un milieu instable et inconsistant incapable de soutenir quoi que ce soit de solide et de pesant ; métaphoriquement, il est donc le symbole de l'irréflexion et du manque de sérieux, de la légèreté : celui qui se promène le *nez en l'air* ne fait pas attention à ce qui se passe à terre ; S1 est *une tête en l'air*, alors que S2 a *les pieds sur terre* ; un *monte-en-l'air* est un malfaiteur quelque peu acrobate mais de peu d'envergure ; *cracher en l'air pour que cela vous retombe sur le nez, tout foutre en l'air, une chambre où tout est en l'air, des paroles, des projets en l'air*, tout cela n'est pas le fait d'un esprit bien sérieux ! 5) Il y a toutefois un cas où un objet plus lourd que l'*air* peut s'y maintenir en équilibre : c'est celui où il se déplace assez vite pour voler. Il est curieux que le vol des oiseaux n'ait donné naissance à aucune locution lexicalisée comportant le mot *air* et que *l'armée de l'air, l'hôtesse de l'air, le mal de l'air* soient aussi récents que l'aviation. Toutefois, ces locutions, parfaitement lexicalisées, ne peuvent pas être mises sur le même plan que les précédentes, qui avaient un caractère métaphorique et procédaient par élimination d'une riche matrice de sémes concrets dont elles conservaient en partie le schéma. Celles-ci, au contraire, ont un caractère métonymique, c'est-à-dire que le mot *air*, employé dans son sens concret le plus banal, sans aucun mouvement de subduction, utilisé pour dénoter ce qui est relatif

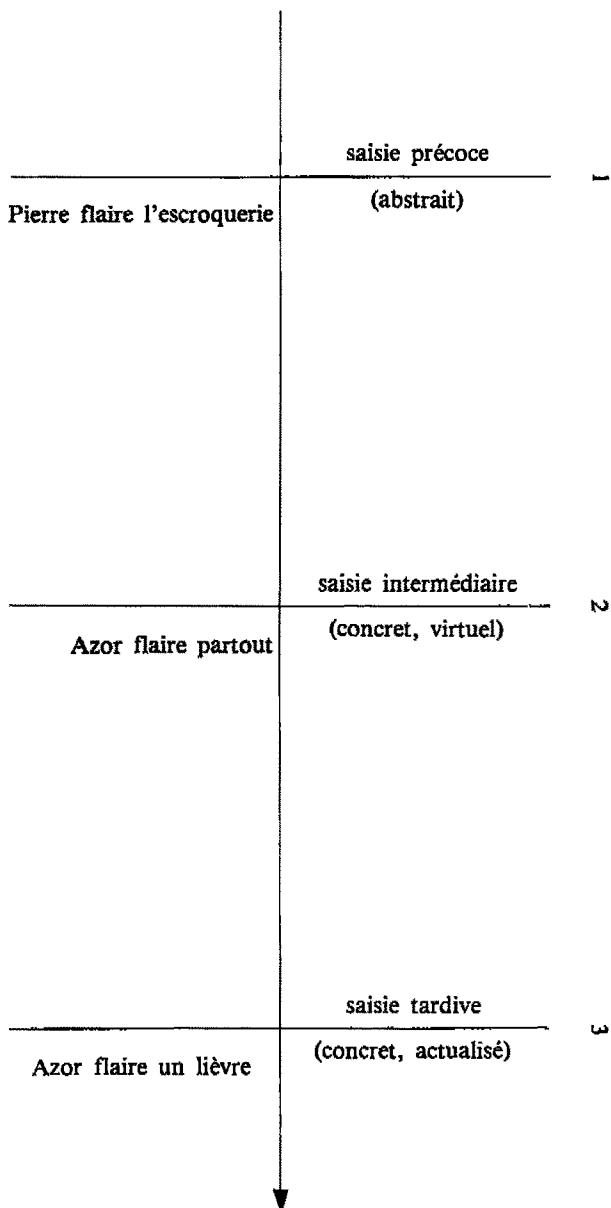
à l'aviation (les avions se déplaçant dans l'air et non sur terre ou sur mer), constitue simplement la différence spécifique permettant de caractériser un certain type de corps d'armée, la fonction de certaines « hôtesses » et un certain « mal des transports ». Cette distinction n'est pas sans importance : les autres emplois constituent un système cohérent de cinétismes reliant des saisies précoces ou tardives à un archétype sémantique complexe, composé de tout ce que la langue française a lexicalisé autour de l'expérience humaine fondamentale de l'air. Celui-ci est une application particulière du mot *air* en saisie tardive, à des objets ayant une relation circonstancielle avec le milieu gazeux atmosphérique nommé *air*.

Notre démarche peut se définir de façon négative ; il n'est pas question pour nous de demander à des physiciens ce que c'est que l'air, ni à des médecins ce que c'est que la respiration : c'est le rôle des encyclopédies. Nous ne nous soucions pas non plus de mettre au point des « tests d'usage » pour sonder les francophones et voir ce que, majoritairement, ils mettent « sous » ces mots : affaire de socio-linguistes ! Positivement, notre propos est d'interroger la langue française elle-même, en collectionnant les emplois de ces mots les plus banals et les plus figés, ceux qui font partie du trésor commun où puise tout francophone, pour percevoir de façon synthétique l'ensemble des réalités « balayées » par ces vocables et comprendre — si l'on peut dire — comment fonctionne la « balayeuse ». Nous devrions ainsi arriver à formuler et à relier les unes aux autres des définitions de deux types, en les hiérarchisant : une définition archétypique capable d'engendrer les divers emplois du mot, au fil d'un ou plusieurs cinétismes, que nous appellerons « signifié de puissance », et les définitions partielles correspondant aux définitions des articles de dictionnaires. Et c'est ici que se présentent les difficultés les plus épineuses.

### 1) *problèmes de métalangue :*

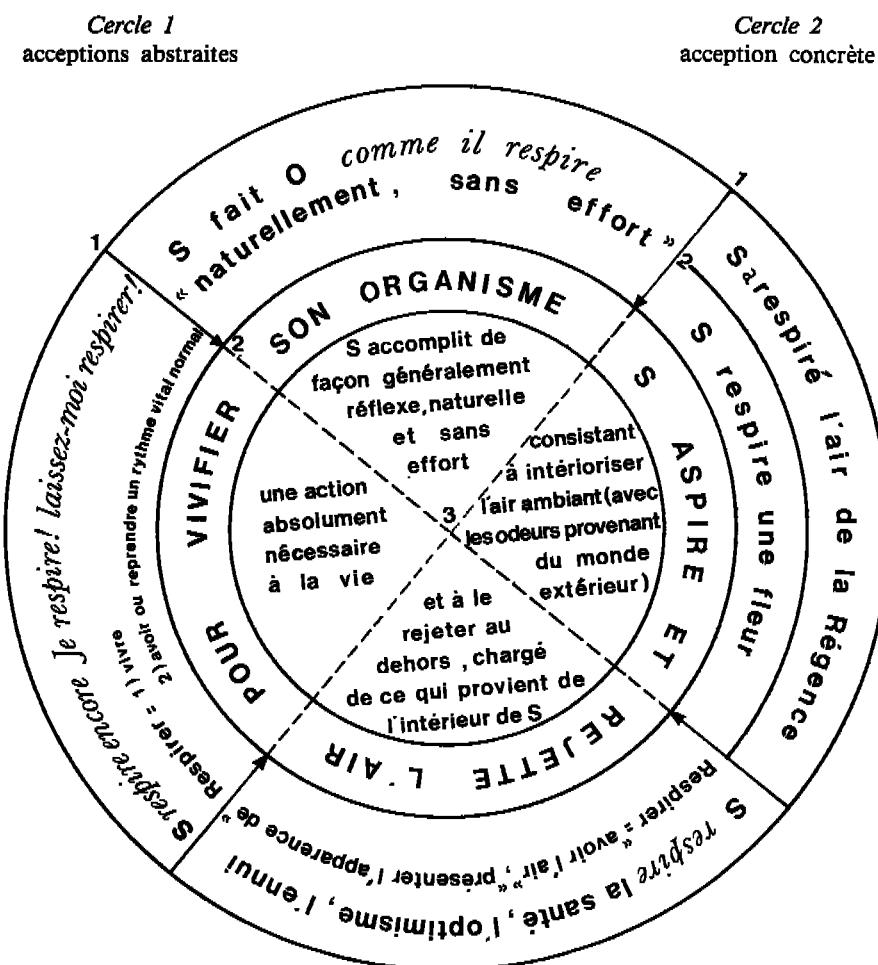
D'une part on sait combien les définitions des vocables peuvent varier d'un dictionnaire à l'autre — encore ne concernent-elles que des faits de discours superficiels et conscients. D'autre part, le signifié de puissance étant un fait de langue se situe par définition à un niveau profond, inconscient, qu'on peut se représenter comme une sorte de nébuleuse pré-lexicale composée d'éléments sémantiques qui s'orientent selon certains cinétismes. Ce niveau inconscient une fois intuitivement perçu à partir de la totalité du conscient, il va falloir le traduire avec des mots choisis de telle façon que les relations entre le signifié de puissance et les signifiés d'effet apparaissent le plus clairement possible.

FIGURE 1. — FLAIRER.



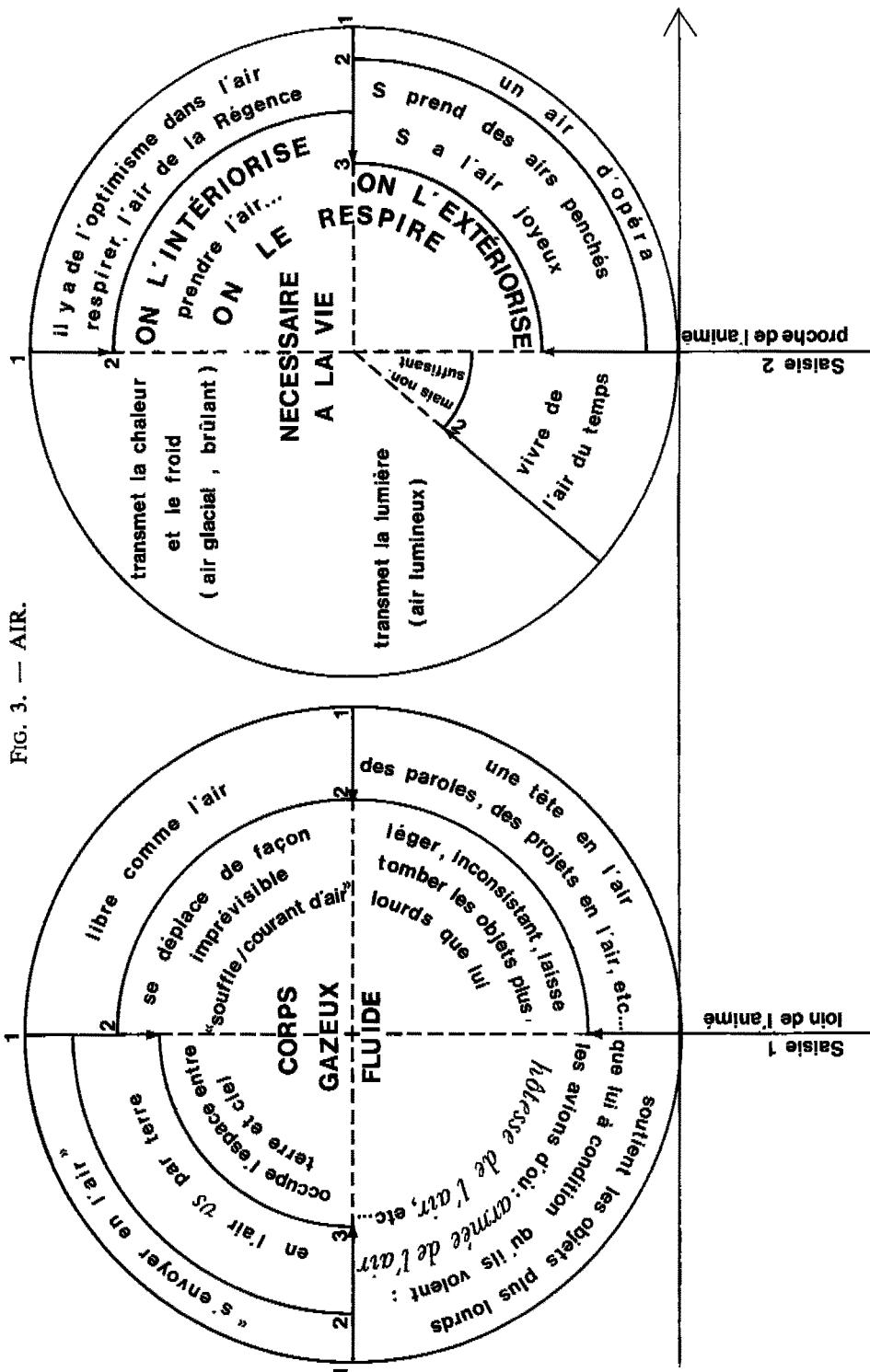
*Signifié de puissance* : esprit actif + attention + intuition + connaissance + nez + respiration + odorat + objet communiquant à l'air quelque chose de lui-même + cinctisme abstrait, concret virtuel, concret actuel (ou, ce qui revient au même, subduction en sens inverse).

FIGURE 2. — RESPIRER.  
S. RESPIRER (O.)



*Signifié de puissance* : tout le contenu sémantique du cercle 3 + les flèches.

FIG. 3. — AIR.



### 2) problèmes d'ordination :

D'abord, de vocable à vocable : la circularité entre *respirer* et *air* n'est qu'apparente et superficielle ; en fait on peut se passer du mot *air* pour définir *respirer* alors que respirer est absolument indispensable pour formuler le signifié de puissance de *air* ; respirer précède donc *air* et l'un et l'autre précédent bien évidemment *flairer*. Ensuite, à l'intérieur d'un vocable, d'une acceptation à l'autre : à partir du moment où l'on pense en termes de cinétisme, on doit forcément concevoir un avant et un après sur un axe allant d'un moins à un plus, le virtuel étant moins que l'actuel, l'actuel abstrait moins que l'actuel concret, le concret inanimé moins que le concret animé, chaque étape représentant un degré supérieur de complexité sémantique et présupposant en quelque manière l'étape antérieure.

### 3) problèmes de représentation :

Outre la difficulté insoluble de représenter sur une feuille de papier à deux dimensions des réalités qui seraient mieux figurées par un espace à trois dimensions, le signifié de puissance se situant sur un autre plan que les signifiés d'effet, au-dessous d'eux et non à côté, on ne dispose, pour représenter les cinétismes, que de vecteurs orientés interceptés sur leur parcours par des traits verticaux figurant les « saisies » qui correspondent aux divers emplois du vocable étudié. Un seul de ces vecteurs peut suffire à représenter la polysémie de *flairer* (v. fig. 1). Mais aucune ordination ne s'impose entre les différents emplois abstraits de *respirer* ; on a affaire ici à plusieurs cinétismes différents convergeant vers la saisie tardive concrète et, dans ce cas, c'est une figure circulaire dont les vecteurs orientés sont les rayons qui s'imposent (v. fig. 2). Enfin, le mot *air* dénote une réalité physique qui, d'une part, est aussi inanimée que n'importe quel matériau et, d'autre part, se trouve dans une relation privilégiée avec les êtres animés dont elle entretient la vie, par le phénomène incessant de la respiration. Il y a donc dans ce mot une ordination fondamentale allant de l'inanimé à l'animé et, axés sur ces deux saisies, deux jeux d'ordinations circulaires, comparables à celles de *respirer* fondées sur le cinétisme abstrait-concret (v. fig. 3).

Il est bien évident que nous ne prétendons pas ici résoudre tant de problèmes si difficiles, mais seulement les poser et en ébaucher la solution. Cette solution ne serait-elle qu'un artefact ingénieux ? Comment affirmer qu'on découvre une réalité ou qu'on plaque sur cette réalité une construction artificielle ? La seule réponse possible est qu'on prouve le mouvement en marchant. Si l'hypothèse révèle sa valeur explicative en faisant apparaître une parenté entre des locutions disjointes, si le signifié de puissance formulé pour un vocable rend plus facile la formu-

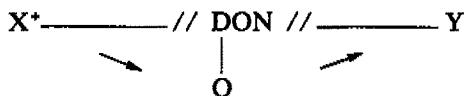
lation de celui d'un autre, il y a des chances pour que l'artefact coïncide assez fidèlement avec un fait de nature. En tout cas, nous espérons avoir montré qu'une appréhension synthétique du problème de la polysémie ne nuit en rien à la clarté des oppositions de vocable à vocable et d'acception à acception et que, par surcroît, elle permet de prendre conscience des archétypes sémantiques enracinés dans l'expérience humaine qui sont à la base d'une grande partie du lexique.

Jacqueline PICOCHE,  
Université de Picardie.

## SÉMANTIQUE ET PRAGMATIQUE : L'ACTANCE

1. — On a abondamment écrit ces derniers temps sur la structure actancielle des lexèmes, généralement verbaux<sup>1</sup>.

Nous rappellerons que ce sont les lexèmes en eux-mêmes qui régissent la valence, l'ensemble étant le « module casuel » :



X\* = source du don, déclencheur de l'événement

Y = bénéficiaire du don

O = objet du don, transitant de X\* vers Y

C'est notre schème d'entendement (SE), relationnel, permanent quels que soient les choix postérieurs permis par la structure de la langue<sup>2</sup> :

- le don de O à Y par X
- X a donné O à Y
- il y a eu don de X à Y, etc...<sup>3</sup>.

On a en fait analytiquement :



avec initiative, volonté de X\* (trait sémique pertinent).

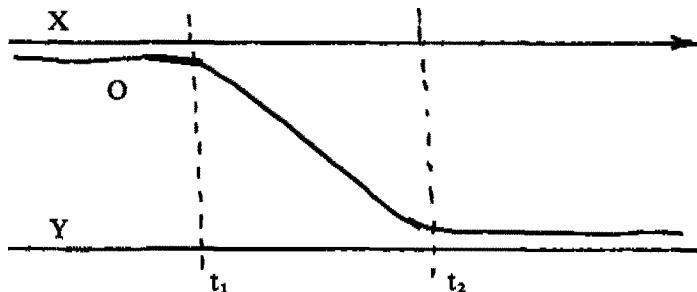
1. On signalera *Grammatisches Wörterbuch-Französisch*, par H. Bonnard, H. Leisinger, W. Traub, Dortmund, 1970 ; l'effort accompli par le *Trésor de la langue française* dans la présentation des articles récents (grâce en particulier à J. L. Descamps) ; et parmi les nombreuses publications de I. A. Mel'čuk, « Un nouveau type de dictionnaire : le dictionnaire explicatif et combinatoire du français contemporain », *Cahiers de lexicologie*, n. 38 (1981).

2. B. Pottier, *Linguistique générale*, Paris, 1974, p. 51 sq.

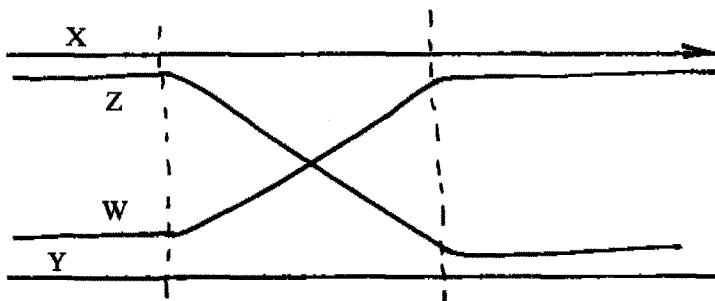
3. On peut avoir une substitution lexémique :

Y a été donné O par X  
reçu de

Ce transfert de possession renvoie au schéma topologique suivant, inspiré de R. Thom<sup>4</sup> :



G. Wotjak<sup>5</sup> a proposé pour *vendre* une structure lexicale comme :  
 $t_1 (X \text{ POSS } Z) \wedge (Y \text{ HAVE } W) \wedge t_{1+k} (X \text{ CAUS } (Y \text{ POSS } Z)) \wedge (X \text{ POSS } W)$ ,  
ce qui équivaut à notre schéma



Il s'agit de la structure générale de l'échange, que nous avons étudiée autre part<sup>6</sup>.

Nous avons affaire là au noyau de l'événement. On peut appeler **sémantique nécessaire** le fait qu'on ne puisse pas imaginer un DON sans {X, Y, O}, ou une VENTE sans {X, Y, W, Z}. Ces éléments font partie du sémème stable de ce lexème.

On dira de la même façon qu'on ne peut

- *manger* sans « manger quelque chose » (sinon on fait semblant de manger) ;

4. B. Pottier, « Sémantique et topologie », *Festschrift K. Baldinger*, Tübingen, 1979.

5. « À propos de la structure lexicale », *Quaderni di semantica*, IV-1, 1983, p. 171-177.

6. B. Pottier, « La structure sémantique de l'échange », *Homenaje a Ambrosio Rabanal*, *Boletín de filología*, Univ. de Chile, XXXI, 1981, p. 579-583.

- *aller* sans « aller quelque part » (dans l'acception spatiale) ;
- *orner* sans « orner quelque chose », nécessairement « avec quelque chose ».

D'où cette première série de faits :

X - <i>donn-</i>	O à Y
X - <i>vend-</i>	O à Y contre O'
X - <i>mang-</i>	Q
X - <i>all-</i>	à L
X - <i>orn-</i>	avec O'

Nous donnons ci-dessus la structure d'un schème prédiqué sur X (SP), avec les symboles suivants :

X, Y = humains ou animés

O, O' = certains types d'objets (O' dans -*vend-* est de l'argent, O dans -*orn-* est une localisation)

Q = objet qui apparaît ou disparaît dans le procès

L = locatif

Naturellement, certains de ces actants (tous, à la limite) peuvent ne pas apparaître dans le discours produit, pour des raisons sémantiques informationnelles (inutilité, généralisation volontaire...) : *j'ai déjà donné ; mange !*

2. — En dehors de cette sémantique nécessaire, il existe une sémantique contingente, qui se situe également dans la compétence des sujets parlants, mais qui n'est que potentiellement associée au lexème en tant que connaissance socio-culturelle (au sens le plus large).

Prenons le cas de *écrire*. La sémantique I, nécessaire, est « X écrire Q » (Q = lettre, mot, roman, formule...). Mais on sait, pragmatiquement, d'autres choses sur l'événement, ne serait-ce qu'on écrit généralement « à quelqu'un » (le destinataire). Il s'agit ici d'une contingence forte.

La contingence faible serait qu'on peut écrire « avec un stylo, un crayon, ses doigts, de la craie ». Ce cas particulier de l'instrumental suggère une distinction entre les parties du corps, non usuellement mentionnées (il mange [avec sa bouche], il marche [sur ses pieds]), et les objets externes, eux fréquemment spécifiés : il ouvre la porte *avec sa clé*, il mange *avec une cuiller*.

Pour un citadin (relativisation pragmatique) qui a peur des voleurs et qui donc ferme sa porte à clé, on aura :

X -*ouvr-* O avec I

Ce même type de connaissance socio-culturelle fera proposer le module

X -all- L en I

(aller à Londres en avion, en bateau, en train).

3. — Les autres actants peuvent alors être appelés les *circonstants* : ce sont des compléments pragmatiques situationnels, éventuels, dont aucune liste ne peut être vraiment prévue. Exemple de M<sup>me</sup> de Staël :

« Les paysannes... ornent leur tête et leurs bras de quelques fleurs pour qu'au moins l'imagination ait sa part dans leur vêtement ».

On va trouver en effet deux types de circonstanciels :

a) les propositions (souvent causales, consécutives, hypothétiques...), sub-ordonnées du point de vue hiérarchique, comme dans « X mange Q sans se salir », « X marche pour sa santé », « X orne sa maison pour obtenir un prix ») ;

b) les adjectivations, qui peuvent se présenter sous la forme d'un complément nominal, d'un adjectif (et on se pose la question même de l'actance...) : « X ouvre O avec précaution / précautionneusement » ; « X regarde Y comme un frère / fraternellement », « X mange Q avec soin / soigneusement ».

On remarque un continuum, non seulement entre les trois classes d'actance proposées, mais aussi entre la notion même d'actance et le procédé de qualification.

#### 4. — Résumé des quelques exemples cités<sup>7</sup> :

	SÉMANTIQUE	PRAGMATIQUE COGNITIVE	PRAGMATIQUE CIRCONSTANCIELLE
	I nécessaire	II contingent	III éventuel
-donn-	X * O à Y	pour Z en I	afin que N avec N
-all-	X * à L		
-vend-	X * O à Y pour O'		
-mang-	X * Q	avec I	sans N
-orn-	X * O de O'		pour N
-écri-	X * Q	à Y	sur E
-ouvri-	X * O	avec I	si N

---

#### 7. Symboles supplémentaires :

Z = autre humain, animé

I = instrument, moyen

E = locatif spatial

N = domaine notionnel

Soit : « Jean a donné une poupée à Marie pour sa petite sœur, afin de la récompenser ».

« Jean ira à Londres en avion avec joie ».

« Jean a vendu sa voiture pour 10 000 francs à son voisin ».

« Jean a mangé (ses nouilles) avec une cuiller sans en faire tomber ».

« Jean orne sa maison de tuiles rouges pour faire joli ».

« Jean a écrit (un mot) à Marie sur un banc du Luxembourg ».

« Jean ouvrira sa porte avec son passe s'il le peut ».

Bernard POTTIER,  
Université de Paris-Sorbonne.



## REMARQUES SUR L'ÉTUDE STYLISTIQUE DE LA PHRASE : RYTHME, SENS ET MÉLODIE

Les problèmes méthodologiques posés par l'analyse de la phrase ont donné lieu à des tentatives nombreuses et variées de formalisation, utiles pour l'étude linguistique, surtout lorsqu'elle se préoccupe de traduction automatique par exemple<sup>1</sup>, mais souvent inadaptées à des phrases littéraires dont la longueur ou la complexité déborde les cadres proposés. Chaque chercheur doit donc se forger un outil approprié à l'objet de son étude<sup>2</sup>. C'est le fonctionnement des catégories d'analyse ainsi recensées que nous voudrions examiner ici, en même temps que leurs interconnexions et les relations qu'elles entretiennent avec le sens. La phrase de M. Proust que nous avons choisie n'apparaît pas de prime abord particulièrement « proustienne » : de dimensions moyennes, son développement n'est pas entravé par ces expansions relatives, ces ramifications, ces imbrications, ces parenthèses qu'on rencontre si souvent dans *La Recherche*<sup>3</sup>. Il s'agit cependant d'une phrase « d'art », tirée du *Côté de chez Swann*<sup>4</sup> — bien différente de ces phrases courtes, nerveuses, incisives, travaillées elles aussi mais d'une autre manière, qu'on trouve par exemple dans le *Contre Sainte-Beuve* — :

Ou bien elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans la *Vie de Moïse* de Botticelli, il l'y situait, il donnait au cou d'Odette l'inclinaison nécessaire ; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au xv<sup>e</sup> siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité

---

1. V. J. Wittwer, « Modèles successifs dans une recherche sur la décomposition des phrases », *Études de linguistique appliquée*, Paris, Didier, 1964, t. III, p. 64-74, et F. B. Deluze-Mommeja : « Un algorithme d'analyse de la structure des phrases », *ibid.*, 1966, t. IV, p. 79-93.

2. V., parmi d'autres, les introductions méthodologiques des travaux de J. Mourot, *Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe. Le génie d'un style*, Gap, impr. Louis-Jean, 1960, 371 p. ; et J. Hellegouarc'h, *La phrase dans les Caractères de La Bruyère*, Lille, atelier de reproduction des thèses, 1975, 561 p.

3. V. L. Spitzer, « Le style de M. Proust », *Études de style*, 1970, p. 397-473, spécialement p. 411-426.

4. La Pléiade, 1954, t. I, p. 238.

et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues.

## I. — STRUCTURES SYNTAXIQUES, STRUCTURES RYTHMIQUES.

### 1) *Le cadre syntaxique.*

L'organisation propositionnelle est très claire : une série d'indépendantes juxtaposées, suivie, après un point-virgule, d'un système hypotaxique [temporelle/principale-consécutive]. C'est la convergence entre la ponctuation (ici le point-virgule), la coordination par un *et* conclusif et les relations sémantiques qui constitue en phrase l'ensemble de ces propositions ; en revanche, le *ou bien* qui le relie à la phrase précédente<sup>5</sup> ne suffit pas à combler le fossé créé par le point, dont on sait qu'il est chez Proust le signe de ponctuation le plus rigoureusement employé<sup>6</sup>. On pourra donc suspendre plus ou moins la voix au point-virgule, selon le degré d'autonomie qu'on voudra laisser à la seconde partie de la phrase.

### 2) *Les structures rythmiques.*

À la différence des proses poétiques et des poèmes en prose où peuvent intervenir de nombreux facteurs, comme des artifices de ponctuation ou de typographie, la prose narrative ou discursive combine structures syntaxiques et structures rythmiques, soit qu'elle les fasse coïncider, soit qu'elle établisse entre elles des discordances<sup>7</sup>, sous des formes diverses :

— *les effets numériques* ou « arithmétiques » ne concernent clairement ici que des éléments de même rang syntaxique regroupés suivant des nombres privilégiés. L'accent qui frappe la dernière syllabe accentuable de chacun de ces éléments est un accent grammatical, qui souligne l'identité fonctionnelle des groupes qu'il délimite<sup>8</sup>. C'est en ce

5. « Alors elle faisait mine de s'arrêter (...) lui se fâchait et elle éclatait d'un rire... une pluie de baisers. »

6. Selon A. Ferré, « La ponctuation de M. Proust », *Bull. de la Soc. des Amis de M. Proust*, Illiers, 1957, n° 7, p. 310-320, ni omis ni mal utilisé, le point détermine la « véritable unité élémentaire de son œuvre », la phrase à laquelle il confère un « sens à la fois logique et musical », p. 316.

7. V. P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, A. Colin, 1972, 478 p., qui appelle rythme « tout effet de répétition », et précise que « dans tout énoncé il n'y a pas un rythme mais des rythmes qui ordinairement conjuguent leurs effets mais peuvent éventuellement se contrarier ; c'est leur étude qui permet de définir le rythme d'un énoncé », p. 310 ; v. aussi p. 319-323.

8. Nous évoquerons seulement par l'étude des volumes ces groupes rythmico-syntactiques dans lesquels la régularité accentuelle perçue à la lecture recouvre des élé-

sens qu'on parlera de groupes binaires, ternaires, voire quaternaires. Ces effets sont d'autant mieux perçus qu'ils apparaissent dans des structures syntaxiques plus nettes et de moindre volume. Dans notre texte, la série des quatre indépendantes se définit par l'identité de nature des propositions, renforcée par l'identité de structure interne (ordre sujet-verbe, emploi du pronom personnel sujet et de l'imparfait...) ; le parallélisme est manifesté phonétiquement dans l'accent de chaque groupe et matérialisé graphiquement dans la virgule qui le suit. Dans la seconde partie de la phrase apparaissent les premières difficultés : on relève tout d'abord une triade de compléments circonstanciels (*à la détrempe, au XV<sup>e</sup> siècle, sur la muraille de la Sixtine*), où le parallélisme des constructions est accentué par les emplois en « attelage » de la préposition *à*<sup>9</sup>, mais, dans la proposition suivante, l'analyse du groupe *là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée* en groupe quaternaire, si elle satisfait globalement aux exigences de la grammaire<sup>10</sup>, heurte la sensibilité du lecteur : le désir de souligner la symétrie avec le groupe ternaire précédent, dont le « patron » rythmique, toujours présent, renforce l'action logique du *cependant*, vient ici contrecarrer la simple perspective syntaxique et suggérer une pause après *là*, analogue à celle qui peut isoler le premier groupe ternaire du support verbal *avait bien peinte*. On note enfin la présence d'une série de groupes binaires (*l'idée que... / l'idée de... ; embrassée / et possédée ; de sa matérialité / et de sa vie ; l'œil égaré, / les mâchoires tendues comme pour dévorer ; il se précipitait... / et se mettait... joues*) ; la répartition de ces groupes à travers la phrase n'est pas indifférente. La diminution numérique (4-3-2) est un facteur d'accélération du rythme<sup>11</sup> ; elle manifeste donc l'existence d'une structure globalement dégressive qui, après avoir coïncidé avec l'organisation syntaxique de la phrase dans les indépendantes, se décale et suit une courbe autonome.

— *les effets quantitatifs* ou « géométriques » concernent non plus le nombre d'éléments métriques identifiés, mais la longueur des mesures

ments syntaxiquement hétérogènes, p. ex. un complément circonstanciel, une principale, une relative, différents de nature et/ou de fonction mais rythmiquement équivalents. La méthode utilisée par J. Mourot, *op. cit.*, p. 89-120, nous paraît difficilement applicable à Proust, en raison de la longueur et de la complexité de ses phrases. Cf. F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, A. Colin, 1971, 2<sup>e</sup> éd., 613 p., spécialement p. 464-478, et J. Milly, *La phrase de M. Proust dans la Recherche du Temps Perdu*, Lille, atelier de reproduction des thèses, 1974, 334 p.

9. On parle aussi de *zeugme* pour ce type de figure, qui prend plus fréquemment la forme d'un groupe coordonné : v. H. Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 2<sup>e</sup> éd., 1975, article *attelage*, et P. Suhamy, *Les figures de style*, Paris, P.U.F., *Que sais-je ?*, 1981, 128 p., p. 111-112.

10. Le problème de l'identité fonctionnelle de *prête à ...* et des trois éléments précédents pourrait donner lieu à discussion.

11. L'accélération est renforcée, dans le premier groupe binaire, par la diminution marquée de volume qu'on constate entre le premier et le second élément.

délimitées par l'accent. Étant donné l'absence de mesure fixe, de « mètre » dans la prose, étant donné aussi l'insoluble problème du *e caduc*<sup>12</sup>, on ne peut raisonnablement envisager ici que des rapports approximatifs d'égalité et de proportion. Le compte des syllabes se révèle pour notre phrase de peu d'intérêt ; tout au plus peut-on remarquer une isocolie dans le premier groupe ternaire (*à la détrempe / au XV<sup>e</sup> siècle / sur la muraille / de la Sixtine*) et quelques parallélismes rythmiques (croissant-décroissant pour *il donnait / au cou d'Odette // l'inclinaison / nécessaire* : 3-4/4-3 deux fois croissant pour *.il se précipitait // sur cette vierge / de Botticelli // et se mettait / à lui pincer les joues* : 6/4-6/4-6) ; ces unités métriques ne sont rendues perceptibles que par la présence d'une autre structure qui les dégage — grammaticale et sonore, avec l'assonance en [ε] — ou par le rôle de clausule que leur confère leur position finale. Plus intéressante apparaît la mesure des rapports volumiques : apparemment aléatoire dans la première partie de la phrase, la distribution des longueurs obéit dans la seconde partie à une courbe généralement progressive. L'examen des groupes métriques déterminés par l'accent et/ou matérialisés par la ponctuation, à l'intérieur des trois principaux groupes propositionnels, permet de déceler la reprise d'un même schéma où, à partir d'un palier initial, s'épanouissent des éléments de plus en plus amples<sup>13</sup>. Là encore, il convient de noter que cette structure ne s'applique pas exactement aux structures syntaxiques et numériques qu'elle rejoint.

— *le rythme des sonorités* :

Nous ne mentionnons que pour mémoire une rubrique qui, chez d'autres auteurs ou dans d'autres passages de la *Recherche*, aurait été plus riche<sup>14</sup>. Les quelques faits qu'on pourrait relever ici sont sans doute fortuits (*Odette / nécessaire*) et ne débouchent sur aucun effet de sens. La fréquence sous l'accent des [ε] et des [e] est le corollaire de choix grammaticaux (imparfaits, participes passés), celle des [i] de choix esthétiques (noms propres italiens surtout). Peut-être pourrait-on signaler que l'impact du mot *joues*, dû entre autres choses à sa position finale, tient aussi, par contraste avec le volume et la couleur sonore des termes qui précèdent la proposition où il se trouve, à l'isolement de son unique syllabe.

12. Sur ces questions, voir entre autres le livre de J. Mourot cité précédemment et en particulier l'introduction au premier chapitre intitulée : « Une prose poétique : régularités rythmiques et sonores », p. 27-60.

13. Peinte-détrempe-siècle-Sixtine/là-piano-actuel-possédée/que-égaré-dévorer-Botticelli.  
4 4 8 4 7 10 4 12 16

Le *que* introduisant la consécutive joue par rapport à elle le même rôle de « lanceur » monosyllabique que l'adverbe *là* par rapport aux compléments circonstanciels qui le suivent.

14. H. Bonnard dans *Procédés annexes d'expression*, Magnard, 1981, 242 p., parle p. 50 d'un « rythme des timbres ». Cf. J. Mourot, *op. cit.*, p. 64-65.

## II. — PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES.

L'étude des diverses catégories précédemment envisagées, si fastidieuse et laborieuse qu'elle paraisse, a cependant le double mérite, en « balayant » systématiquement le texte, de limiter les risques d'omission et de permettre la mise au jour de structures d'ensemble plus difficilement décelables dans le cadre d'une analyse linéaire. Elle présente le grave inconvénient, en morcelant le texte et la perception qu'en a le lecteur, de négliger ce qui est l'essence même de l'écriture et de la lecture, c'est-à-dire le déroulement de la phrase dans l'espace et dans le temps. Elle présente également, sous l'aspect strictement formel que nous avons voulu lui donner, le défaut de ne pas intégrer la signification à l'analyse de la phrase : le sens n'y est pas seulement un élément de renfort, d'illustration, il peut être, dans certains cas, un élément constitutif du rythme.

### 1) *Les structures sémantiques.*

Elles doivent, pour être clairement perçues, être considérées avec suffisamment de recul ; cette « organisation du sens » peut prendre la forme assez générale de catégories sémantiques (animé / inanimé ; physique / psychique ; réel / imaginaire...) ou d'unités de signification plus particulières mais isolables à l'intérieur de la phrase. Ainsi, la première partie de notre texte tire sa cohésion du contrepoint entre une structure syntactico-métrique solidement constituée et une structure sémantique divergente (un *elle* / trois *il* ; une action physique / trois comportements psychiques). Le rigoureux parallélisme des quatre propositions, encore souligné par l'asyndète, transcende l'hétérogénéité des attitudes<sup>15</sup> : l'absence de rupture entre réel et imaginaire traduit l'intégration, l'assimilation des événements extérieurs à la « vraie vie », qui est celle de la mémoire et de l'imagination<sup>16</sup>. C'est la tension entre ces diverses structures qui détermine l'intonation de l'ensemble et place l'*acmé* après *Odette*, c'est-à-dire à l'endroit où le travail imaginaire de Swann-Botticelli marque une pause provisoire<sup>17</sup>. De même, dans les

15. La forme *in absentia* des métaphores verbales qui décrivent en termes de réalité l'activité picturale imaginaire de Swann (*il revoyait, il l'y situait, il donnait* ; noter le rôle de transition lexicale et phonétique joué par *il revoyait* succédant à *elle le regardait*) facilite le passage sans heurt de l'attitude physique au fait psychologique : l'activité de Swann est aussi « réelle » que celle d'*Odette*, puisque celle-ci lui sert de modèle.

16. L'ordre des propositions n'obéit pas à la loi des masses croissantes ; il reproduit la chronologie vécue par le héros.

17. V. le *Grand Larousse de la langue française*, 1975, t. 4, article *Intonation*, par H. Bonnard, spécialement le § « Prosodèmes significatifs », et P. Fouché, « Quelques considérations sur l'intonation de la phrase énonciative française », *Annales Univ. Paris*,

groupes ternaires de la seconde partie, la recherche instinctive de la régularité, qui dégage un arrêt après *peinte* pour mieux isoler le premier groupe ternaire, peut, comme on l'a vu, influencer la perception et l'interprétation du groupe suivant. La disposition en chiasme amorcée par les deux premiers éléments s'étend au troisième et pourrait être interprétée ici comme la manifestation de la réversibilité du rêve et la matérialisation du lent retour au réel d'une conscience incrédule<sup>18</sup>.

La dernière proposition offre un exemple particulièrement intéressant de ces tensions structurelles et des options qu'elles laissent au lecteur. La structure syntaxique (deux verbes coordonnés) et la structure rythmique (groupes croissants selon un schéma préexistant) placent l'*acmé* après *Botticelli*. Cette analyse est confirmée par la cohérence sémantique de cette première partie de la consécutive : il s'y élaboré en effet une image qui, soit sous la forme explicite de la comparaison (*comme pour dévorer*), soit plus subtilement par les connotations associées à certains termes<sup>19</sup>, relie cette représentation à ce qui précède<sup>20</sup> et l'oppose à la « bénignité » de ce qui suit. La disproportion, marquée dans la cadence fortement mineure, entre la « consommation » que tout laissait prévoir et le geste un peu enfantin auquel elle se réduit produit évidemment un effet d'ironie. Une lecture plus dramatique pourrait même, pour accentuer cet effet, et en se référant aux relations sémantiques que nous venons d'évoquer, affaiblir l'*acmé* principal (après *force*, devant la consécutive) et faire de celui qui intervient derrière *Botticelli* le sommet mélodique de la phrase tout entière<sup>21</sup> ; en renforçant ainsi le déséquilibre entre la protase et l'apodose, donc la cadence mineure, on souligne du même coup l'effet ironique de « dégonflement »<sup>22</sup>. On peut cependant préférer une lecture moins spectaculaire fondée sur des structures sémantiques plus vastes. Les verbes du texte décrivent en effet un itinéraire qui, parti d'une action extérieure (*elle le regardait*), suit longuement le cheminement intérieur de Swann pour ne revenir à l'action

9<sup>e</sup> année, n° 6, nov.-déc. 1934, p. 510-531. L'intonation que nous proposons ici manifeste à la fois l'influence de la forme sur le sens (la parenté entre les trois dernières propositions leur annexe rétroactivement la première) et celle du sens sur la forme (les propositions doivent être lues en continuité, ni 1/2/3/4, ni 1/2-3/4, mais 1-2-3/4).

18. On retrouve ainsi la corrélation fondamentale entre l'activité artistique et la possession amoureuse ; à la technique estompée et délayée de la détrempe s'oppose la vigueur de la relation charnelle. Noter qu'on peut envisager un soulignement mélodique du chiasme par une intonation trois fois montante pour le premier groupe et trois fois descendante pour le second.

19. V. l'ambiguïté du mot *vierge*, qui évoque l'iconographie religieuse, mais aussi l'arène des chrétiens persécutés.

20. V. *prête à être embrassée et possédée, envirer*.

21. Une pause de type « affectif » pourrait être marquée ici. V. P. Larthomas, *op. cit.*, p. 65-71, particulièrement p. 67 : « Il peut arriver que ces trois sortes d'arrêts [commandés par la syntaxe, l'affectivité, le rythme] coïncident ; il arrive plus souvent que l'acteur doive choisir. »

22. Le terme est de L. Spitzer, *op. cit.*, p. 401.

physique (*il se précipitait (...) et se mettait*) que dans la consécutive<sup>23</sup>. La relation entre les deux verbes de cette proposition s'en trouve confortée. On sait par ailleurs que les *joues* ne sont pas seulement chez Proust symboles d'enfance mais se chargent de connotations érotiques que toute l'œuvre confirme<sup>24</sup>. Le geste de Swann n'est donc pas un geste anodin : en pinçant les joues d'Odette, il ne vérifie pas simplement la réalité charnelle de son existence, il la possède d'une certaine manière. Si, dans cette optique, on maintient l'*acmé* principal après *force* en enchaînant sans heurt les deux verbes de la consécutive, on priviliege la composante voluptueuse du passage aux dépens de sa tonalité ironique.

## 2) *Le mouvement de la phrase et les choix stylistiques de Proust.*

L'analyse des diverses structures recensées dans cette phrase permet tout d'abord d'en confirmer l'unité : celle-ci est assurée non seulement par une ponctuation moyenne comme le point-virgule et la coordination par *et* dont la valeur conclusive n'exclut pas la fonction rythmique<sup>25</sup>, mais par la ligne sémantique dessinée par les verbes qui, du réel au réel en passant par l'imaginaire, décrit les étapes mêmes du processus psychique. La première partie de la phrase intègre dans un groupe quaternaire bien délimité par la coïncidence de structures diverses des unités sémantiques hétérogènes, le réel n'étant plus, assimilé à l'imaginaire, que la première composante de l'activité mentale ; ainsi se trouve créé un ensemble de signification qui s'exprime dans la continuité de sa mélodie. La seconde partie de la phrase se caractérise, dans ses nombres et dans ses volumes, par une régularité qui peut traduire la naïve application de Swann, peintre imaginaire<sup>26</sup>, ainsi que l'aspect graduel du

23. Le seul fait extérieur mentionné dans la partie centrale de la phrase (*qu'elle était cependant restée là*) est rattaché au substantif *idée* et donc assimilé, « digéré » par le psychisme. Cette soumission des événements extérieurs à l'activité psychologique est très caractéristique de la narration proustienne. On note d'autre part que la courbe ainsi tracée par le sémantisme des verbes d'action ne recouvre pas exactement la ligne syntaxique. On est ici à l'opposé des constructions consécutives signalées par J. Milly, *op. cit.*, p. 251, qui font correspondre à une cause succinctement exposée une conséquence largement développée.

24. À l'exemple fameux des « belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance », Pléiade, t. I, p. 4, et aux passages relevés par J. Milly, *op. cit.*, p. 152, on peut ajouter « la beauté d'une petite ouvrière fraîche et bouffie comme une rose » que Swann préfère à celle d'Odette, Pléiade, t. I, p. 218. Le couple *embrassée et possédée* serait en ce cas presque synonymique...

25. V. l'admiration de Proust pour l'emploi — un peu différent — de la conjonction *et* chez Flaubert qui marque « une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau » ; « À propos du style de Flaubert », *N.R.F.*, janv. 1920, Pléiade, *Contre Sainte-Beuve*, p. 591. Proust préfère ici à un *mais* qui aurait souligné l'opposition un *cependant* qui l'intègre au déroulement de la phrase : c'est la continuité qui prévaut.

26. V. « quand il l'avait bien peinte », à rapprocher du chiasme et, plus haut, de « l'inclinaison nécessaire ». À la différence d'autres associations où réminiscences involontaires, il semble qu'on ait affaire ici à la recherche volontaire d'une ressemblance déjà

retour à la conscience. La tension qui anime la phrase résulte du contrepoint entre d'une part l'amplification créée par des structures de détail trois fois progressives, qui suggèrent la montée de l'exaltation chez le personnage ; d'autre part, l'accélération due à l'effet conjugué de structures numériques décroissantes suivant un schéma (4-3-2) amorcé dès le début de la phrase et d'une structure volumique qui va *diminuendo* (*l'idée que... / l'idée de...*) et qui accompagne la remontée de Swann vers la pleine conscience de la réalité ; d'autre part, enfin, des structures syntaxiques et sémantiques qu'on peut ou non faire coïncider. De la conjonction de ces trois forces naît, comme leur résultante, le « mouvement » de la phrase.

On a donc affaire ici à un type de phrase dont la linéarité, en l'absence d'éléments retardants qui traduisent ailleurs « la complexité dans l'apprehension du monde »<sup>27</sup>, correspond à une dimension chronologique, celle du psychisme. À l'assimilation, du point de vue romanesque, du réel par l'imaginaire<sup>28</sup>, répond, sur le plan stylistique, le rôle fondamental dévolu au rythme, mode d'expression essentiel d'une signification. Il faudrait évoquer à ce propos non seulement les pages fameuses de la *Recherche* dans lesquelles Proust soumet la phrase musicale à une sorte d'étude structurale, mais surtout les textes sur Flaubert,

sur ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilé-ment continu, monotone, morne, indéfini<sup>29</sup>,

et les notes consacrées à la lecture :

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres et, tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les mots ou les ralentissais ou les interrompais tout à fait, comme on fait quand on chante où on attend souvent longtemps, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot<sup>30</sup>.

établie, analogue à celle du dormeur qui tente en se rendormant de retrouver les conditions de son rêve. Peut-être cet effort révèle-t-il l'illusion fondamentale qui mine la relation amoureuse de Swann avec Odette.

27. L. Spitzer, *op. cit.*, p. 410.

28. V. le rôle de la mémoire involontaire dans la structuration générale de la *Recherche*, tout comme dans le détail de la technique narrative — événements capitaux annoncés longtemps après leur survenue, évoqués fortuitement, par un tiers, dans une incidente... Cf. aussi l'intérêt de Proust pour M<sup>me</sup> de Sévigné qui, parfois, « comme Elstir, comme Dostoïevsky, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe » : Pléiade, t. III, p. 378.

29. « À propos du « style » de Flaubert », *N.R.F.*, janv. 1920, Pléiade, p. 586-600, spécialement p. 587. Cf. dans le chapitre du *Contre Sainte-Beuve* consacré à Balzac la référence à « ces morceaux admirablement écrits comme il y en a tout de même beaucoup chez Balzac, où la pensée a refondu, unifié le style, où la phrase est faite » (p. 275).

30. Remarques éparses dans les *Cahiers*, rassemblées dans la Pléiade sous le titre « Notes sur la littérature et la critique », p. 303. À rapprocher de « Journées de lecture », *Pastiches et Mélanges*, Pléiade, p. 161-194, spécialement p. 161 sur la lecture

C'est le déroulement même de la phrase, unité artistique, qui opère dans notre texte la synthèse tentée par Swann entre les ordres du réel et de l'art. L'ivresse du personnage tient sans doute à l'intuition qu'il a de se trouver devant l'un de ces « instants profonds »<sup>31</sup> où l'on accède presque à l'essence des choses ; mais c'est la phrase seule qui opère la fusion des expériences.

Les distinctions traditionnelles (syntaxe, rythme, sonorités...), si elles fournissent un instrument commode pour l'analyse stylistique, doivent être maniées avec précaution. Elles négligent le sens ou ne l'utilisent qu'incidemment à titre d'illustration anecdotique<sup>32</sup> ; elles disloquent les unes des autres des réalités linguistiques dont elles omettent parfois de préciser les relations dans la double dimension spatiale et temporelle de la phrase<sup>33</sup>. Il apparaît donc indispensable d'intégrer le *sens* à l'analyse, non comme une explication complémentaire, mais comme une composante à part entière de la structure d'ensemble. On essaiera de dégager, autant que possible, des *structures* sémantiques, sous la forme soit des catégories générales dont nous avons déjà parlé, soit d'unités de dimensions variables — dans notre texte la ligne décrite par le sémantisme des verbes conjugués et les ensembles métaphoriques. Il faut rappeler ici que l'analyse propositionnelle ne rend pas compte de la totalité du sens<sup>34</sup>, et que des chapitres comme la ponctuation, les liaisons, l'ordre des mots... se rapportent tantôt à la syntaxe, tantôt au rythme, tantôt aux deux. Il importe donc de saisir les structures ainsi définies dans leurs interrelations, qui ne se présentent pas forcément comme des emboîtements mais plus largement comme des conjonctions. La superstructure qu'est la phrase ne résulte pas de la superposition, de

interrompue : « il fallait arrêter net et ramener de loin sa voix qui, en dedans des lèvres, répétait sans bruit, en courant, tous les mots que les yeux avaient lus ».

31. Au sens strict, le terme désigne chez J. Y. Tadié, « Invention d'un langage », *N.R.F.*, 1<sup>er</sup> sept. 1959, p. 500-513, « les moments où le héros d'*À la recherche du temps perdu* éprouve un bonheur intense devant l'apparence qui semble s'entrouvrir, sans que le temps ni la mémoire intervienne : clochers, trois arbres, chemin d'aubepines, etc... » (p. 500, n. 2). Il est dit plus loin : « La réalité qui se dévoile dans les instants profonds, c'est la réalité du monde dans l'œuvre d'art, c'est le monde déjà œuvre d'art. De cette œuvre, les instants profonds fournissent le terrain que les rencontres avec l'art et les réminiscences, chacune à leur manière, avaient préparé le héros à explorer » (p. 512).

32. C'est le recours systématique à la signification qui fait le succès d'un livre comme celui de J. Mourot, dont les analyses débouchent sur la définition d'un « accent Chateaubriand » qui « résulte de la présence simultanée, aux endroits où sa prose porte le mieux sa marque, de formes de mouvement, de particularités sonores dont le caractère privilégié tient moins à leur constance qu'à leur coïncidence avec les thèmes typiques de son imagination » (*op. cit.*, p. 329).

33. V. M. Riffaterre, « Critères pour l'analyse du style », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 27-63, spécialement les concepts de *convergence* et de *rétroaction*, p. 58-62.

34. V. par exemple la divergence fréquente chez Proust entre la structure syntaxique d'une phrase et sa structure temporelle.

l'empilement de structures particulières, mais de leur combinaison : comme on l'a vu, un moule métrique peut accueillir une signification, mais aussi la modifier, voire la créer ; un cadre syntaxique peut inclure un groupe rythmique qui le souligne, il peut également l'infléchir, parfois le détruire. Ces « systèmes de systèmes »<sup>35</sup> ne sont pas donnés d'emblée : la phrase, unité dynamique, naît de leurs influences mutuelles, de leurs tensions, de leurs ajustements. La mélodie ne nous paraît pas indiquer la seule organisation logique de la phrase<sup>36</sup> : elle manifeste la *signification* globale qui est la résultante des forces structurales (dont le sens) qui créent et animent la phrase. Elle est la solution particulière choisie — dans le cadre autorisé par le texte, à travers le travail d'anticipation et de rétrospection, l'apprehension à la fois linéaire et synthétique que constitue la lecture — par la liberté de l'interprète.

Marie-Hélène PRAT,  
Université de Paris-Sorbonne.

---

35. P. R. Léon, « Éléments phonostylistiques du texte littéraire », *Problèmes d'analyse textuelle*, Paris, Didier, 1971, p. 3-18, ici p. 13.

36. Cf. H. Morier, *op. cit.*, article MÉLODIE, qui distingue entre « mélodie syntaxique » et « mélodie sémantique affective ».

## SUR QUELQUES ASPECTS DE LA RETENUE VERBALE DANS LE ROMAN LIBERTIN

Dans un passage de son *Jugement sur Pétrone* qui n'est contenu que dans le texte du *Recueil hollandais* de 1669<sup>1</sup>, Saint-Évremond remarque, chez l'écrivain latin,

... des manières toutes différentes sur l'expression de ses saletés. Quand il veut décrire une aventure de dissolution et de débauche, il entre pleinement dans une sensualité et une luxure grossière ; partout ailleurs, ou mesme il s'agit des plaisirs les plus impurs, il revient à la politesse de son esprit, et insinuant seulement une idée délicate de la volupté, il laisse à notre imagination d'approfondir ce qu'il touche légerement par une discretion artificieuse.

Saint-Évremond, qui est l'un des plus grands amateurs de Pétrone à son époque, explique ainsi les raisons qui faisaient admirer le *Satyricon* malgré l'indécence de son contenu. En un mot, il confirme cette idée que cultive le libertinage mondain, de l'assimilation de Pétrone à l' « honnête homme ». Une telle idée se greffait naturellement sur l'image qui dérive du célèbre texte taciteen — dont Voltaire n'était pas encore venu mettre en question la vraisemblance — et notamment sur le qualificatif *elegantiae arbiter*. On reconnaîtra là l'une des causes premières de la fortune distincte de Pétrone, au XVII<sup>e</sup> siècle, par rapport à d'autres écrivains « immoraux » tels que Boccace<sup>2</sup>.

Pour justifier ses affirmations, Saint-Évremond introduit quatre citations du *Satyricon* qu'il oppose aux « vilains termes » dont se seraient servis dans la même circonstance Martial et Catulle. Et il ajoute :

---

1. Saint-Évremond, *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, t. II, Paris, Didier, 1965, p. 170 *sqq.*

2. Sur la fortune de Pétrone à cette époque, on peut encore consulter A. Collignon, *Pétrone en France*, Paris, 1905, p. 51 *sqq.* — Le souci de Ternois, de souligner que les exemples cités par Saint-Évremond sont en réalité très scabreux, ne nous paraît pas à propos ici, car l'auteur relève une particularité de style et n'est pas intéressé par le contexte.

Si quelqu'un trouvoit le secret d'enveloper nos ordures avec un langage pareil au sien, je respons pour nos dames qu'elles donneroient des louanges a sa discretion.

En fait, Saint-Évremond vient d'énoncer la norme pratiquée par les meilleurs conteurs libertins à partir de cette époque, qui consiste en une recherche de la « délicatesse » en dépit de l'impudicité du sujet. Du côté de l'auteur, cette « délicatesse » servira à le distinguer du « vulgaire » ; du côté du « public », elle a pour but de ménager les oreilles des dames, ou plutôt de les entraîner dans une complicité secrète.

La seconde finalité est de la même nature que la séduction. Comme le remarque Freud dans le troisième chapitre de son *Witz*, la fonction originelle des propos libres est en effet de réveiller chez la personne de l'autre sexe la même excitation que l'on éprouve<sup>3</sup>. Et c'est précisément sur les réactions des femmes, et sur une réhabilitation de leurs désirs cachés, que s'arrête l'épicurien Saint-Évremond dans la suite du passage cité.

Quelques années plus tôt, Bussy-Rabutin, l'héritier reconnu de Pétrone, avait dit de Madame de Sévigné :

Si on a de l'esprit, & particulièrement de cette sorte d'esprit qui est enjoüé, on n'a qu'à la voir, on ne perd rien avec elle : elle vous entend, elle entre juste à tout ce que vous dites, elle vous devine, & vous mene d'ordinaire bien plus loin que vous ne pensez aller, quelquefois aussi on luy fait bien voir du Pays, la chaleur de la plaisanterie l'emporte, & en cet état elle reçoit avec joye tout ce qu'on luy veut dire de libre, pourveu qu'il soit enveloppé<sup>4</sup>.

Bussy-Rabutin, qui écrit son *Histoire amoureuse des Gaules* principalement pour amuser madame de Montglas, coupe les ponts avec une tradition romanesque, représentée notamment par le *Francion* de Charles Sorel, qui se souvenait aussi du *Satiricon*, mais par un biais différent. Par sa façon d'enveloper les ordures — selon la métaphore, à vrai dire peu « élevée », que l'on emploie couramment à l'époque —, Bussy-Rabutin représente bien ce raffinement du goût où l'on connaît l'influence croissante des femmes<sup>5</sup>.

3. On ne sera pas surpris de rencontrer des cas éloquents d'interférence entre texte et hors-texte dans le roman libertin d'Ancien Régime : dans *Angola* de La Morlière (1746), par exemple, une sorte de préface-cadre introduit un marquis et une comtesse, dont les faveurs sont destinées à être gagnées grâce à la lecture de l'ouvrage.

4. Nous citons d'après notre exemplaire des *Amours des dames illustres de notre siècle*, A Cologne, chez Jean Le Blanc, 1700 (réimpression). Nous indiquons aussi entre crochets la page correspondante de l'édition présentée par A. Adam, Garnier-Flammarion, 1967, dont le texte est différent. Ici p. 154 [145-146]).

5. Sur le recul de l'obscénité et sur le rôle de la Préciosité, cf. *H.L.F.*, III, 1<sup>e</sup> Partie, « Les mots déshonnêtes et réalistes », p. 150 *sqq.* — Le problème de l'obscénité est abordé vers cette époque dans un certain nombre de textes importants, entre autres dans la *Critique de l'École des femmes*.

Freud établit également la relation entre un degré élevé de civilisation et les conditions formelles requises à l'obscénité. C'est une donnée capitale pour notre discours, car l'obscénité devenant un *mot d'esprit subtil* analysable comme une technique, cette relation nous permet d'interpréter l'évolution des figures rhétoriques que nous croyons entrevoir dans le roman libertin.

L'ouvrage de Bussy-Rabutin nous paraît marquer à cet égard un tournant. N'était-ce qu'à cause de l'approbation qu'a toujours reçue son style, il nous semble légitime de le considérer comme le chef de file de ces conteurs qui acceptent les censures propres de la langue classique, tout en abordant des sujets scandaleux<sup>6</sup>.

Dans cette étude dédiée à Pierre Larthomas, on ne pourra prendre en considération qu'un nombre très limité de ces figures d'atténuation, par lesquelles les romanciers éludent l'expression crue de la réalité sexuelle. Nous avouons d'ailleurs la nature non systématique de ces remarques, en raison aussi du retard dans la constitution d'un répertoire de problèmes du discours érotique, et à cause du caractère hétérogène d'un corpus de textes définis « libertins » par un critère de contenu et non de style.

### *L'affaiblissement de la métaphore.*

Le postulat nécessaire de nos observations est que le discours érotique littéraire, lorsqu'il ne choisit pas la voie du « mot propre », trouve sa forme d'expression la plus immédiate dans la métaphore. On peut constater d'abord l'insistance sur ce trope dans la tradition qui remonte à Boccace. Les *Histoires comiques* de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle fourmillent de métaphores érotiques<sup>7</sup>, tout comme, à l'époque même de Bussy, les *Contes de La Fontaine*. Les conversations entre homme et femme imitées sur un registre familier, dont on peut reconnaître une manifestation tardive dans la septième histoire des *Illustres Françaises* de Challe<sup>8</sup>, montrent que la métaphore en est

6. C'est aussi l'opinion de M. Lever, *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1981, p. 187-188, et d'A. Adam, dans la Préface à l'édition citée, p. 18, que l'*Histoire amoureuse des Gaules* anticipe sur la prose du siècle suivant. D'autres critiques, comme H. Coulet (*Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, t. I, p. 386), comptent l'ouvrage parmi ceux qui témoignent des transformations du goût romanesque vers cette époque. Pour les jugements anciens, cf. l'Introduction de F. Cleiren à l'édition du Club du meilleur livre, 1961, p. XXXI. Sainte-Beuve appréciait, chez Bussy-Rabutin, le langage « brillant et comme reluisant, non par les couleurs, mais à force de poli et de netteté », où il reconnaissait le « *nitor* des anciens » (*Causeries du lundi*<sup>3</sup>, III, Paris, 1858, p. 360-383).

7. Voir à cet égard les chapitres consacrés à Du Souhait et à Sorel dans J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981, notamment p. 57-60 et 196-204.

8. Ed. F. Delooffre, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 433-434 (« Histoire de Monsieur Dupuis et de Madame de Londé »).

l'outil dominant. Même dans leur forme la plus alambiquée, ces procédés gardent une liaison assez élémentaire avec le contenu sexuel dont ils sont l'expression détournée. Pour reprendre le point de vue de Freud, ils représentent à cet égard un degré d'élaboration assez bas.

Tel est aussi le cas des écrits qui suivent *l'Histoire amoureuse des Gaules* à partir du recueil *Amours des Dames illustres de notre siècle* de 1680<sup>9</sup>. Les rapporteurs anonymes de débauches de cour qui s'ajoutent plus ou moins abusivement à la chronique scandaleuse de Bussy ont beau puiser leurs images dans les répertoires les plus littéraires : faute de ressources stylistiques qui les raniment, ces métaphores ne montrent que davantage leur usure. Comme il est facile d'assimiler la conquête amoureuse à la prise d'une citadelle<sup>10</sup>, surtout lorsque l'assaillant est le roi lui-même, on peut en effet filer aisément la métaphore grâce à l'analogie virtuelle entre le bourreau, la victime, le couteau, le sang, et les éléments de l'acte sexuel.

On peut ajouter en passant quelques notations sur la destinée des images tirées du sacrifice rituel dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *temple* et l' continueront à désigner tour à tour le théâtre de l'acte amoureux ou le sexe féminin, tandis que, par un transfert ultérieur, le *sacrifice* pourra concerner l'honneur de la femme. Mais d'habitude ces métaphores « passent vite ». Dans les *Liaisons dangereuses* on n'en trouvera plus que des échos. Par contre, chez le marquis de Sade, la métaphore de l'*autel* sera revitalisée pour devenir un symbole blasphématoire, et souvent même le mot désignera le lieu réel.

Il suffit de comparer *l'Histoire amoureuse des Gaules* aux autres textes du recueil de Cologne pour apercevoir d'emblée la supériorité de Bussy-Rabutin sur ses imitateurs immédiats. Bussy abandonne ces métaphores usuelles quand il veut désigner l'amour charnel<sup>11</sup>, et s'il veut

9. Cf. n. 4. Ce recueil contient, dans la réimpression de 1700, outre *l'Histoire amoureuse des Gaules* et les *Maximes d'amour* par Bussy, les textes suivants, d'attribution douteuse : *Alosie, Le Palais Royal, Histoire de l'Amour feinte du Roy pour Madame, La Princesse, Le Perroquet, Junonie, Les Fausses Prudes, La Déroute et l'Adieu des Filles de Joye, Le Passe-Temps Royal*.

10. Sur la fréquence des métaphores tirées des termes de guerre, cf. H.L.F., *l. c.*, ch. IX « Expressions et figures », p. 253-255. — On peut rappeler encore les antithèses traditionnelles *feu / glace* et *vie / mort* qui se spécialisent dans un sens érotique et désignent l'impuissance.

11. Quelques métaphores militaires concernent pourtant les stratégies de séduction (cf. C. Garaud, « Qu'est-ce que le rabutinage ? », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, 93 (1971), p. 27-53 ; c'est à cet excellent article que nous renvoyons pour une considération plus complète du style dans *l'Histoire amoureuse des Gaules*). Une exception à l'absence de métaphores militaires prises au sens érotique est la phrase du comte de Guiche : « J'ay été comme un brave soldat sans armes quand il faut qu'il aille au Combat » (p. 71 [87]), contenue dans l'une des lettres traduites du *Satiricon* (ces emprunts, qui ont passé pour avoir été découverts par A. Gulliet, « Pétrone et Bussy-Rabutin », *Bulletin du Bibliophile*, 1869, p. 107-110, étaient connus bien plus tôt : cf. la lettre de Desforges-Maillard à Voltaire du mois d'août 1752, Best. D 4981). — Il faut enfin préciser que ces remarques ne s'appliquent pas à d'autres écrits de Bussy, tels la *Carte du Pays de Braquerie*, ouvrage fondé sur les procédés allégoriques des géographies galantes, et réitérant le lieu commun de la femme-

jouer avec les figures d'analogie, il le fait avec une souplesse qui rappelle déjà quelques pages célèbres des *Liaisons dangereuses* (telle la lettre XLVIII). Lisons par exemple ce que dit madame d'Olonne à Jeannin de Castille :

... les soupirs & les langueurs sont à mon gré une si pauvre *marchandise* & de si foibles marques d'amour, que, si vous n'eussiez pris avec moy une conduite plus honnête, vous eussiez perdu vos peines toute votre vie.

Jeannin de Castille ayant compris « qu'il estoit à l'heure du berger », et agissant en conséquence, la dame l'arrête :

... quand vous m'aurés donné de véritables marques d'une grande passion, je n'en seray pas ingrate. Jeannin de Castille qui vit bien que chés elle l'argent se livroit avant la *marchandise*, luy dit qu'il avoit deux cent pistoles, & qu'il les luy donneroit si elle vouloit... (p. 16-17 [42] ; c'est nous qui soulignons).

Le séducteur a su comprendre que le sens propre du mot coexistait, dans la réplique de la femme, avec le figuré. Rapportant sa pensée le narrateur reprend la même expression et en renforce le double sens.

Par contre, d'autres locutions lexicalisées comme, ici et ailleurs, *l'heure du berger*<sup>12</sup>, sont employées dans leur pure valeur référentielle, c'est-à-dire sans complaisance apparente, selon un phénomène que nous observerons au paragraphe suivant. Parfois c'est le narrateur lui-même qui nous informe du figement relatif de l'expression métaphorique (cf. « l'écueil des veuves », p. 99 [106]).

### *Les fluctuations de sens.*

La page rapportée *supra* contient d'autres éléments caractéristiques du langage édulcoré de la littérature galante : les expressions générales

place forte (cf. C. Rouben, « Histoire et géographie galantes au Grand Siècle : l'*Histoire amoureuse des Gaules* et la *Carte du Pays de Braquerie* de Bussy-Rabutin, XVII<sup>e</sup> Siècle, 93 (1971), p. 55-73).

12. L'histoire de cette expression a été retracée par T. B. W. Reid (« L'Heure du berger », *Studies in Romance Philology and French Literature presented to John Orr*, Manchester University Press, 1953, p. 245-251), qui fait remonter son origine à la 54<sup>e</sup> des *Cent Nouvelles nouvelles* : ce texte est centré en effet sur le trait d'esprit final où figure « heure du charretton ». La formule aurait été retenue pour désigner par antonomase le « moment favorable aux amants » et se serait transformée en *l'heure du berger* à la suite de la fortune de la littérature pastorale (une phrase des *Heures perdues du chevalier françois*, datables du début du XVII<sup>e</sup> siècle, et la modification apportée en 1701 au titre de la nouvelle en question, confirmeraient cette filiation). La décadence du genre pastoral aurait entraîné l'isolement de l'expression (que nous n'avons rencontrée d'ailleurs dans aucun conte ou roman libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle) jusqu'à ses derniers avatars, dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, et à son utilisation récente à l'intérieur de la formule publicitaire : « midi, sept heures, l'heure du Berger ».

(« marques d'amour », « véritables marques d'une grande passion ») et vagues (« quelques faveurs »), souvent construites à la forme comparative (« de plus hautes entreprises ») que l'on peut ranger parmi les euphémismes, à côté des fréquentes litotes (« vous devés croire que l'on n'est pas loin d'aimer quand on est bien assurée d'être aimée », « je n'en seray pas ingrate », etc.).

Le vocabulaire à référence érotique dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* semble obéir en fait à une double tendance : d'un côté la souplesse des figures d'élocution, que l'on peut mesurer à l'abondance des figures syntaxiques, de l'autre la sclérose des mots que l'on doit forcément rapporter à un jargon préexistant. L'emploi répétitif de l'euphémisme *dernières faveurs* suffit à indiquer en même temps cette absence de sensualité, où l'on a vu par ailleurs un aspect important de la prose de Bussy-Rabutin. Dans la phrase :

Après cela, l'on peut bien juger que la Dame ne fut pas longtemps sans donner les dernières faveurs au Cavalier... (p. 423).

L'ironie du narrateur repose sur la litote et non pas sur les mots qui désignent l'acte charnel. L'emploi signalétique univoque de *dernières faveurs* exclut toute tentative d'en revitaliser la valeur sémantique. Mais le figement du jargon galant n'est qu'un tremplin pour de nouvelles manœuvres stylistiques. À l'aide des figures syntaxiques, l'auteur sait donner aux mots un sens moins accompli, laissant le reste à l'imagination du lecteur ; quand il écrit :

... si ce Duc n'eût pas de grandes faveurs, au moins eût-il sujet d'espérer de n'être pas hay (p. 87-88 [98]).

Il replace le mot dans une échelle de valeurs possibles dont la détermination est laissée à l'adjectif. Ce relativisme, qui délivre pour ainsi dire les signes du danger de catachrèse, agit *in absentia* sur *dernières faveurs*, où *dernières* retourne à ne désigner qu'un degré des *faveurs* accordées. Du même effet de réactivation sémantique, auquel concourent les figures syntaxiques (comme la litote qui est balancée, dans l'exemple de Bussy, par une seconde), usera amplement Crébillon fils :

... les plus malheureux en étaient à ces faveurs qui assurent que la dernière viendra à la première occasion<sup>13</sup>.

Les figures syntaxiques deviennent chez Crébillon un exercice de virtuosité. Alors que *faveurs* est remplacé par ses synonymes, la marque du degré est souvent confiée au superlatif « relatif » :

---

13. *Lettres de la Marquise de M\*\*\* au Comte de R\*\*\**, éd. L. Picard, Paris, Nizet, 1970, p. 154.

Les transports de Cidalise autorisant en quelque façon Clitandre, il lui demande des *complaisances*. Comme, sans être *les plus fortes* qu'on puisse exiger d'une femme, elles ne laissent pas d'être singulières, elle les lui refuse<sup>14</sup>.

Encore un exemple de la manière dont Crébillon exploitera l'opposition de deux superlatifs relatifs :

Mon mari, penché nonchalamment, demandait, de la manière la plus modeste, à la doucereuse Madame de G\*\*\*, les choses du monde qui le sont le moins<sup>15</sup>.

On est passé insensiblement ainsi de la valeur référentielle univoque des expressions à son contraire exact, qui est la pointe. Ce dernier procédé ne laisse pas de figurer chez Bussy, dont le langage est en équilibre, comme nous l'avons déjà remarqué, entre l'utilisation de matériaux sclérosés et l'invention : à madame d'Olonne qui, s'étant fait trouver dans un déshabillé galant, joue la jalouse, le comte de Guiche répond :

... comment me souviendrois-je des autres, puis que vous voyez bien que je me suis presque oublié moi-même ? (p. 68 [83]).

D'une façon plus générale, l'équivoque est l'expédient caractéristique de la séduction, car elle permet aux personnages du dialogue de se retirer à l'abri du sens « moral » lorsque l'autre sens se heurterait au code des bienséances<sup>16</sup>. L'intérêt de l'auteur semble en effet consister, pour Bussy comme au siècle suivant pour Crébillon, dans les escarmouches verbales plutôt que dans la description du plaisir érotique.

Cette ambiguïté influence profondément la portée sémantique du vocabulaire, et n'est pas absente non plus chez le narrateur. On sait bien que les textes de l'époque ne permettent souvent pas de déterminer si les expressions doivent être prises au sens physique ou moral, et que c'est particulièrement le cas du mot-clé *amour* et de la locution *faire l'amour*. On rencontre celle-ci dès la première phrase de l'*Histoire amoureuse des Gaules*.

Encore, cette ambiguïté permet de multiplier les jeux de mots : l'expression stéréotypée *marques d'amour*, déjà rencontrée chez

14. *La Nuit et le moment*, éd. du Club français du livre, 1966, p. 111.

15. *Lettres de la marquise*, ed. cit., p. 85.

16. L'analyse de la rhétorique de la séduction dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* a fait l'objet d'un autre intéressant article de C. Garaud, « La déclaration d'amour au XVII<sup>e</sup> siècle : remarques sur la rhétorique galante dans l'*Histoire amoureuse des Gaules* », *Degré Second*, n. 1, July 1977, p. 13-35. — Pour une riche analyse du style de Crébillon fils, voir B. Fort, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, 1978. Pour des aperçus généraux sur le langage de la galanterie, voir Ph. Stewart, *Le masque et la parole*, Paris, Corti, 1973.

madame d'Olonne et reprise par elle peu après avec une variante (« marques d'une grande passion », p. 17 [42]), se prête plus loin à un commentaire malicieux du narrateur (« elle eût encore bien souhaité de son Amant d'autres marques d'amour que celle de sa douleur », p. 57 [71-72]) ; le renvoi au domaine de l'amour physique se précise ensuite par une simple substitution terme à terme (« témoignages de bonne santé »).

Il nous semble impossible de séparer la périphrase des autres procédés rhétoriques visant à émousser l'audace de la narration. Lorsque le comte de Guiche raconte que madame d'Olonne « cherchoit quelque chose de plus solide » qu'il n'avait pu lui donner (p. 68 [84]), il combine l'allusion et la synecdoque. Autrement dit, la périphrase est très souvent le produit d'un enchaînement de figures. On pourrait tout au plus remarquer, chez certains conteurs libertins mineurs, l'emploi du *je ne sais quoi* dans des contextes très concrets<sup>17</sup>. Là aussi, une statistique sommaire montrerait que les meilleurs auteurs réinventent les expressions, laissant à leurs imitateurs la répétition plate d'euphémismes rebattus.

#### *Quelques mots-clés.*

On regroupera ici quelques observations complémentaires concernant l'aspect lexicologique du jargon galant. Beaucoup d'épithètes féminines sont désormais substantivées : Bussy sait néanmoins revitaliser ces épithètes, et les plier à son ironie, par leur simple juxtaposition au début de l'*Histoire* :

... comme la Cour estoit remplie de Cavaliers insensibles, ou de jeunes gens nés dans le bruit des armes, & que ce mestier les avoit rendu brutaux, cela avoit fait la plus part des Dames un peu moins modestes qu'autrefois, & voyant qu'elles eussent languy dans l'oisiveté, si elles n'eussent fait des avances, ou du moins si elles avoient esté cruelles, il y en avoit beaucoup de pitoyables & quelques unes d'effrontées.

Aucune section du lexique ne nous introduit mieux que les épithètes dans cette dimension particulière du jargon galant qui est son orientation sexuelle. L'opposition sémantique *cruelle* vs *pitoyable* implique un point de vue déterminé, celui de l'homme faisant des avances à une femme. L'optique adoptée normalement par le roman libertin est masculine, et correspond au sexe de l'énonciateur.

Par contre, il est moins aisé de déterminer qui est le véritable destinataire. Si nous nous rapportons encore au schéma que Freud a pro-

17. Cf. *Amours des Dames...*, p. 216.

posé pour les mots d'esprit obscènes, nous pourrons constater là aussi que le discours est détourné apparemment de son destinataire originel, la femme qui excite les désirs, pour s'adresser à une « troisième personne », qui dans notre cas est le lecteur complice. C'est surtout aux dépens des femmes que se déclenche l'humour dans *l'Histoire amoureuse des Gaules*, comme d'une façon plus générale dans le roman libertin. Ainsi que pour le mécanisme expliqué par Freud, en présence d'un obstacle la séduction virtuelle se transforme en agression verbale qui excite le rire. Mais le langage garde plusieurs traces de sa destination initiale. Ainsi l'épithète *cruelle* qui n'est pas dite *d'une femme*, mais *à une femme*, dans la plupart des dialogues que ces romans rapportent, se trouve transportée hors de son contexte habituel dans le passage de Bussy-Rabutin, et appliquée à un discours *sur les femmes*.

D'une manière plus directe, la dimension sexuée du discours se manifeste dans les métaphores rappelées auparavant : les images militaires renvoient en première instance à une activité masculine, et l'idée de sacrifice ne peut que comporter un rôle de victime (donc une *passivité*) pour la femme. Ces connotations, en effet, dérivent d'une liaison constante entre les mots et les référents auxquels ils sont attachés, liaison qui est à son tour le résultat du rôle joué par les deux sexes à l'intérieur d'une civilisation déterminée.

Il n'en est pas autrement des lexèmes qui désignent l'amour satisfait, et qui s'appliquent presque dans tous les cas aux hommes.

C'est par les mouvements de vocabulaire relatifs à ce dernier champ sémantique qu'on terminera ce discours. Un relief particulier est pris par les signifiants *faveurs* et *bonne(s) fortune(s)*, qui survivront dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle. On assistera pourtant quant au premier signifiant aux phénomènes de revivification déjà observés, et quant à l'autre à une lexicalisation encore plus marquée (cf. *homme à bonnes fortunes* ou *en bonne fortune*). En fait, l'espace sémantique de cette dernière locution surtout sera envahi par le mot qui incarne au mieux les aspirations de l'âge suivant : *bonheur*. Les relevés de deux ouvrages significatifs comme *Les Confessions du comte de\*\*\** de Duclos et *Angola* de La Morlière permettent de constater même que *bonheur* remplace plus d'une expression parmi celles qui étaient courantes à l'époque de Bussy-Rabutin. L'hégémonie de ce mot ne s'étend pas seulement à *bonne fortune* (qui n'a plus qu'une occurrence dans Duclos), mais aussi à *l'heure du berger* (qui s'efface avec la fortune de la littérature pastorale, cf. n. 12). *Bonheur* et *heureux* (surtout dans les locutions *devenir* ou *être heureux*, par lesquelles on remplace également le syntagme *obtenir les dernières faveurs*) se spécialisent dans des sens encore plus concrets, si l'on analyse des textes plus audacieux. Mais comme leur sens originel coexiste tout au long du siècle avec ces acceptations spécialisées, le décodage n'est souvent possible qu'à l'intérieur du contexte, et l'on doit souvent admettre la présence simultanée d'éléments sémantiques mul-

tiples, ce qui est d'ailleurs caractéristique de la langue d'Ancien Régime.

*Suggestions finales.*

De Bussy-Rabutin à Laclos, on a l'impression générale que l'euphémisme érotique évolue vers une exploitation croissante des allusions et des sous-entendus. Les meilleurs auteurs, comme Crébillon, s'évertuent à raffiner leurs périphrases, ou, comme Duclos, à élargir la portée sémantique du vocabulaire. Les deux techniques ont en commun d'esquiver les expressions toutes prêtes et d'échapper ainsi à la sclérose du langage.

C'est l'écueil où se heurtent par contre les écrivains parasites, à l'intérieur de cette vaste production romanesque où Bussy occupe un rôle d'initiateur. Aspirant à cette même « délicatesse » dont rêvait Saint-Évremond, et plaçant le roman libertin sous l'égide de Pétrone, il donne au genre ses lettres de noblesse.

Le roman libertin « à la française », comme l'étiquette correctement R. Abirached<sup>18</sup>, se proposera de « plaire aux dames » par la séduction parallèle de la littérature et de la volupté. Mais ces deux plaisirs ne sont-ils pas apparentés ? Et le voile imposé au langage, par un souci déclaré de retenue, ne vise-t-il pas en réalité à accroître la « volupté » du texte ? C'est à ces importantes questions que voudrait aboutir notre enquête rapide, plutôt qu'à une véritable conclusion. L'étude des connotations attachées au langage « enveloppé » et des théories qui le définissent pourrait apporter de nouveaux renseignements sur les nombreux liens qui renvoient des positions rhétoriques ou morales de l'époque classique aux résultats esthétiques que nous apprécions aujourd'hui.

Aurelio PRINCIPATO,  
Université de Pavie.

---

18. *Bibliothèque universelle*, art. « Libertinage ».

## LA RÉVOLUTION ET LA LITTÉRATURE : UNE LETTRE INÉDITE DE BEAUMARCHAIS

La correspondance de Beaumarchais, importante en volume et en qualité, demeure imparfaitement connue, car elle est en grande partie inédite. D'une grande valeur pour l'étude de sa vie et de son œuvre, elle est aussi pour nous une source d'information inappréciable sur son temps.

Comme Beaumarchais, le théâtre et la langue française sont au centre des recherches de Pierre Larthomas, le signataire de cet article a tenu à lui faire l'offrande amicale d'une lettre inédite de Beaumarchais qui porte sur ses sujets de prédilection<sup>1</sup>.

*Paris, le 12 9<sup>bre</sup> 1791*

Mon Prince

J'ai recu, un peu <sup>a</sup> tard la lettre dont vous m'aviez honoré. Je me suis mis <sup>b</sup> sur le champ en quête du jeune acteur dont vous aviez besoin. Mais les <sup>c</sup> sévères mots *révolution, insurrection,* <sup>d</sup> avaient changé toute notre jeunesse en fiers soldats aux trois couleurs. <sup>d</sup> Les talens négligés rendaient ma recherche pénible. Enfin, Mon Prince, Le jeune *Mont-gautier*, que nous vous envoyons, m'a paru propre a bien remplir vos vues. C'est un jeune acteur de ressource, et plein de talens différens ; comédien, musicien, violon et claveciniste ; propre a jouer la gaieté, les amoureux et leurs folies. Son zéle égale ses talens. On lui avait promis 12000<sup>H</sup> d'appointemens : La réduction que vous y faites, mon Prince, ne l'a point du tout réfroidi. On me rendra bientot le reste, m'a-t-il dit, quand on m'aura vu remplir tous mes devoirs avec l'ardent desir de plaire.

---

1. À défaut de l'original, je présente la minute olographie de cette lettre conservée parmi les manuscrits de Beaumarchais. Grâce à l'amabilité du regretté ambassadeur Jacques de Beaumarchais et de Madame Jacques de Beaumarchais, j'ai eu accès à ces manuscrits et j'ai pu transcrire la lettre en vue d'une publication ultérieure. Ma gratitude égale mon profond respect. — Cette lettre autographe signée occupe quatre pages (23 x 19 cm). Elle est pleine de ratures, toutes de la main de Beaumarchais. Je me suis astreint à conserver au manuscrit sa physionomie originale. J'en reproduis fidèlement l'orthographe et la forme, à part quelques légères modifications. Au début des phrases et des substantifs de nationalité, je mets des majuscules, mais je respecte ailleurs l'emploi capricieux des majuscules que Beaumarchais a en commun avec ses contemporains.

*Bravo, mon bon jeune homme, allez et prospérez*, ont été mes seules réponses. Il a perdu plus de vingt cinq louis sur le change des avances que vous lui avez fait faire. Je l'ai bien consolé en lui disant : qu'il ne pouvait pas espérer en votre générosité, s'il ne vous croyait juste auparavant. Et que, puisqu'il comptait obtenir un supplément d'apointem<sup>1</sup> de la munificence de l'impératrice ; Il ne devait pas douter qu'on ne lui fit justice à Petersbourg sur la perte du change, ce qui me paraît de rigueur.

La révolution qui s'est faite chez nous, influe beaucoup sur la littérature. Les peuples libres en général perdent en graces ce qu'ils acquièrent en force, et notre théâtre se ressent du nouvel esprit de la France. Tous occupéz de si grands intérêts et devenus moitié républicains, nous ne pouvons plus nous plier à la molesse littéraire, convenable à l'ancien régime ; mais il faut l'avouer, que, pour redresser notre arbre, nous l'avons fait courber du côté opposé. Des mots durs, qui font fuir les Muses, sont dans la bouche de nos acteurs. Des chateaux forts, en place de palais, et pour orchestre des canons. Des rues "tiennent lieu" de ruelles, et "l'on voit crier liberté" ou l'on entendoit des soupirs. *Vivre libre ou mourir*, au lieu de *Je t'adore*, voilà quels sont nos jeux et nos amusemens. C'est Athènes l'aimable qui s'est un peu changée en Sparte la farouche. Mais l'amabilité étant notre élément ; le retour de la paix nous rendra notre caractère. Et seulement d'un ton plus mâle, notre gaîté reprendra le dessus. En attendant qu'elle revienne, j'ai retouché ma sensible *Eugénie*, et l'ai rendue plus déchirante encore. Nous vous la ferons passer Mon Prince dès qu'elle sera imprimée. J'ai jeté de plus, en 5 actes, le sujet de la *mère coupable*<sup>2</sup>, qui suffoque de larmes et de sanglots les femmes qu'elle doit corriger ; si toutefois le théâtre corrige. Mon âge et la révolution m'ont sans doute donné ce caractère plus austère : Mais vous aurez aussi *ma mère*, laquelle est mon dernier enfant, dès qu'elle sera représentée.

Je ne vous parle point de *Tarare*, mon très singulier opera ; parce qu'on m'a dit qu'il avait "eu le malheur de déplaire" à votre auguste souveraine. Je doute que ce soit par sa philosophie. Elle a eu la hauteur d'aimer notre philosophe *Voltaire*, qui avait fait *Brutus* et d'autres pièces beaucoup plus fières que *Tarare* : mais il avait de quoi racheter ce péché ; et moi je suis un pauvre Diable. Quoi qu'il en soit, mon Prince, on m'a dit que c'était ce malheureux *Tarare* qui avait empêché la plus magnifique des Reines de me faire justice sur les sacrifices d'argent que j'ai faits pour lui plaire, en réimprimant 412 mille pages dans toutes mes Editions de *Voltaire*, pour faire des cartons à ses lettres. Lettres, soit dit entre nous deux, qui lui font plus d'honneur que toutes les couronnes du monde. C'est 15 mille francs que je perds, l'état desquels j'avais prié M<sup>r</sup> de Grimm et Le Prince de Nassau mon ami<sup>3</sup>, de mettre sous les yeux de<sup>h</sup> l'impératrice.

2. *La Mère coupable* fut représentée sans grand succès pour la première fois sur le théâtre du Marais, rue de la Couture-Sainte-Catherine, le 26 juin 1792.

3. Charles-Henri-Nicolas Othon, prince de Nassau-Siegen, est un de ces personnages bizarres du XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'en a pas laissé manquer. Les exploits de ce guerrier intré-

Quelqu'un m'a répondu : *on ne lui parlera point de vous*. J'en suis donc pour mon zèle, et pour mes 412 mille pages changées ; car il n'y a pas d'apparence que personne s'en charge jamais de détruire cette prévention — et moi aussi J'ai aimé ce grand homme, et j'ai dépensé trois millions pour lui elever un monument superbe. M<sup>de</sup> De Villette et moi<sup>4</sup>, nous avons depuis travaillé a lui faire rendre enfin les honneurs qui lui etaient dus et que *Catherine Semiramis* lui a rendus de son vivant, par l'amitié dont elle l'a honoré. C'était sans doute a Elle que cette collection magnifique des Œuvres de Voltaire devait étre dédiée. Je le voulais ; on m'a juré qu'elle ne l'accepterait pas. Eh bien ! ai je répondu je ne la dedierai a personne, au refus de la seule Princesse qui fut digne de telle offrande. Mes trois millions sont là au magasin<sup>5</sup> ; car on n'achète point de livres, dans ce tems de remuage de trouble et d'assignats. Ce fruit de mon attachement pour l'Ecrivain de notre Siecle, a coupé ma fortune en deux : mais malgré le Gouvernement, le clergé, tous les Parlemens, et des dangers de toute espèce, j'ai tenu parole a l'Europe en rendant gloire ouvertement a l'Etonnant vieillard qui m'avait dit presqu'en mourant, et me serrant de ses bras décharnés : *Mon Beaumarchais, je n'espère qu'en vous : vous seul en aurez le courage !* Je l'ai eu Seul, mon Prince. Voltaire est glorifié : Je ne regrette point mes pertes ; et les 15 mille francs de Votre impératrice sont, ma foi, la moindre de toutes.

Recevez, Prince, les salutations respectueuses d'un citoyen français, un peu fier d'etre libre ; mais qui n'oubliera point l'amitié dont vous le comblâtes, dans le tems qu'il ne l'étais pas.

://: Beaumarchais

*M<sup>r</sup> Le Prince Yossopow*

pide ont beaucoup occupé les mémorialistes. Là où l'on guerroyait, on était sûr de retrouver cet aventurier. Il trouva le temps, entre ses différentes campagnes, de suivre Bougainville dans son voyage autour du monde. Il se battit au service du roi d'Espagne contre les Anglais et au service de Catherine II tant contre les Turcs que contre les Suédois. Chez lui le cœur valait plus que la tête. D'un courage peu commun face à l'ennemi, il prenait la fuite devant ses nombreux créanciers. Il se ruina à trois reprises. L'argent lui coulait des doigts et il aimait le luxe... C'était un panier percé. Beaumarchais le connaissait depuis 1779. Le prince de Nassau-Siegen avait trouvé en lui l'homme de cœur qui lui avançait des fonds tout en le chapitrant sur le désordre de ses affaires. — Les lettres — inédites — adressées à Beaumarchais tant par le prince de Nassau-Siegen que par son épouse polonaise montrent que ce couple étrange, qui vivait au jour le jour, éprouvait pour lui une véritable amitié et qu'ils plaidaient avec succès sa cause en Pologne. Ils ont été pour beaucoup dans la première représentation polonaise du *Mariage de Figaro* qui eut lieu le 22 décembre 1783.

4. Reine Philiberte Rousph de Varicourt, marquise de Villette (1757-1822), à qui Voltaire donna le nom de « Belle et Bonne ».

5. Rappelons que le mot *magasin* a signifié jusqu'au commencement du xix<sup>e</sup> siècle « entrepôt ».

## NOTES CRITIQUES

- a [ajouté en interligne, puis biffé : bien]
- b [ajouté en interligne, puis biffé : en quête]
- c les < farouches > < barbares mots de > *révolution*, < d' > *insurrection*,
- d < les graces et > les talens
- e < en place >
- f < des provocations de guerre >
- g < fort déplu >
- h < votre auguste >

Loménie est<sup>6</sup>, à ma connaissance, le premier à avoir cité une partie de la présente lettre, dont le texte intégral est resté inconnu jusqu'à ce jour. C'est un document des dernières années de la vie de notre auteur. La lettre mérite d'éveiller l'intérêt de ses lecteurs avant tout par ce qu'elle nous apprend de son attitude vis-à-vis de la Révolution, de la langue et de la littérature révolutionnaires comme de son édition des œuvres complètes de Voltaire.

Le destinataire de notre lettre est le prince Nicolas Youssopoff — Nikolas Yusupov (1750-1831) —, depuis 1790 chargé de la direction des théâtres en Russie. Il était déjà de longue date de la connaissance de Beaumarchais. Premier chambellan du grand-duc Paul, il avait accompagné ce fils de Catherine II en 1781, lors de son voyage en Europe occidentale. À Paris, à la fin du mois de mai 1782, le grand-duc et sa suite avaient manifesté un vif désir de connaître *Le Mariage de Figaro*. À leur demande, Beaumarchais avait donné lecture de sa pièce, avec son succès accoutumé, au couple impérial, au prince Yousopoff et au baron de Grimm.

Beaumarchais répond ici à une lettre qui ne semble pas être parvenue jusqu'à nous. Le prince a besoin d'un acteur français pour le théâtre de Saint-Pétersbourg. Beaumarchais lui adresse Montgautier. Les sources sont plutôt laconiques au sujet de cet élève de Molé, qui fut reçu à l'essai à la Comédie-Française en 1788<sup>7</sup>. Selon R. Aloys Mooser<sup>8</sup>, Montgautier et sa femme étaient acteurs d'opéra-comique à Saint-Pétersbourg en 1797 et en 1799.

D'entrée de jeu, le vocabulaire de la lettre de Beaumarchais mérite de retenir notre attention. Il reflète fidèlement celui de son époque. Que

6. L. de Loménie, *Beaumarchais et son temps* (Paris, 1856), II, p. 224-225.

7. Voir M. Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris, Droz, 1944), p. 155.

8. *Contribution à l'histoire de la musique russe : l'opéra-comique en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Genève, 1932), p. 45 et 51.

l'on pense seulement à des mots et à des expressions comme *révolution, insurrection, soldats aux trois couleurs, vivre libre ou mourir, liberté, le nouvel esprit, l'ancien régime, citoyen français, assignats*, etc. Ce modernisme ne nous étonne guère, car nous savons que, tant du point de vue de son vocabulaire que de sa manière, Beaumarchais fait partie de l'avant-garde ou, pour employer une expression à lui, des « enfants perdus de la littérature ». D'autre part, ce n'est pas un révolutionnaire à tous crins. Ici la minute l'emporte, tout compte fait, sur l'original, car elle nous permet de saisir sur le vif le travail du style et de surprendre les hésitations de l'auteur. Son travail de rédaction a manifestement pour but d'éviter la propagande révolutionnaire pure et simple. Est-ce pour épargner les sentiments de son destinataire ? Voilà qui est plus que probable. Mais la lettre n'est-elle pas en même temps l'expression fidèle de ses propres idées et de son tempérament ? À travers la lettre, il donne libre cours à cette gaieté qui fait le fond de son caractère et le bonheur de son lecteur.

Dans sa réponse, Beaumarchais ne laisse pas échapper une si belle occasion de faire un tour d'horizon. La scène politique française donne ample matière à ses commentaires, mais il ne néglige pas pour autant de parler de ses propres activités.

S'il plaide ici en faveur de son édition des œuvres de Voltaire, c'est de toute évidence parce que Beaumarchais s'attendait à ce que sa lettre fût lue par l'impératrice de Russie. Il tenait à lui faire sa cour, dans l'espoir, peut-être, de se concilier ses grâces.

Beaumarchais connaissait parfaitement la part active que Catherine II avait voulu prendre à l'édition des œuvres de Voltaire projetée par <sup>9</sup> Charles-Joseph Panckoucke et saluée avec enthousiasme par Voltaire lui-même : « Je vous remercie, écrit Voltaire <sup>10</sup> à Panckoucke le 19 octobre 1777, du courage que vous avez de faire une édition qui fasse tomber toutes les autres. [...] Il est digne de vous de réparer les sottises des barbares. » Panckoucke renonça cependant à cette entreprise, qu'il céda à Beaumarchais, avec les manuscrits de Voltaire, en février 1779, au prix de 160 000 livres. Ce sont entre autres, semble-t-il, des considérations d'ordre financier — l'édition nécessitait des capitaux importants — qui amenèrent Panckoucke à prendre cette décision. Il était sans doute préoccupé aussi par les problèmes de la censure et de la vente d'une œuvre qui n'était nullement en odeur de sainteté dans les

9. Voir à ce sujet George B. Watts, « Catherine II, Charles-Joseph Panckoucke, and the Kehl edition of Voltaire's *Œuvres* », *Modern Language Quarterly*, XVIII (1957), p. 59-62 ; *Id.*, « Panckoucke, Beaumarchais and Voltaire's first complete edition », *Tennessee Studies in Literature*, IV (1959), p. 91-97 ; Giles Barber, « The financial history of the Kehl Voltaire », *The Age of the Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman* (Edinburgh & London, 1967), p. 152-170 ; et Suzanne Tucço-Chala, *Charles-Joseph Panckoucke & la librairie française 1736-1798* (Pau & Paris, 1977), p. 282-288.

10. Voltaire, *Correspondence and related documents*, definitive edition by Theodore Besterman (Genève & Oxford, 1968-1977), D 20 844.

cercles ecclésiastiques et gouvernementaux. Avant d'en arriver là, il avait pourtant sollicité l'assistance de Catherine II. Sa réponse, qui lui promettait son appui, avait tardé trop longtemps et Panckoucke s'était déjà vu obligé de conclure avec Beaumarchais. Sur ces entrefaites, Beaumarchais acheta en Angleterre les caractères de Baskerville et, dans les Vosges, trois papeteries. Il installa son imprimerie à Kehl dans un vieux fort appartenant au margrave de Bade, pour être à même d'élever un monument digne de Voltaire sans être inquiété par le gouvernement ou le clergé français. Tels furent les débuts de la Société philosophique, littéraire et typographique, dont le correspondant général s'appelait Caron de Beaumarchais. Éditer les œuvres complètes de Voltaire, c'était s'atteler à la plus lourde tâche qui eût été assumée jusque-là en librairie.

L'insigne mérite des éditeurs de Kehl, c'est d'avoir compris l'importance de la correspondance de Voltaire et de l'avoir publiée. Les lettres de Voltaire ne posèrent pas trop de problèmes aux éditeurs, mais il n'en était pas de même des lettres à lui adressées. Celles de Frédéric II de Prusse et de Catherine II contenaient, au dire de Nicolas Ruault<sup>11</sup>, l'éditeur de Beaumarchais, des fautes de langue, des phrases lourdes et boîteuses... Il fallait, disait Ruault, les mettre en état d'être lues « par les Français et l'Europe savante et polie ». Ruault est devenu ainsi le « blanchisseur », c'est là son mot, de ces têtes couronnées. Il n'y est pas allé de main morte. On a intérêt à comparer à ce sujet l'édition de Kehl et l'édition de Besterman. Voltaire avait d'ailleurs une attitude plus généreuse vis-à-vis du français de Catherine II. « Il y a peu de Dames en France qui écrivent comme l'Impératrice. »<sup>12</sup>

Seulement elle ne tolérait pas qu'on publiait ses lettres *urbi et orbi*. D'Alembert était payé pour le savoir. « Je me souviens, écrit-il à Voltaire<sup>13</sup>, que la Czarine me fit des reproches dans le temps d'avoir laissé imprimer la lettre qu'elle m'avoit adressée, et depuis ce temps j'ai fait vœu d'être extrêmement circonspect à cet égard. »

Ruault écrit à son frère<sup>14</sup> dans une lettre datée du 11 mars 1783 : « Quoi qu'il en puisse coûter d'argent à Monsieur de Beaumarchais et d'impatience aux souscripteurs, il faut du temps pour mettre en ordre toute cette nombreuse correspondance que nous n'avons que depuis un mois, par les mauvaises humeurs et les défiances de M. Panckoucke qui nous a vendu cher (cent mille écus) ce trésor de littérature et de philosophie que Madame Denis lui a cédé pour très peu de chose (environ vingt mille livres). »

11. Nicolas Ruault, *Gazette d'un Parisien sous la Révolution. Lettres à son frère 1783-1796*. Textes rassemblés par Anne Vassal. Introductions de Christiane Rimbaud et Anne Vassal. Notes de Christiane Rimbaud (Paris, France Loisirs, 1976), p. 24.

12. Voltaire à Ivan Ivanovich Shuvalov, 28 mars 1774, D. 18878.

13. Lettre du 12 août [1770], D. 16578.

14. *Op. cit.*, p. 20.

C'est justement Madame Denis, la nièce de Voltaire, qui joua un vilain tour à Ruault. Elle l'autorisa à compléter les lettres de Catherine II sur une copie très exacte qu'elle en avait. À son tour, elle demanda à Ruault de lui prêter pendant quelques jours les bonnes feuilles imprimées du volume de lettres de l'impératrice. Ruault écrit<sup>15</sup> à la date du 25 janvier 1788 : « Je pris sur moi de les lui prêter sans en rien dire à l'éditeur principal. Je retourne le 4<sup>e</sup> jour chercher ces feuilles et copier les lettres qui me manquaient. Quel fut mon étonnement lorsque j'appris de la bouche même de cette femme que les feuilles imprimées étaient en route pour St-Pétersbourg ; qu'elle avait prié Mr. Grimm de les faire parvenir à l'Impératrice, afin de lui donner connaissance de l'impression de ce recueil et d'avoir son approbation pour le publier. »

La réaction de Catherine II ne se fit pas attendre. Ruault écrit<sup>16</sup> le 28 mai 1788 : « Ce que nous avons espéré de cette main impériale est arrivé ; force cartons à faire dans ce volume, elle a marqué 16 pages à déchirer et à refaire ; 10 lignes d'un côté, 6 de l'autre, jusqu'à des mots que l'on supprime. »

On comprend que cette opération fut coûteuse pour Beaumarchais. À ses yeux, Catherine II ne lui avait pas donné l'aide qu'il était en droit d'attendre d'elle. Il prend prétexte de sa lettre au prince Youssopoff pour plaider sa propre cause. Le « citoyen français, un peu fier d'être libre » tient à ce que la despotique impératrice de toutes les Russies connaisse sa façon de raisonner et d'agir.

Beaumarchais est représentatif d'une société en pleine transformation. Il participe à son mouvement. La Révolution ne manque pas de laisser sa marque dans ses écrits. Il introduit ainsi dans *Tarare* et *La Mère coupable* des idées et des mots empruntés aux théoriciens de la Révolution. J'ignore si le remaniement auquel il soumet *Eugénie*, d'après la lettre publiée ici, est allé dans le même sens, mais cela n'est pas exclu. L'homme d'action domine chez lui, nous sommes cependant toujours imparfaitement renseignés sur ce « volcan d'activité », ainsi qu'on l'a plaisamment nommé.

Les biographies de Beaumarchais se suivent à un rythme accéléré, il est vrai, mais elles reproduisent le plus souvent les mêmes faits et les mêmes légendes. Les archives, au contraire, tiennent en réserve, comme l'a montré Pierre Larthomas et comme le montre notre lettre, des documents susceptibles de jeter une lumière nouvelle sur Beaumarchais et son imbroglio de vie.

Gunnar von PROSCHWITZ,  
Université de Göteborg.

15. *Op. cit.*, p. 103.

16. *Op. cit.*, p. 112.



**LORSQU'UNE CRITIQUE  
EN CACHE UNE AUTRE :  
LITTÉRATURE, LANGAGE ET SOCIÉTÉ  
D'APRÈS LE *JOURNAL GRAMMATICAL*  
(1826-1840)**

Comme l'a naguère montré le regretté Raphaël Molho<sup>1</sup>, la critique littéraire française du XIX<sup>e</sup> siècle a mis au jour un ensemble pré-scientifique de connaissance<sup>2</sup> spécialement riche en tensions conceptuelles contradictoires : bon goût et tradition opposés à innovation et dégénérescence, (néo)classicisme et romantisme, naturel et imagination, art engagé et art pur, etc., pour s'en tenir grossièrement à la première moitié du siècle. Tous termes dont les catégories constitutives ont du mal à être formulées rigoureusement puisqu'elles s'adossent toutes à une conception individuelle de l'art et à une expérience intuitive du Beau dans ses composantes éthique et socio-culturelle. Je souhaite ici m'attacher seulement à préciser les contours et le contenu d'une parcelle de cet ensemble qui, jusqu'à présent, ne semble pas avoir très précisément retenu l'attention des chercheurs : celle qui résulte de l'inclusion paradoxale d'un commentaire élargi aux idées littéraires dans une critique initialement définie comme devant être strictement linguistique et esthétique, qui s'attachait autant aux œuvres contemporaines qu'à celles du passé. Signe du temps, l'interférence de ces deux types de critique était déjà connue de Népomucène-Louis Lemercier, expliquée et dénoncée par lui en tête de son *Cours Analytique de Littérature générale* :

L'ignorance a souvent confondu les leçons de grammaire ou de rhétorique avec l'enseignement de la littérature ; et l'erreur a nié même que la philologie se pût professer, ne la distinguant pas de la grammaire et de la rhétorique, qui n'en sont que les instruments comme la versification n'est que l'instrument de la poésie.

---

1. V. *La critique littéraire en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, collection Le Vrai Savoir, éd. Buchet-Chastel, 1963.

2. De La Harpe et de sa conception d'une critique dogmatique à l'éthopsychologie de Hennequin (1858-1888), qui prône une critique scientifique fondée sur l'analyse interne des œuvres, avant que Brunetière revienne à l'impressionnisme de la perception.

On acquiert l'usage de la grammaire par la simple éducation ; c'est pourquoi chacun sachant, bien ou mal, parler et écrire, et gardant quelque idée de sa rhétorique, tout le monde se croit la compétence de juger sciemment de la littérature ; on ne pense pas qu'il y a *loin* des règles élémentaires de la *langue habituelle* aux *règles de choix* qui constituent la solidité du *style propre aux belles-lettres*<sup>3</sup>.

J'ai relevé par ailleurs les insidieuses implications langagières d'une pré-notion technique du style qui conditionne l'établissement des normes de langue pour les grammairiens du début de ce XIX<sup>e</sup> siècle, qu'ils soient empiristes et praticiens ou idéologues et métaphysiciens<sup>4</sup>. Cette citation de l'auteur de *La Panhypocrisiade*, notamment en ses termes soulignés, reprend non seulement l'argument d'un écart décisif entre le discours ordinaire et la littérature, mais illustre aussi la difficulté profonde de juger cette dernière indépendamment du fond, sur les seules caractéristiques des formes de son expression. Ce qui n'est pas, comme on le verra, la prescience de la solidarité des fonctifs sémiotiques de Hjelmslev, mais spécifiquement le signe d'une aporie indépassable à l'époque.

Sous cet aspect, le *Journal Grammatical* de Marle et de ses successeurs<sup>5</sup> constitue un excellent observatoire des assauts doctrinaux ayant été soutenus en pleine période d'asianisme romantique<sup>6</sup> dans le champ de l'esthétique langagière. Malgré ses divers avatars, qui traduisent les déplacements d'intérêt de la rédaction et des lecteurs, cette publication observe globalement, avec quelques variantes toutefois à partir de 1832, une organisation quadri-partite en soi significative : 1) Discussions sur des points spécifiques de grammaire ; 2) Exposés de théories grammaticales, voire linguistiques lorsqu'une nouvelle Société se sera constituée *ad hoc*<sup>7</sup> ; 3) Examen des questions de didactique et des nouveautés pédagogiques (apprentissage de la lecture et de l'orthographe) ; 4) Remarques critiques sur des textes littéraires ou philosophiques, de Ronsard à Alexandre Dumas. On voit par là comment, *in extremis*, avec la violence à peine dissimulée de leurs polémiques, des analyses étroitement pratiques parviennent à articuler le contenu obso-

3. Paris, Nepveu, 1817, t. I, introd., p. 30.

4. V. « Le discours esthétique sur la langue française dans quelques grammaires au début du XIX<sup>e</sup> siècle », communication parue dans les *Actes du colloque du G.E.H.L.F.*, Limoges, juin 1982 : *Histoire de la langue, Méthodes et documents*, p. 19-32.

5. C'est le titre commode que nous retiendrons pour cette publication qui a successivement voulu intégrer à sa dénomination les concepts *didactique*, *littéraire*, *philosophique*, *des langues en général*, et qui, en 1831, soutient que : « Comme expression de la pensée, la grammaire doit donc, pour être traitée d'une manière complète, être envisagée dans ses relations idéologiques et littéraires » (t. VI, p. 3).

6. V. G. Gusdorf, *Fondements du Savoir Romantique*, Paris, Payot, 1982, p. 149.

7. C'est en juin 1837 que se constitue une société de grammairiens et de linguistes donnant naissance à l'*Institut des langues* ; Nodier en est le président. Lorsque Auguis lui succédera à l'extrême fin de 1839, l'intitulé deviendra *Société de Linguistique de Paris*.

lescent de la revue sur l'actualité des années 1830 ; comment l'attention du lecteur est soutenue par l'attente de développements plus concrets et moins arides que ceux qui portent sur les principes théoriques, comment son bon sens cartésien est conforté par la mise à l'épreuve, victorieuse, des valeurs socio-culturelles impliquées par une conception de la langue encore soumise aux impératifs de l'Idéologie et à quelques Idéologues survivants, qui épuisent leurs dernières forces en ces combats d'arrière-garde, tandis que l'Histoire commence à imposer ses mécanismes positifs de reconstruction et d'explication<sup>8</sup>, comment les principes métaphysiques de la langue s'abîment enfin en prescriptions passées et censures dérisoires de discours.

Mais qu'en est-il exactement de cette critique ambiguë ? Face à un corpus d'une soixantaine d'articles, je me demanderai successivement quels sont les auteurs de ces commentaires, quelle est leur conception du fonctionnement orthodoxe de la langue, quelles sont les valeurs esthétiques impliquées par une telle appréhension, quels sont enfin les destinataires et la finalité de ces observations sourcilleuses.

Pour répondre au premier point, il suffit de noter le nombre réduit des rédacteurs d'articles : une douzaine de noms, qui évoquent pour la plupart des personnalités aujourd'hui bien oubliées. Que reste-t-il à présent d'un Fellens ou d'un Dumoulinet ? Pas même les initiales de prénoms qui permettraient éventuellement de relever une trace... À peine a-t-il été retenu du premier qu'il fut « Professeur de Littérature » et « Maître de Pension à Saint-Denis ». René-François Bescher, membre résident de la Société Grammaticale et Littéraire de Paris depuis 1807, précédemment maître d'études au Lycée Impérial et présentement « littérateur », est oublié des biographies et des encyclopédies ; mais on sait qu'il a rédigé une *Théorie nouvelle et raisonnée du participe français*, où l'on donne la solution de toutes les difficultés d'après un seul principe appuyé d'une foule d'exemples puisés dans nos meilleurs auteurs et rangés, lorsque la clarté l'exige, par ordre alphabétique<sup>9</sup>. Auguste Bessières, bibliothécaire à la Sorbonne, a publié en 1834, chez Delalain, une *Grammaire Française*, qui n'a jamais été rééditée. Quelle nécessité, ou quelles relations opportunes, le firent se transformer en aristarque ?

Pour certains autres noms, il est possible de donner quelques dates, quelques détails facilitant le repérage culturel de l'individu. Jean-Noël

8. Sur ce qui n'est cependant qu'un aspect de ce *Journal*, à quoi il faut bien ajouter les distorsions émanant de la *praxis*, v. S. Auroux, F. Dougnac, T. Horde, « Les premiers périodiques linguistiques français (1784-1840) » in *Histoire, Épistémologie, Langage*, t. 4, fascicule 1, 1982, p. 117-132.

9. L'ouvrage excipe d'une épigraphe de Condillac : v. J.-Ph. Saint-Gérand, « Repères pour une Histoire de la langue française au XIX<sup>e</sup> siècle (1803-1814) », in *La Licorne*, Poitiers, 1981, t. V, p. 263, n° 182.

Blondin, par exemple, a eu une carrière plus mouvementée, et partant plus mémorable : né en 1753, il entre à l'adolescence dans l'ordre des Feuillants, où il devient professeur de Théologie ; il est ensuite admis secrétaire-interprète à la Bibliothèque Royale ; sous la Révolution, il ouvre des cours de grammaire... au Louvre !, puis à l'Oratoire ; il publie en 1796 une *Grammaire Française démonstrative*, qui lui vaut le prix décerné par le Jury des livres élémentaires, et qui connaîtra huit éditions jusqu'en 1822. Blondin meurt en 1832 des suites de l'épidémie de choléra... et de vieillesse : il fut comme on le voit un homme tout entier formé par le XVIII<sup>e</sup> siècle. On pourrait en dire autant du littérateur pictave Hilaire-Alexandre Briquet (1762-1833), qui était membre du clergé lorsque commença la Révolution, mais qui adopta vite les nouvelles formes de pensée, siégea au tribunal révolutionnaire de Poitiers, et qui fut ensuite nommé professeur de Belles-Lettres à l'école centrale de Niort. Parmi de nombreux textes de littérature politique (en vers et en prose), on garde de lui des *Éloges de Boileau, La Quintinie, Scaliger, etc.*, et une *Histoire de la ville de Niort...* Rien donc qui ne soit spécifiquement grammatical, si ce n'est l'orientation philosophique typique des Idéologues, et un penchant marqué pour une esthétique littéraire très classique. Nicolas Bruandet, membre de la Société Grammaticale depuis 1829, est professeur de français et de géographie à Nevers. C'est à ce titre qu'il s'intéresse au Virgile du Rabot, maître Adam Billaut, poète menuisier du XVII<sup>e</sup> siècle.

Eugène-David Lévi-Alvares est membre résident de la Société depuis 1825, recensé dans les tablettes de la revue comme « professeur de Littérature et d'Histoire, membre de l'Institut Historique, de l'Athénée des Arts ». Et il semble avoir laissé plus de souvenirs à ses contemporains, ne serait-ce que parce qu'il s'intéressa l'un des premiers à l'éducation des jeunes filles et des femmes pour lesquelles il ouvre à Paris, dès 1825, un cours d'éducation maternelle qui devient, en 1833, un cours normal hebdomadaire, dispensé le dimanche à l'Hôtel de Ville... À moins que ce ne soit par une abondante production d'ouvrages élémentaires et compilatoires, qui connurent le succès, mais qui furent aussi sévèrement jugés<sup>10</sup>. Il meurt en 1870, à l'âge de soixante-seize ans, après une vie consacrée à la défense de la correction langagière.

Le bourguignon C.-L. Marle, né à Tournus en 1795, est passé à la postérité pour avoir fait renaître en 1826 l'entreprise de Domergue sous la forme de ce *Journal Grammatical et Didactique*, dont l'objectif prioritaire était la propagation d'une réforme orthographique radicale qui suscita une très violente controverse parfaitement révélatrice des implications socio-culturelles de cette question, comme j'ai pu l'établir

---

10. Le *Grand Dictionnaire Universel* de P. Larousse écrit : « Ouvrages élémentaires de peu de valeur » (t. X, p. 446). Mais les fameux *Omnibus de langage* (1828) connaîtront la faveur du public et huit éditions en huit ans...

jadis<sup>11</sup>. Marle fut directeur de l'École Normale de Saône-et-Loire et composa quelques livres destinés à développer sa conception de l'orthographe, avant de publier un *Dictionnaire philologique et critique de la langue française* (3<sup>e</sup> et dernière édition en 1854). Retourné à l'oubli de son vivant, il meurt au début de 1863 : la grammaire et la littérature ont abordé alors d'autres rivages que ceux auxquels 1826 les attachait.

Incontestablement, cependant, la figure la plus intéressante, et peut-être la plus inattendue, est celle du publiciste Armand Marrast, qui naît à Saint-Gaudens en 1801, apparenté — dit-on — à la famille de Montesquieu ; il est élevé au collège jésuite d'Orthez où, devant la précocité de ses dons, il se voit confier à seize ans la responsabilité de la classe des enfants du premier âge. Appelé ensuite au collège de Saint-Sever pour y enseigner en troisième, puis en rhétorique, il ressent le besoin de parfaire son instruction à Paris, où il arrive en 1823. 1824 le voit maître d'étude dans une institution particulière, puis au collège Louis-le-Grand, et enfin à l'École Normale Supérieure. C'est là qu'il prépare son doctorat ès-lettres, et se fait remarquer par l'Idéologue Laromiguière, farouche opposant des philosophies du jour, et notamment de l'éclectisme professé par Cousin. Il soutient donc sa thèse le 21 novembre 1826 sur le sujet : « Est-ce aux poètes ou aux prosateurs qu'appartient la gloire d'avoir le plus contribué à former et à perfectionner la langue française ? ». On se rappellera qu'en 1828, dans ses *Études françaises et étrangères*, E. Deschamps penche en faveur des poètes (p. XXIII) ; Marrast, pour sa part, accorde le bénéfice aux prosateurs. Destitué de son poste à l'École pour avoir prononcé un discours jugé séditieux sur la tombe du libéral Jacques-Antoine Manuel (23 août 1827), Marrast est mis dans l'impossibilité de se présenter au concours d'agrégation, et doit alors vivre de modestes leçons particulières. Il consacre son temps libre aux études littéraires et philosophiques. C'est aussi en 1827 qu'il devient membre résident de la Société Grammaticale et trouve à employer dans son cercle les talents de polémiste qu'il a déjà largement démontrés. L'Athénée, où il reçoit les encouragements de Lafitte et de Lamarque, lui fournit l'occasion d'un cours de philosophie. Leçon par leçon, il y instruit le procès de l'enseignement dispensé en Sorbonne par Cousin, tant au plan des idées qu'au plan de l'expression. Marrast rédige alors de nombreux articles, mais, entre ses divers intérêts, il est difficile de conclure à la prédominance du grammatical ou du stylistique. D'ailleurs la révolution de 1830 le force à délaisser les idées et l'écriture pour passer à l'action. Fondateur d'un parti radical éphémère, il devient bien vite rédacteur en chef de *La Tribune*. De ce moment-là jusqu'à sa mort, en 1852, son existence devient exclusivement politique.

---

11. V. J.-Ph. Saint-Gérand, « La question de la réforme de l'orthographe entre 1825 et 1851 », *Le Français Moderne*, janvier 1976, p. 28-56. Et P. Larousse note sévèrement que cette méthode « aboutit à un inextricable chaos » (*G.D.U.*, t. X, p. 1224).

On voit donc dans ce personnage une illustration remarquable de l'antagonisme qui peut exister entre une conception philosophique héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle et des positions politiques progressistes en ce qu'elles se situent au delà de la monarchie, mais qui ne remettent guère en cause la hiérarchie des ordres de la société, ainsi qu'on le verra : l'esthétique langagière est toujours un lieu crucial de tensions pour l'individu, qui y dévoile tout l'implicite et toutes les implications de son idéologie constitutive.

Jean-Baptiste Perrier, qui s'intéressera principalement aux œuvres de Lamartine, offre l'image d'une personnalité moins riche. Né en 1767 à Villeneuve-le-Roy, il s'adonne très vite à l'enseignement et devient principal du collège de Joigny. Il entre ensuite au ministère de la guerre pour occuper la fonction de chef du bureau de la justice militaire... Ce n'est pas dire qu'il cesse de s'intéresser à l'enseignement. Il professe en effet à l'Athénée, et trouve le loisir de publier entre autres choses un *Manuel spécial d'enseignement simultané* (1834) et une *Grammaire, logique et rhétorique françaises ou Traité complet de langage* (3<sup>e</sup> tirage en 1837). Dès avril 1818, il siégeait à la Société Grammaticale en compagnie de Lemare, Butet de la Sarthe, Scott de Martinville et Vanier, contribuant à la direction des *Annales de Grammaire*. Il meurt en 1842 : sa carrière, comme celle de ses collègues, fut celle d'un pédagogue — d'un grammaticiste ordinaire, si ces derniers, touchés par le souffle de la métaphysique, ne s'étaient avisés de devenir grammairiens à l'instar des philosophes et infatués de montrer leur esprit.

Je citerai *in fine* le nom de Pierre-Marie Quitard, qui naquit dans l'Aveyron en 1792. Formé à l'École centrale de Rodez, il devient soldat en 1811 et participe aux derniers combats de l'Empire. Sous la Restoration, il visite les principaux États de l'Europe, et se définit comme professeur de littérature, érudit et grammairien. Ajoutons également littérateur puisqu'il a publié des pièces de théâtre, des poésies, des essais (*La Morale en action*, 1828) et de nombreux articles dans *Le Moniteur*, *L'Époque*, *L'Echo des écoles primaires*, et naturellement dans le *Journal Grammatical* où, conjointement à Éloi Johanneau, il semble s'être fait une spécialité de l'explication souvent aventuree — mais que d'aucuns jugeaient amusante<sup>12</sup> — des proverbes et centons populaires. Parallèlement, il se livre à l'examen de quelques détails stylistiques douceux, découverts par une critique obstinée, bronchant même sur les

12. Ex. « *Saigner du nez* : Pendant la peste qui, après avoir dépeuplé l'Afrique et l'Asie, ravagea l'Europe et particulièrement la France, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on remarqua en divers endroits, que cette terrible maladie ne laissait aucun espoir de guérison, quand elle était accompagnée de quelque saignement de nez ; et comme un pareil symptôme causait alors les plus vives craintes et le plus triste abattement on en prit occasion de dire, au figuré, *saigner du nez*, pour exprimer le manque de courage et de résolution » (t. IV, 1829, p. 268-269). Cette explication est au moins trouvée plaisante par l'anonyme Frondeur du *Journal*.

valeurs reconnues du patrimoine littéraire. En 1859, il fait paraître, comme œuvre ultime, des *Études historiques, littéraires et morales sur les proverbes français*, qui marquent moins le terme d'une évolution de sa pensée qu'elles n'attestent, au milieu des développements triomphants de l'Histoire, une conception fausse, et réductrice, de cette dernière : sanction d'une forme d'inertie intellectuelle curieuse de la part d'un disciple de l'Idéologie, mais assez répandue dans sa génération. Ce qu'on appelle autrement la vertu de tradition...

À côté de ces personnages identifiables, deux auteurs tiennent à se dissimuler sous le masque du pseudonyme. Et le premier suscite l'émulation du second. C'est tout d'abord « Le Franc Parleur » qui, dès 1826, se pose en défenseur acharné de l'ordre esthétique ancien, et donne une définition polémique de sa conception d'une critique de langage, n'hésitant pas à outrepasser son but pour atteindre le domaine des pensées :

Nous avons l'humour belliqueuse : nous sommes grammairiens ; ainsi nous montrerons nous-mêmes le chemin de l'arène ; nous y entraînerons les insensés qui pensent corrompre la belle langue de Pascal et de Racine ; nous romprons d'honorables lances avec ces barbares échappés, comme le dit M. Virey, *des rochers calédoniens*, ou *des forêts teutoniques*, et nous nous flattions de leur faire crier *merci*.

Nous avons jeté le gant ; nous le regardons comme ramassé, puisque des ouvrages anti-français pullulent en France et dans les pays étrangers ; la lutte ne peut tarder à commencer<sup>13</sup>.

On voit par là comment une telle réaction critique pouvait prendre des allures de duel et justifiait le surnom dont s'affublait l'auteur. En effet, dans sa morphologie même, « franc-parleur » s'apparente à des locutions clairement valorisées dans la compétence moyenne d'un Français de 1830 comme étant l'expression absolue d'une opposition, d'une lutte individuelle contre le groupe et ses tendances. Il suffit de se reporter aux dérivés paradigmatisques « franc-tireur », dans l'ordre militaire, et « franc-penseur », dans l'ordre religieux, pour mesurer l'impact que le pseudonyme prétendait exercer sur l'esprit des lecteurs ; d'autant plus, au reste, qu'en ses manifestations dans le *Journal* la grammaire se donnait souvent les allures de procéder de ces deux ordres... À défaut d'une enquête totalement achevée, je gagerais volontiers que, sous le cliquetis de ce langage, se dérobe la pusillanimité de Léon Halévy, professeur à l'Athénaïe, lui aussi, que la revue présente comme un partisan avéré de « la saine littérature », doté d'un style rappelant « les beaux moments de la Harpe dans la même chaire »<sup>14</sup>. Malgré ces belles qualités, il n'y a rien de neuf, ni de hardi, à défendre des thèses que Dus-

13. T. I, 1826, p. 50.

14. T. VI, 1834, p. 52.

sault, dès le début du siècle, avait soutenues, bientôt suivie de Feletz et Saint-Chamans<sup>15</sup>. Ce nonobstant, le « Franc-Parleur » incite un autre défenseur des normes anciennes à prendre la parole : un « Frondeur » dont la dénomination porte les connotations historiques de la lutte que mène tout ancien pouvoir délaissé par les faveurs de l’Histoire et qui est chaleureusement accueilli par son modèle, ravi de lui décerner un véritable brevet d’agrément :

Votre critique, *M. Le Frondeur*, me paraît juste dans toutes ses parties ; prenez place dans nos rangs, et combattez avec nous sous les bannières de la pureté du langage. Nous gémissions comme vous de voir outrager la langue de Racine et de Pascal, par ceux-là même qui devraient, par état, la respecter le plus...<sup>16</sup>.

Un véritable dialogue critique se nouera même entre eux, qui avouent leur lien de « cousinage » (1828, p. 240 *sqq.*).

Que retenir des éléments de ce corpus ? J’aurais aimé pouvoir souligner l’originalité et la grande qualité intellectuelle de ces critiques ; mais le lecteur se sera vite rendu compte que la médiocrité était généralement de règle malgré quelque teinture d’érudition, celle des maîtres de pension, de collèges et autres professeurs de l’Athénée. Ou plutôt qu’une seule donnée, assortie d’un solide attachement à la tradition néo-classique, était réellement nécessaire à la naissance d’un zoïle « romantico-mastix »... Cette donnée, c’est l’exacerbation du pointillisme puriste soumis aux impératifs de l’Idéologie, encore accrue par la conscience d’accomplir une mission purificatrice d’intérêt général :

Et nous dirons aux personnes qui croient que la pureté de langage n'est rien pour les ouvrages de génie, que ces notes critiques, en séparant l'or pur de l'alliage, feront briller le premier d'un plus vif éclat ; d'ailleurs il faut considérer qu'un recueil consacré au maintien de la Langue n'atteindrait pas son but, si ses rédacteurs n'insistaient fortement sur ce que tous les grammairiens ont regardé comme des fautes.<sup>17</sup>

Pour mieux mesurer l’importance de ces différents travaux et l’utilité réelle de tels censeurs dans l’élaboration de la langue, on comparera leurs résultats avec les difficultés pratiques quotidiennement rencontrées par un instituteur de campagne dans sa tâche d’acculturation, telles que

15. Comme j’ai pu le montrer dans ma thèse, *L’Esthétique d’Alfred de Vigny : Évolution et Permanence*, Paris IV-Sorbonne, avril 1982, t. I, p. 143 *sqq.*, et dans *Les destinées d’un style : essai sur les Poèmes philosophiques de Vigny*, Paris, Langues et Styles n° 8, Lettres Modernes, Minard, 1979, p. 27-63. P. Larousse émettait déjà un jugement analogue dans son *G.D.U.*, t. XIV, p. 58.

16. T. I, 1826, p. 516.

17. T. I, 1826, p. 310, à quoi on peut également ajouter t. II, 1827, p. 390.

les relatent, par exemple, les mémoires de Louis-Arsène Meunier<sup>18</sup>. Conforté par les procédures internes de la Société Grammaticale (cooptation des membres, réunion dominicale bimensuelle), le sentiment d'appartenir à un petit groupe d'initiés, à peine élargi à quelques lecteurs, occulte l'inefficacité de la démarche. Lamartine, pas plus que Hugo ou Sainte-Beuve, ne se corrigera ; il n'éprouvait guère le besoin de le faire. D'Arlincourt et M<sup>me</sup> de Girardin, voire George Sand ou Dumas, ne feront pas autrement : ils n'y songeaient point.

Il est vrai que le système linguistique prescriptif établi d'après les remarques de ces auteurs ne prétend guère à la nouveauté. Je serai là plus rapide, car détailler l'ensemble de ces remarques reviendrait à devoir les reproduire toutes dans leur intégralité, tellement elles apparaissent ponctuelles et répétitives, indépendamment de toute possibilité de sériation rigoureuse.

Au plan graphico-phonétique, il convient de noter la condamnation des formes anciennes de pluriel en *-ans*, *-ens*, non par souci de modernisme mais par simple volonté d'homogénéiser l'orthographe du nombre ; ce qui va dans le sens des préoccupations didactiques manifestées par ces critiques, mais n'empêche pas le *Journal* de recourir à ces formes désuètes. Inversement, les mêmes auteurs recommandent d'observer la mouillure du *l*, alors que de nombreuses cacologies et Desgranges et d'Hautel soulignent le fait que ce trait est déjà en voie de régression<sup>19</sup>. Pour la restitution orale des textes poétiques, source de nombreux débats entre 1800 et 1840<sup>20</sup>, on pourrait encore citer la question essentielle du *h aspiré* à respecter, et le point délicat du *e sourd* que les écrivains emploient avec plus ou moins de subtilité et de bonheur. De manière générale, toute atteinte à l'harmonie, tout risque de perversion cacophonique sont sévèrement prohibés.

Les remarques d'ordre morpho-syntaxique sont déjà plus fréquentes et traduisent le souci constant d'appliquer une norme de langue élevée typiquement parisienne et bourgeoise, qui frappe d'exclusion toutes les formes et tournures relevant d'une contamination dialectale. *Aussitôt*

18. V. *Mémoires d'un ancêtre, ou les tribulations d'un instituteur percheron*, par L.-A. Meunier (1801-1887), éd. par l'Association des amis du Perche, cahiers n° 65-66, Mortagne, 1981. On se reportera spécialement aux pages 29 et 66 qui décrivent les compétences moyennes de l'instituteur et les ouvrages sur lesquels il faisait travailler ses élèves, *La Croix de par Dieu*, *La civilité puérile*, etc.

19. V. *Dictionnaire du Bas-langage, ou des manières de parler usitées parmi le peuple*, Paris, d'Hautel éd., 1807, rue du Bacq, n° 122, 2 vol. in-8° de plus de 880 p., notamment, t. II, p. 147 *sqq.*

20. On pourrait citer les nombreuses rééditions de l'ouvrage de Dubroca, *L'Art de lire à haute voix*, 1803 ; les recherches de Deschamps (*Études françaises et étrangères*, 1828), puis de Vigny sur les caractéristiques du *récitatif* et du *chant*, et bien d'autres apports, du retour à une prosodie antique aux recherches « scientifiques » de Sophie Dupuis (*Traité de prononciation*, 1836).

après doit remplacer *aussitôt en retour*. Avoir *pitié* nécessite un régime indirect. *Tant* ne saurait s'employer régulièrement avec la signification de *si*. On se croirait parfois revenu au temps de Malherbe commentant Desportes, le sarcasme ironique en moins : *obligé à n'est pas bon*, il faut écrire *obligé de*. On ne doit pas redoubler le circonstant pronominal : *j'en conclus* et non pas *j'en conclus de là*. On ne disjoint pas le relatif de son antécédent par une incise ou un développement incident. Il faut être très scrupuleux sur les règles d'accord du participe passé, notamment dans les cas d'emploi de verbes pronominaux. La conjonction, singulièrement l'*omnibus que*, doit être répétée dès lors qu'il y a risque d'ambiguité interprétative. Sous cet aspect, comme Vigny en a fait l'expérience avec sa mère, quelques années plus tôt à propos d'*Hélène*, la poésie versifiée ne peut même pas justifier quelques licences : « Quelques poètes font de leurs vers de véritables lits de Procuste. Quand ils y ont coulé une malheureuse expression, elle est, au mépris des lois de la grammaire, impitoyablement allongée ou raccourcie selon la dimension nécessaire »<sup>21</sup>. Les derniers descendants du néoclassicisme, Delille, Millevoye, avaient abusé du procédé. Non seulement la logique de la pensée doit être suivie dans la phrase, mais il faut que la syntaxe du français, langue analogue (par opposition au latin ou à l'allemand, langues transpositives), articule le plus nettement possible les divers constituants de l'idée à exprimer. Une incise antéposée au sujet de la proposition ne peut se rapporter qu'à ce sujet. Tous les effets d'inversion, dont l'auteur du *Solitaire* était particulièrement fier et généreux, sont prohibés<sup>22</sup>, et caractérisés comme un facteur puissant de l'anarchie guettant la République des Lettres. *Le dernier jour d'un condamné*, qui, dans l'ordre strictement littéraire, excitera l'esprit parodique de Jules Janin<sup>23</sup>, donne à Baour Lormian l'opportunité de lancer une sorte d'enquête auprès des lecteurs du *Journal*, afin que ceux-ci corrigent les erreurs syntaxiques qu'il a relevées dans le texte de Hugo ; et Dumoulinet, primitivement simple abonné nantais, trouvera là une occasion de naître à la critique et d'y prendre goût<sup>24</sup>.

Mais incontestablement, comme on pouvait s'y attendre, ce sont les remarques lexico-sémantiques qui abondent le plus et définissent le mieux la conception implicite de leur travail qui anime ces critiques. Dans une lettre à l'inoffensif Bruguière de Sorsum, le 9 février 1818, Chênedollé expliquait sentencieusement : « Le verbe *scintiller* n'a pas un droit de bourgeoisie bien constaté en poésie, et il ne faut pas s'en

21. T. V, 1831, p. 232.

22. D'Arlincourt, grand prêtre de la nouvelle esthétique langagière des années 1820, avait été surnommé « le Vicomte inversif ». Bessières l'attaque spécialement sur ce tic d'écriture, qui manifeste l'influence des formes syntaxiques d'une littérature étrangère (anglaise ou allemande), au t. II, 1827, p. 150 et 153.

23. Il composera par souci de dérision : *L'Âne mort et la femme guillotinée*.

24. T. IV, 1829, p. 239 et 273.

servir, surtout dans le haut style »<sup>25</sup>. C'est la même expression qu'utilise H. Ledain pour conclure une discussion sur les avantages et les inconvénients de la néologie<sup>26</sup>. Elle marque parfaitement en quels termes doit être comprise toute réflexion sur le vocabulaire émanant de tels milieux critiques : il s'agit de définir l'ensemble restreint, homologue du groupe social, à l'intérieur duquel les vocables reflètent une identique congruence aux règles de la bienséance, de la précision et de la pureté. Lévi utilise même, pour décrire ce processus, l'image du crible : « faire passer chaque mot au tamis de la langue »<sup>27</sup>. Les éléments incongrus et grossiers retenus, tels les archaïsmes ou les mots triviaux, seront impitoyablement rejettés pour ce qu'ils dérogent dans un discours français de 1830 ; c'est la critique essentielle que reçoit le *Tristan de Marchangy* :

Pourquoi, en effet, ce singulier écrivain, au lieu de s'attacher à imiter nos grands modèles, va-t-il chercher la plupart de ses mots et de ses façons de parler chez des auteurs obscurs qui ont été ensevelis pendant des siècles dans la poussière des bibliothèques ? N'est-ce pas vouloir ramener la langue française à la barbarie d'où on l'a si heureusement tirée<sup>28</sup> ?

Le même sort est réservé aux termes étrangers ou francisés destinés à faire couleur locale. L'excès de leur emploi est dénoncé chez les romanciers :

Rien ne leur a paru plus propre à frapper l'imagination, à la surprendre, à lui préparer des illusions, que de faire résonner aux oreilles du lecteur les termes mêmes qui servent de signes aux objets dans la contrée où l'on veut le transporter. Il est si agréable pour remplir un vers, ou faire ronfler une phrase, de pouvoir, au besoin, y glisser une expression madécasse, ou un mot de la langue galibi ! Un terme welsche, galic ou norwegien rend si bien, si vivement, avec tant d'énergie et de fidélité, le vague des impressions ossianiques ou la bouillante ardeur des conceptions scandinaves<sup>29</sup> !

Victor Hugo n'échappera pas à une semblable correction lors de l'examen auquel sera soumis *Hernani* : « Ce sont les barbarismes et les solécismes qui sont défendus à M. Hugo comme à tout autre, et plus il aurait le projet d'innover, plus il devrait se montrer observateur sévère

25. A. Cherel, in *R.L.C.*, 1937, p. 238-263.

26. T. VII, 1834, p. 576.

27. T. I, 1826, p. 100.

28. T. I, 1826, p. 372.

29. T. IV, 1829, p. 422. Mais j'ai pu montrer que, pour les plus habiles d'entre ces écrivains, l'effet pouvait dépasser ces contingences de simple couleur locale pour atteindre à la dimension d'un véritable procédé sémiologique nouveau ; v. « *Ginger-beer, soda-water?* ou les mots anglais d'A. de Vigny », in *Actes du colloque de Pau*, 1978, éd. Jean Touzot, p. 49-62.

des lois de la langue »<sup>30</sup>. Et l'on voit que la condamnation se généralise très vite à tout ce qui pourrait libérer le vocabulaire des entraves du dictionnaire classique ; l'évocation du danger recourt à une phraséologie angoissante de la subversion et de la régression :

Tous les mots de toutes les langues pourraient se présenter successivement sous notre plume ; ce serait une nouvelle invasion des barbares, et nos cours de langues étrangères acquerraient une utilité toute particulière, celle de préparer à l'intelligence des livres français. Loin que le *Dictionnaire de l'Académie* pût y servir désormais, le *Glossaire* de Boiste deviendrait lui-même insuffisant, et il faudrait le remplacer par une polyglotte. Ou bien il faudrait, à chaque production nouvelle, un commentaire particulier, avec un catalogue des mots les plus difficiles<sup>31</sup>.

Le critique ne se rendait pas compte que le défaut dénoncé ici, dans le palliatif qu'il lui assignait, n'était que le symétrique du logogriphie des périphrases néo-classiques. J'ajouterais que les dialectalismes sont également réprobés : *prendre peur* est un gasconisme que censurait déjà Desgrouais au siècle précédent ; *c'est bonheur* est un normandisme. Sociologiquement, ces faits vus de Paris sont exclus pour le ruralisme qu'ils supposent.

Au même titre que les romanciers ou les poètes, des journaux sont réputés ne pas parler français pour ce qu'ils truffent leurs articles de néologismes : *Le National*, *Le Globe*, *Le Temps*<sup>32</sup>. On peut même, sous cet aspect, discuter les *Ordonnances de Saint-Cloud* (25 juillet 1830) et les commentaires qu'elles suscitent dans ces journaux. Un renouvellement de la langue paraît difficilement possible : la Révolution, la grande, n'aurait engendré que 51 mots nouveaux<sup>33</sup> ! S'il était précédemment question de « *droit de bonne bourgeoisie* », Fellens n'hésite pas à réclamer de certains mots des « *lettres de naturalisation* »<sup>34</sup>. On se trouve là au cœur d'un dispositif qui pratique l'ostracisme : *rester* n'est ni poétique, ni correct ; *subsister* est le mot propre. Et appliqué avec sérieux...

C'est avec les domaines de la rhétorique et du style qu'on touche le plus directement la question de l'esthétique sous-jacente à ce geste cri-

30. T. V, 1831, p. 334.

31. T. IV, 1829, p. 425.

32. T. V, 1831, p. 427.

33. T. IV, 1829, p. 219 : Activer, administratif, annuaire, arrestation, assermentation, avoué, bureaucratie, civisme, classement, classification, club, correctionnel, démoraliser, déporter, désorganiser, Directoire, dissidence, divorcer, domiciliaire, exécutif, fanatiser, fédéraliser, fonctionnaire, garnissoire, idonéité, immoral, incivique, inconstitutionnalité, insermément, insurrection, inviolabilité, liberticide, motion, modérantisme, municipaliser, nationaliser, neutralisation, permanence, pétitionnaire, philosophisme, populariser, préciser, propagandiste, régulariser, réquisitionnaire, révolutionnaire, royaliser, soumissionnaire, terrorisme, tyranicide, urgence, utiliser, véto, vocifération.

34. T. IV, 1829, p. 126.

tique. Il va de soi que l'orientation générale du projet est « frénétiquement » anti-romantique ; nul ne s'en cache ; et l'avant-propos de 1826 est totalement explicite à ce sujet :

Quant au romantisme, nous en ferons passer sans pitié au creuset de l'analyse grammaticale les parties les plus défectueuses ; et certes, ce ne sera pas là le chapitre le moins piquant de notre ouvrage. Que de rapprochements curieux vont égayer la matière ! Que de phrases magnifiques en apparence vont nous offrir le sens le plus singulier, le plus ridicule, le plus contraire au but de l'auteur, quand nous les aurons dépoillées de leur faux éclat<sup>35</sup>.

C'est que pour ces thuriféraires de l'ordre, de la raison grammairienne, le terme même de *romantisme* est entièrement chargé de négativité. L'exaspération des censeurs est telle que seule une caractérisation inverse peut définir ce phénomène honni :

Prenez les vers les plus bizarres, les plus comiques, les plus contraires à la situation. Voyez ceux où le langage, sous prétexte de naturel, descend à la naïveté la plus bouffonne, ou à la trivialité la plus repoussante ; s'il y a de plus quelques solécismes pour donner à l'ensemble une couleur parfaite d'étrangeté, prononcez hardiment : *Voilà le romantique !*<sup>36</sup>.

*Hernani* est encore l'exemple sur lequel s'appuie la brillante démonstration de Marrast. Le relevé des formes préférentielles de l'écriture romantique donne à penser qu'il est facile de reproduire cette esthétique nouvelle ; une expression suggère même qu'il ne s'agit là que d'une affaire de confection : *faire du romantisme*, péjorativement connotée. Casimir Delavigne, pâle contrefacteur de ces formes, l'apprendra à ses dépens ; mais ce défaut est encore un compliment dans les pages du *Journal Grammatical*<sup>37</sup> !...

Quels sont donc ces stéréotypes si facilement repérables ? Ce sont les métaphores, trop abondantes et hardies dans leur fonctionnement, qu'un Varinot avait déjà dénoncées dans l'introduction de son *Dictionnaire* (Paris, Arthus Bertrand, 1819) : *la mort qui berce*, jugée de très mauvais goût ; *dérouler sans ordre des fantaisies*, caractérisée comme bien maladroite, etc. Mais ce sont aussi tous les effets de métonymie et d'hypallage qui viennent imager par surprise le discours, qui manquent parfois de respect pour les bienséances, qui s'acoquinent avec l'ambi-

35. T. I, 1826, p. 8. On pourrait encore alléguer t. II, 1827, p. 264-268 et 424-428.

36. T. V, 1831, p. 378. Le journal *L'Anti-Romantique*, qui reprend tardivement et sans originalité le titre d'un pamphlet de Saint-Chamans (1816), et que cite la revue, donne d'ailleurs la description d'une *vision romantique* type : « sinistre, horrible, terrifiante, brûlante, fatigante, assommante (ajoutez-y toutes les épithètes que peut fournir le dictionnaire) », i.e. les *Gradus* à la façon de J. Planche ou L.-J.-M. Carpentier (t. VII, 1834, p. 142-143).

37. T. VI, 1832, p. 463.

guilté et violentent la netteté, mais qui peuvent aussi exprimer dans leur fonctionnement une autre vision du monde :

Ce n'est pas assez de savoir ce qu'on veut dire, il faut encore se servir des mots reçus pour se faire entendre des autres, et ne pas prendre pour de la précision cette imprécision de termes qui n'engendre presque toujours que des équivoques. Il faut éviter aussi ces alliances de mots recherchées qui ne présentent pas un sens clair au lecteur : « *Le même esprit qui creusait dans ses joues de parchemin un sourire féroce animait ses yeux d'un feu COUVERT. Ses manières étaient empreintes d'une URBANITÉ TRAÎNANTE*

<sup>38</sup>.

Plus précisément, est donc mis en accusation un système qui pousse les jeunes écrivains à se montrer *barbares* et inintelligibles « sous le vain prétexte de paraître neufs et hardis » <sup>39</sup>; et qui incite les moins novateurs d'entre eux à afficher pourtant une suffisance imperturbable et irritante. On voit par là un des aspects de la querelle par lesquels le débat excède bien vite l'antagonisme des esthétiques pour atteindre l'irréductible opposition des conceptions de l'existence. Hugo, Vigny, Dumas épuisent la patience de cette critique grammaticale par les détails de leur style ; Fouinet ou Boulay-Paty, qui ne peuvent prétendre à tant de réussite, impatientent le censeur par leur mode même d'être au monde et leur contestation des valeurs passées.

On peut donc se demander quels écrivains reçoivent l'agrément de la critique du *Journal Grammatical*. La liste est brève. Pour le passé, tous les grands classiques : Racine, Molière, La Fontaine, Bossuet, sous bénéfice d'examen et de discussion des points litigieux qu'ils recèlent, voire Corneille, malgré l'abondance des défauts que la méconnaissance de l'histoire de la langue, dans la lignée des commentaires de Voltaire, fait apparaître en ses œuvres. Parmi les contemporains, Lamartine se voit privilégié pour n'avoir pas suivi l'exemple « pervertisseur » des écrivains de sa génération :

Appeler l'attention sur les ouvrages de nos grands maîtres, faire ressortir les idées sublimes et les tournures vraiment poétiques d'un auteur qui, marchant sur les pas des deux Racine, a pris pour sujet de ses méditations la religion et les beautés de la nature : c'est entrer dans les vues de ce journal, qui traite de la didactique et des beautés de la Langue française. Qui, plus que M. de Lamartine, mérite d'être cité comme exemple de poésie et de style ? Car je ne partage pas l'opinion de quelques écrivains de nos jours, qui croient que ce grand poète s'est envolé sous les bannières du Romantisme, parce qu'il s'est involontairement livré à quelques écarts de locution, qu'il lui sera facile de corriger <sup>40</sup>.

38. T. V, 1831, p. 430.

39. T. V, 1831, p. 230.

40. T. I, 1826, p. 147.

À côté de son nom, on rangera celui, bien oublié depuis, d'Anaïs Segalas, dont le *Journal* n'hésite pas à citer en modèle une *Enfantine* et des *Stances* dédiées à cet étrange personnage qu'était Chodruc-Duclos, l'homme à la longue barbe :

Le voyez-vous passer dans le Palais-Royal,  
Traversant à grands pas les arcades de pierre,  
D'un vieux chapeau troué couvrant sa tête altière,  
La barbe épaisse et longue, ainsi qu'un général  
Spartiate ou romain, le port noble et sévère,  
Et les bras appuyés contre son large dos,  
Indigent et superbe, étalant ses lambeaux  
Et la pompe de sa misère<sup>41</sup> ?

Le lecteur d'aujourd'hui appréciera. La référence absolue, toutefois, en matière d'écriture poétique, c'est Béranger. L'éloge est explicite, et le critique est obligé de reconnaître qu'il va changer la nature de son exercice :

Béranger est pour moi le poète par excellence. Ma critique va donc se transformer en une véritable étude.

C'est surtout par le bonheur de l'expression que son style nous frappe et obtient notre admiration. Il semble qu'il emprunte tout à la nature ; pourtant un art admirable y préside ; et, comme Boileau, Béranger a trouvé le secret de faire difficilement des vers faciles. [...] Ce qui fait la supériorité de Béranger, c'est qu'il possède son sujet ; qu'il s'en rend maître par une savante analyse, et qu'il ne jette pas ses idées au hasard ; chaque chose est à sa place dans un tout habilement ordonné, et il n'est pas un mot dont l'heureux emploi ne vienne ainsi concourir à la perfection de tout le travail. On est heureux de deviner le génie, et cette découverte n'est peut-être pas sans utilité<sup>42</sup>.

Il devrait avouer qu'il a également outrepassé les limites de la stricte critique grammaticale pour accéder au domaine de la poétique et des idées mêmes.

41. T. VI, 1832, p. 470. Chodruc-Duclos, né à Sainte-Foy-la-Grande vers 1780, s'était acquis une réputation de royaliste et de redoutable bretteur sous la Révolution. Déchu de ne pas voir ses mérites reconnus au retour de la monarchie, il fit de l'opposition à sa manière en étalant une misère farouche et en quelque sorte hostile dont il voulait qu'on rendît responsables ceux pour lesquels il s'était jadis dévoué et qui, aujourd'hui, le méconnaissaient. Charles Nodier parle à son propos de *diogénisme*. Le 28 juillet 1830, pour saluer l'événement politique, Chodruc-Duclos résolut de revêtir pour la première fois depuis quinze ans des vêtements presque propres ; mais il revint bien vite à ses oripeaux ordinaires et continua à passer ses journées dans le périmètre du Palais Royal. Le 11 octobre 1842, il mourait. Les boutiquiers des galeries du Palais se cotisèrent pour payer les frais de son enterrement...

42. T. VI, 1832, p. 469.

C'est là ce qui nous fait enfin aborder la question de la destination et de la finalité d'une telle critique. Apparemment, la réponse est aisée à fournir : un public bourgeois, citadin de province balzacienne, moyennement instruit et généralement quelque peu en retard sur les événements de la capitale, requiert par ses questions qu'on lui donne les moyens de juger en toute sécurité de la qualité des ouvrages littéraires. Émergence d'une judicature individuelle qui se résume en une formule fameuse et promise à un grand avenir : *ce livre est bien ou mal écrit*, au nom de laquelle seront réalisées toutes les anthologies futures de l'enseignement. Balzac, Vigny, Sainte-Beuve, Hugo<sup>43</sup> seront des premiers à souffrir de ce nouveau pouvoir qui impute hypocritement à l'esthétique des effets relevant d'une axiologie morale. Une grammaire normative, réunissant à cette fin les observations empiriques et les explications idéologiques, soucieuse par l'implicite d'une éthique exclusiviste, conditionne totalement, désormais, le mécanisme de réception de la littérature.

On est obligé de revenir, pour expliquer ce phénomène, à la conception générale qu'on se donne alors de la langue française : conception toute classique d'élégance, de clarté, de pureté, de rationalité, dont Rivarol donna la formulation la plus connue et convenue, qu'accrédite Condillac lorsqu'il pose que la pensée n'est qu'une langue bien faite, à l'instar du français. On sait comment cette représentation de la langue informait tout travail de nature grammaticale en faisant peser sur lui la matrice du style. Les observations du *Journal Grammatical* donnent à voir les conséquences socio-culturelles de cette interaction de forces prescriptives. Marrast, disséquant *Hernani*, n'hésite pas à écrire encore : « C'est un bienfait inestimable qu'une faute contre la langue française soit en général une faute contre le bon sens »<sup>44</sup>. Le même Marrast, examinant l'*Essai sur l'universalité de la langue française* préfacé par M. Allou, va toujours plus loin et affirme :

La langue d'un peuple, c'est la raison même de ce peuple ; à la raison publique tient la morale publique, et c'est des mœurs publiques que dépendent les institutions et les lois<sup>45</sup>.

43. J. Arago compose en vers une épître *Aux jeunes Poètes de l'Époque* (Paris, impr. Tastu, 1824) dans laquelle il dénonce ces défauts :

Apprends-moi donc, Hugo, quel infernal génie  
Te constraint à briguer de si tristes succès ?  
Nous sommes étrangers à ta sombre harmonie :  
À Paris on parle français... (p. 18) ;

à Vigny, il lance l'objurgation :

Sois clair, et tu seras sublime... (p. 20), etc.

44. T. V., 1831, p. 335, p. 475, etc.

45. T. V., 1831, p. 474. On trouve également dans ce tome, p. 127 : « Autant vaut un peuple, autant doit valoir sa langue ». Sans commentaire.

Dans une telle succession de conséquences on perçoit mieux l'importance de l'enjeu qui se profile derrière le simple examen des qualités linguistiques d'un texte : sous la vêteure du style, c'est le corps social — par la langue — qui se dissimule ; et toutes les mutilations et mutations auxquelles il peut être soumis en période de révolutions. L'unanimité des critiques clame le danger :

La République des lettres n'est-elle point menacée d'une décadence prochaine, lorsqu'on voit une foule d'écrivains, sans nulle étude préliminaire, sans dispositions, sans connaissances et sans goût, prétendre au titre d'auteurs, et se ceindre impudemment la tête du laurier qui ne doit orner que le front des favoris des Muses ? Leurs ouvrages, dirait-on, ne passeront point à la postérité... Sans doute qu'ils éprouveront un jour le sort de Midas ; mais, en attendant la chute totale de leurs frêles édifices, quels ravages ne font-ils point dans l'esprit de leurs contemporains ? Leur ignorance flatte et caresse celle de la multitude pour laquelle ils écrivent<sup>46</sup>.

Dans la perspective d'une constante dénonciation du romantisme, je passerai très rapidement sur un des arguments invoqués par cette critique pour discréder l'esthétique nouvelle : le caractère mercantile d'une telle littérature. Manière non ambiguë de dénoncer les aspects économiques associés à la transformation du goût littéraire :

Depuis que des gens habiles ont trouvé le secret de tout savoir sans rien apprendre, il s'est formé en France une littérature nouvelle qui n'a rien de littéraire, et qui traite les arts comme une *affaire de commerce* ; à ses yeux, la morale est une bégueule, le bon sens une perroque, et la langue française un jargon inintelligible. [...] Des spéculateurs dramatiques ont exploité toutes les passions, brutales ou féroces, et nous ont montré sur la scène, pour nous distraire, un agréable reflet de la potence et des mauvais lieux. *Partisans en théorie commerciale de tous les vices qui rapportent quelque chose, ils se sont fait un revenu de toutes les turpitudes et de toutes les misères humaines*<sup>47</sup>.

C'est là un prétexte bas, mais bien connu et largement employé ; déjà illustré par J.-P.-G. Viennet dans son *Épître aux Muses sur les Romantiques* (Paris, Ladvocat, 1824, v. 1-16), et repris par Barthélémy dans une satire adressée à Lamartine<sup>48</sup>. Une telle âpreté dans la con-

46. T. V, 1831, p. 106.

47. T. VII, 1834, p. 51.

48. Barthélémy écrit :

« Alors je dis : Heureux le géant romantique  
Qui mêle Ézéchiel avec l'arithmétique !  
De Sion à la Banque il passe tour-à-tour ;  
Pour encaisser les fruits de la littérature,  
Ses traites à la main, il s'élance en voiture,  
En descendant de son vautour » (t. VI, 1832, p. 345).

damnation fait entendre qu'il se cache bien autre chose derrière les querelles de langage. Et la conclusion — pré-jugée — du débat paraît quelquefois avant les attendus stylistiques, tellement important est l'intérêt social engagé.

La critique du *Tristan* de Marchangy commence par cette assimilation forcée du XIX<sup>e</sup> siècle aux siècles de dégénérescence, que souligne l'inscription essentielle d'une éthique dans toute esthétique :

N'est-ce pas une idée qui n'appartient qu'aux siècles de décadence que celle d'aller exhumer dans les temps reculés le langage barbare que l'on y parlait, et que les bons écrivains ont poli avec tant d'efforts<sup>49</sup> ?

De manière encore plus révélatrice, Quitard, non seulement caractérise l'adjectif *romantique* comme étant « devenu dès lors une appellation satirique, qui sert à désigner tout ce qui est vague, faux, absurde, inintelligible », mais en assignant à ce travers une origine « tudesque »<sup>50</sup>, il indique en quoi cette importation constitue un danger pour le goût et l'identité nationale (cf. Bescherelle, *Grammaire Nationale*, 1834-1836), une attaque contre l'intégrité de la pensée française et de sa morale. Lorsque Marrast rend compte d'un poème de Delphine Gay de Girardin, *Napoline*, la majeure partie de son article est même consacrée à un point qui n'a rien de grammatical, puisqu'il s'agit de la question du suicide : « ce dénouement devenu si commun aujourd'hui, dénouement fatal qui de nos jours est moins souvent la suite d'un drame orageux, que d'une vie insignifiante et ennuyée. Car il faut bien en convenir, le désespoir est moins encore le résultat du malheur que la conséquence du doute »<sup>51</sup>. Et l'excursus se développe sur deux pleines pages moralisatrices. L'examen des qualités proprement linguistiques se réduit alors à deux phrases décevantes, mais qui témoignent parfaitement de la subversion de l'esthétique par l'éthique : « Quant au style de Madame de Girardin, il a droit à tout éloge dans un journal comme celui-ci. Il est correct, précis, simple, et clair ; jamais très élevé, mais toujours net et abondant »<sup>52</sup>, avec dans l'accumulation des prédicats comme l'aveu d'une réticence à réintégrer le lieu originel du débat.

Mais il y a plus significatif encore : George Sand, bien avant que soient envisagées les qualités de son art, est accusée d'avoir développé dans *Lélia* « un désolant sophisme », exhibé une dangereuse « impudicité » et enseigné « une triste leçon de philosophie » au travers d'un style où prédominent « l'enflure, la négligence et le mauvais goût »<sup>53</sup>.

La philosophie, sous toutes ses formes, avec l'antagonisme de la

49. T. I, 1826, p. 372.

50. T. I, 1826, p. 268.

51. T. VII, 1834, p. 39.

52. T. VII, 1834, p. 41.

53. T. VII, 1834, p. 88.

*systématique* (issue des Idéologues du XVIII<sup>e</sup> siècle) et de l'*ecclectisme* (*sic*), constitue évidemment le terrain privilégié d'affrontement des catégories éthique et esthétique, l'épicentre d'un bouleversement des valeurs où la question langagière se trouve portée à la plus extrême virulence. Le succès du cours de Royer-Collard provient, pour une part, de son écriture « simple, lumineuse, élégante », qui constitue « un modèle de style philosophique et de raison »<sup>54</sup>, tandis que les premières attaques portées contre l'enseignement de Cousin, son ex-disciple, procèdent d'une critique de langage. L'expression de Cousin est jugée trop imprécise, voire incompréhensible. C'est encore Marrast qui se fait l'accusateur public :

Examinons donc cette langue. M. Cousin nous dit quelque part : *je serai facile sur les termes.*

Eh bien ! cette facilité si complaisante est à notre avis le plus grand vice de tout homme qui s'occupe de sciences ; c'est la plaie saignante de la philosophie. Quelque opinion qu'on ait d'ailleurs de cette branche de nos connaissances, on ne peut disconvenir que l'une de ses parties les plus utiles ne soit de perfectionner l'art de raisonner. Or, comment raisonner juste, quand les signes manquent de netteté ? Que penserons-nous donc d'une philosophie qui dédaigne la sévérité du langage, qui nous donne pour de la précision des formules obscures, et qui, pour les expliquer, doit se réfugier dans la métaphore ? Vous prétendez qu'on peut se montrer moins rigoureux pour la langue, quand on se contente d'observer les faits. Mais si ces faits sont connus, ils sont nommés, et alors pourquoi ne pas employer le terme propre ? S'ils ne le sont pas, pourquoi ne pas mettre le plus grand soin à me les indiquer de manière à éviter toute double entente ? D'ailleurs vous devez partir de ces faits pour raisonner, et pourriez-vous prétendre que le plus ou le moins de justesse d'expression soit indifférent au point de départ<sup>55</sup> ?

Et sa condamnation est sans appel : en incriminant le style, ce sont les idées dans leur essence qui sont récusées, parce qu'au delà de la distinction superficielle du fond et de la forme existe une affinité — non pas encore sémiotique, mais idéologique — entre l'expression et son contenu :

On peut, en lisant attentivement les leçons de M. Cousin, faire la part de l'orateur, de l'écrivain, et celle du philosophe. La langue du premier est riche, abondante, sonore, pleine d'aperçus ingénieux, de tours spirituels ; l'autre est obscure, vague, équivoque, souvent même peu correcte ; on voit qu'elle s'efforce de donner un habit éclatant à des choses usées<sup>56</sup>.

54. T. V, 1831, p. 291.

55. T. III, 1828, p. 394.

56. T. III, 1828, p. 404.

Ainsi, ce qui est visé par cet ensemble de censures langagières, tant dans le domaine théorique de la philosophie que dans celui, appliqué, de la littérature, c'est une conception de l'homme éternel et de la société que ces critiques refusent de voir se modifier ; c'est une vision du monde figée, totalement découpée de l'évolution historique, et projetant sur elle des schémas interprétatifs idéalistes qui occultent non seulement les errements discriminants de cette jurande<sup>57</sup>, mais aussi l'aporie sur laquelle elle s'est constituée. André Chénier (*L'Invention*, v. 184) avait déjà formulé cette contradiction et payé de sa vie le droit de la défendre : être moderne dans l'idée et classique dans l'expression. Les transformations sociales contemporaines rendent ce projet insoutenable. L'insensibilité aux appels de l'Histoire en réduit l'expression à n'être que la formulation de l'impuissance à s'adapter aux nouvelles conditions du monde.

Les rédacteurs de la revue ont beau annoncer les bienfaits de l'instruction :

Aujourd'hui que l'instruction doit, plus que jamais, se répandre dans toutes les classes de la société ; à une époque où tous les citoyens sont appelés à prendre part aux affaires publiques, la pureté du langage est nécessairement un élément de succès des plus puissants, et la marque la moins équivoque d'une éducation soignée<sup>58</sup>.

Outre le fait que, malgré Guizot, l'instruction ne se généralisera véritablement que cinquante ans plus tard, il faut bien constater que cette proclamation est une manière de leurre, l'aveu d'une mauvaise conscience. Les exceptions sont rares, en effet, à cette époque, des personnalités qui, par le seul travail du langage, ont pu s'élever sur l'échelle sociale. Les petits pédagogues grammaticistes du *Journal* tiennent à leur distinction. Et les poètes ouvriers que cite, *in extremis*, Mary-Lafon<sup>59</sup>, malgré leur maîtrise de la langue, et d'une langue artificielle entre toutes, celle de la tradition néo-classique, ces poètes restent en définitive des ouvriers, qui « le menuisier », qui « l'imprimeur d'indiennes », qui « le tisserand ». Malgré les tourments de ces années 1826-1840, c'est donc une manière de stabilité qui s'impose aux grammairiens vieillis de l'Idéologie et à leurs épigones, comme représentation de la société. J'ai montré plus haut que le modèle social se projetait sur

57. Dans son *Dictionnaire critique et raisonné du langage vicieux* (Paris, 1835), Louis Platt écrit : « Le fond doit passer avant la forme. Le fond c'est la chose même, c'est l'œuvre en un mot ; la forme n'est que la manière de la présenter. Mais qui pourra nier que cette espèce d'enveloppe n'exerce beaucoup d'influence sur le jugement des hommes, qui, en grande majorité, ne voient presque partout que la surface des choses ? Attrayante, la forme fait passer un fond de peu de mérite ; désagréable, le fond le plus recommandable n'échappe qu'à grand peine au dédain ! » (Introd., p. IV).

58. T. V, 1831, p. 122.

59. T. VIII, 1836, p. 359.

la hiérarchie des formes du vocabulaire ; c'est ici le modèle littéraire du non-échange des genres qui décrit l'organisation des classes :

Savoir sa langue et la bien parler devient une obligation impérieuse en France ; aux riches, pour consolider la prépondérance que leur donne leur position sociale ; aux classes moyennes, pour soutenir leurs droits et leur influence ; aux artisans, pour mériter la considération et répandre un certain lustre sur les professions industrielles ; à tout le monde, parce que parler est une nécessité de tous les instants, et que *bien parler peut devenir une habitude sans déplacer les sources de la puissance, sans confondre les conditions*<sup>60</sup>.

Disserter sur les vertus ou les défauts linguistiques des textes littéraires devient, dans ces conditions, un moyen confortable de se donner les apparences avantageuses de la science et du goût, une occasion économique de prétendre communier avec tous dans le seul culte de l'Art, quand seule une catégorie étroite d'individus dégrevés des nécessités les plus instantes de la vie est visée par ce discours. Doubler l'appréhension intuitive du contenu des textes par un commentaire langagier permet ainsi de trier : d'une part, ce qui est bon pour l'éducation de l'homme moderne (le respect des valeurs anciennes) ; d'autre part, l'ivraie des doctrines éthiques et esthétiques romantiques. La grammaire et le style exercent alors, avec technicité, la fonction épuratrice dont l'idéologie de la bourgeoisie dominante ne veut ni ne peut assumer ouvertement la responsabilité. La réalité du dispositif est tangible, la discrimination est effective. Et derrière le discours faussement rigoureux de la grammaire, tout le reste n'est justement que Littérature...

Jacques-Philippe SAINT-GÉRAND,  
Université de Poitiers.

---

60. T. VIII, 1836, p. 24. Au sujet de la fonction socio-culturelle de ces poètes-ouvriers, on se reporterà à la pertinente analyse de J. Rancière : « Les poètes-ouvriers dans la France de Louis-Philippe », in *R.S.H.* 190, 1983, n° 2, p. 31-47.



## **LE JOURNAL DE MA VIE DE J. L. MÉNÉTRA : UNE SYNTAXE POPULAIRE ?**

Le *Journal de ma vie* de Ménétra est maintenant accessible au grand public<sup>1</sup>. Mais en quelle langue ce document est-il écrit ? Dans son Avertissement (p. 6), l'éditeur invite les « historiens de la langue » à se « reporter au manuscrit » pour retrouver la graphie originale ; en fait ils y trouveront bien autre chose : une syntaxe, que la modernisation a dissimulée sous les parenthèses normalisatrices, les crochets signalant des mots « inutiles », voire les petites manipulations affectant l'ordre et l'emploi des termes. Cette syntaxe est-elle spontanée ou guindée, aberrante ou régulière, dominante ou populaire ? On ne saurait en tout cas la réduire à un ensemble anarchique d'« incertitudes » ou de « fautes ».

### **1. RETROUVER LA LANGUE DE MÉNÉTRA.**

Quel système peut-on espérer retrouver par une lecture attentive ? Faut-il croire que l'on atteint ici le vrai, l'oral, l'anecdotique, l'enregistrement de la parole de l'homme du peuple de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Ce n'est pas le cas, et c'est — heureusement — impossible : même s'il nous tombait du ciel des paroles dégelées des années 1760-1780, elles seraient ou peu nombreuses et non représentatives, ou d'une multiplicité sociovariante telle que l'infini des situations, des lieux, des temps, des jeux psychologiques interhumains nous découragerait. Immanquablement, nous projetterions sur ces « faits » nos propres réflexes, nous referions de faux systèmes, et la langue nous échapperait.

Gile Vaudelin, Marivaux, Vadé, Beaumarchais nous en apprennent beaucoup sur la façon dont on regardait au XVIII<sup>e</sup> siècle la répartition des traits spécifiques de l'oral et de l'écrit dans les productions langa-

---

1. *Journal de ma Vie, Jacques Louis Ménétra Compagnon Vitrier au XVIII<sup>e</sup> siècle*, présenté par D. Roche, Paris, Montalba, 1982.

gières : ce serait un beau sujet que de chercher dans Ménétra les traces, volontaires ou non, de cette propension de tout rédacteur à recréer l'illusion de la communication : entre les marqueurs d'évidence de Diderot ou de Condillac, les effets d'individualisation des styles de Laclos, les harmonies du signifiant chez Rousseau, tous moyens de créer une fausse présence *physique* de l'énonciateur, un vitrier intelligent, et qui a eu, apparemment, l'amicale estime de Rousseau, ne ferait pas mauvaise figure. Mais une telle recherche actuellement serait, faute de bases, prématurée.

L'objet premier de la recherche ne peut être en effet que le vrai système d'une langue écrite, et voulue telle ; et parce que sa forte personnalité et sa désinvolture (plus sans doute que l'incapacité à imiter les standards proposés) éloignent Ménétra du modèle auquel pourtant il s'attache, il est plus intéressant que Jarnerey-Duval<sup>2</sup>, car il occupe une position caractéristique des périodes pré-révolutionnaire et révolutionnaire. Un modèle oratoire de prestige (qui est en fait de l'écrit oralisé), confusément senti avant 1789, étalé sur la place publique par la suite, sert de guide à une écriture qui en même temps n'abdique rien des nécessités de son expressivité propre : d'où cette prose belle et irrégulière qui eût enchanté l'auteur du *Spleen de Paris*, et dont la modernisation cache les ressorts syntaxiques.

Peut-on dater cette langue ? Entre 1764 et 1802, où situer par exemple la rédaction du début du journal ? Il est important en effet de vérifier que certains traits de langue ont été employés par Ménétra *avant* qu'il participe à l'aventure politique de 1789 ; et que sa syntaxe de *malgré que*, par exemple, marque une *continuité*<sup>3</sup> dans un certain maniement du français au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'apport du texte de Ménétra à l'histoire de la langue serait un peu banalisé s'il fallait suivre la thèse extrême suivant laquelle « le texte [aurait été] probablement rédigé à partir de 1802 »<sup>4</sup>. La solution proposée par D. Roche est sans doute la meilleure :

2. Valentin Jarnerey-Duval, *Mémoires. Enfance et éducation d'un paysan au XVIII<sup>e</sup> siècle*, avant-propos, introduction, notes et annexes par J. M. Goulemot, Paris, Le Sycomore, 1981.

3. Il serait intéressant d'adapter à certaines émergences de faits de syntaxe dits populaires la problématique appliquée à l'étude du vocabulaire par G. von Proschwitz dans son article « Le vocabulaire politique du XVIII<sup>e</sup> siècle avant et après la Révolution. Scission ou continuité ? » (*Le Français Moderne*, avril 1966, n° 2) : en effet « malgré qu'il fut absent » figure dans une liste d'expressions censurées par Philipon de la Madeleine en 1807, et qui sont pour Bruno des « façons de parler que nous avons vues naître et se répandre pendant la période révolutionnaire » (*HLF X*, 687 ; cf. aussi p. 730). Plus qu'une apparition ou une réapparition, on peut y voir le maintien d'un tour propre à la langue populaire, que nous ne connaissons, au XVIII<sup>e</sup> siècle, que filtrée par la littérature, poissarde ou autre.

4. Cette position, rapidement évoquée par G. Duval dans le compte rendu du *Journal* qu'il a donné dans la revue *Dix-Huitième Siècle* n° 15, 1983, p. 482, paraît intenable. L'attitude de sagesse gênée et repentante, quoique un peu complaisante, adoptée par Ménétra sur la fin de son journal cadre mal avec le *style* des évocations lestes du début.

Au total, on peut penser que Ménétra a dû songer à son entreprise dès 1764, qu'il a pu en rédiger une version ou des fragments après cette date, et qu'il a vraisemblablement tout recopié entre l'an X (1802), date donnée page 4 du journal, et l'an XI (1803), quantième écrit folio 331 (18),

et permet de penser que ce texte est pour une bonne part l'écrit d'un homme du peuple de l'Ancien Régime, même si le recopiage de la version dont nous disposons s'est fait après coup.

La forme écrite que la calligraphie soigneuse de Ménétra donne à ses chers Mémoires n'est pas indifférente : loin d'être hasardeuse et « phonétique », elle multiplie les traits idéographiques : les *t*, les *s*, les *qu* : c'est la conscience d'une série de « subordonnants » qui conditionne l'orthographe de *guard* (car) ; la graphie *cest* (ces) dans « *cest* sorte de femme », « *cest* petite rue » crée un nouveau paradigme ; c'est hors de la logique des sons que se font des reconstitutions comme *cronoligue* (chronique). Si la phonétique enfin était ce qui guide Ménétra, il n'écrirait pas telle séquence suggérant une liaison imprononçable :

il ne me reste helas de toute sest tendre alarme  
et de sest amoureux soupirs  
de la Langueur et de mest indiscrete flambe  
que de Tendre et penible souvenir (f° 5)<sup>5</sup>.  
lon nent avoit entendu nulement parler (f° 51).

C'est là qu'il faut regretter que nous ne soyons plus capables de lire un texte du XVIII<sup>e</sup> siècle sans en faire la « toilette »<sup>6</sup>, au risque de substituer au texte initial sa traduction. Car la syntaxe aussi est atteinte : la réduction instinctive de la liaison des idées à une succession paresseuse où le morphème de place est tout, et l'intelligence des rapports lointains une discipline périmée, conduit l'éditeur à publier :

Ma bonne grand-mère vint me chercher et me mena dans une chaise à porteur chez elle où je restai six semaines (37).

C'est équilibré, informatif, aisé ; mais la langue de Ménétra est autre : place du pronom complément différente, *emmener* (en deux

On ne voit pas bien pourquoi mettre en doute l'affirmation que la rédaction a commencé en 1764. Ce qui restera impossible à déterminer, c'est la nature des éventuelles corrections au recopiage.

5. Extrait tiré des textes qui précèdent le *Journal* dans le manuscrit. Les textes cités seront suivis de l'indication du folio (f°) s'il s'agit du texte manuscrit, et du n° de la page de l'édition de D. Roche si l'on a dû citer l'imprimé, soit pour lui-même, soit qu'il ne présente pas d'écart avec le manuscrit. — Il y a de nombreux autres exemples de ces graphies.

6. C'est l'expression que j'ai entendue, lors d'une émission télévisée, dans la bouche de M. Coirault parlant du Saint-Simon de la Pléiade.

mots) pour *mener*, place finale (moins « logique », plus affective) de *chez elle*, doute sur le tiroir verbal :

ma bonne grandmere me vint cherche et men mena dans une chaise  
aporteur ouje restois six semaine chez elle (f° 16).

Cela ne change pas grand chose, et cela change tout. On lit dans la transcription :

J'avais fait des connaissances de toutes les manières et en tous genres de ce monstre de Duhamel et autres dont quatre furent pendus en place de Grève et particulièrement de la Giroux de qui j'avais eu les premières faveurs fut pendue en Grève (43).

Le manuscrit donne :

javois fait des connaissance detoute Les maniere et en tout genre de cemonstre de duhamel et autre et particulierement dela giroux dont quatre ont été rompuē vive et Lagiroux dequy javoit eu les premiere faveur fut pendue en greve (f° 25).

La relative « dont quatre ont été rompue vive » y est, aux yeux du grammairien postclassique, mal placée ; la Giroux est nommée deux fois, etc. Mais la syntaxe ici est libre.

Il arrive que le refus de la syntaxe réalisée affaiblisse le texte :

cette bonne devote ajouta foy atout cest conte et atendoit en grande impassience un jeune homme savoir si alelevation le Vitrot netoit point tombée (f° 32).

La construction *Attendre qqun savoir* était intéressante, et expressive. En la refusant l'éditeur est proche du contre-sens :

Cette bonne dévote ajoutait foi à tous ces contes et attendait en grande impatience Un jeune homme savait si à l'élévation le vitrail n'était point tombe (47) <sup>7</sup>.

On pourrait multiplier les exemples <sup>8</sup>. Il vaut mieux songer à tirer parti de ces décalages obligés : toutes les violences que le lecteur du XX<sup>e</sup> siècle doit faire subir au texte original ne sont-elles pas autant d'indices de cette *autre* langue que nous cherchons à définir ?

7. L'emploi de la majuscule pour délimiter des phrases sans rajouter de ponctuation est une bonne idée. Dans cet exemple cependant, il consolide l'erreur ; en général il contribue à suggérer la suppression de ligatures parfois incompatibles avec une lecture moderne, parfois compatibles (v. *infra* l'exemple où se trouvent comparés les textes de la p. 30 et du f° 8 (à propos de *où*).

8. On peut citer encore, parmi d'autres : « une maladie quy ne pouvoit etre que gue-  
rit avec dusangs humain » (f° 13), traduit en « une maladie qui ne pouvait être guérie  
qu'avec du sang humain » (34). — Quelques erreurs ou réécritures contestables peuvent

## 2. LA CONSCIENCE DES ÉCARTS.

Partons de l'inventaire des additions-suppressions (parenthèses et crochets) proposées par l'éditeur dans les trente premières pages du texte imprimé. Pour les restitutions, il s'agit souvent de rétablir le pronom sujet du verbe<sup>9</sup>. Parfois l'élément ajouté rappelle que des constructions simples, appartenant à la langue classique ou préclassique, sont aujourd'hui refusées<sup>10</sup> :

Le signal étant donné les premiers garçons cordonniers et autres demandèrent une explication et (voulurent) savoir pourquoi ils s'alliaient battre (57).

C'est l'absence moderne de liberté syntaxique qui oblige à rajouter un « voulurent » dépourvu de toute information, pour supprimer une syllepse jugée incorrecte. Là où Ménétra écrit, et où l'on dirait facilement dans un échange oral non surveillé :

... que moy quy etoit resoluē nous iriont tout les trois ruē dela huchette en mengeant un moigneaux mort (f° 25),

il a fallu transcrire :

que (avec) moi qui étais résolu... (etc.) (43).

Mais il y a plus à tirer des propositions de suppressions matérialisées par les crochets. Un souci normatif étroit conduit d'abord à marginaliser des tournures archaïsantes, ou régionales. On n'insistera pas sur « un chacun » corrigé en « chacun » (31), « un nombre de » en « nombre de », « un l'Angevin » ramené à « un Angevin », non plus que sur la suppression d'éléments qui donnaient à la phrase de Ménétra un autre équilibre, jugé moins correct par l'éditeur :

en outre être signalées : — p. 38, omission de « dans cette affaire » (f° 18) ; — p. 39 « on vint me signifier que la compagne ma belle avait été obligée de partir » est le résultat d'une mauvaise lecture, l'éditeur ayant sans doute inconsciemment refusé l'inversion du circonstanciel : le texte porte : « Lon vint me signifier *qua la campagne* ma belle avoir ette obliger de partir » (f° 20) ; — le f° 34 « plus que na jamais fait evecque ny curee » devient « plus que n'avaient jamais fait et curés et évêques » (49) ; — à la même page « Malheureusement » remplace (?) *Heureusement* (f° 34) ; — un à rajouté et mis entre crochets (!) est absent du manuscrit (f° 29) ; — plusieurs *quy* sont transcrits : « qu'[y] », p. 49.

9. À quel degré l'écriture narrative de Ménétra conserve-t-elle une liberté de non-emploi du pronom sujet comparable à celle du français médiéval, et dont les traces modernes pouvaient sembler jusqu'ici réservées à des textes traditionnels comme les vieilles chansons françaises ?

10. Cf. *supra* la construction « attendre quelqu'un savoir ».

un de mes camarades nommé Cadet [venant] courant après moi avec un fouet s'entortillant après ses jambes [Il] tomba dans la rivière (39) <sup>11</sup>.

Mais cette reconstruction masque un caractère important de la prose de Ménétra, que le lecteur moderne dénommera négativement par le terme d'anacoluthe. Reste à savoir si l'incohérence apparente n'est pas l'expression d'une cohérence plus complexe. Il est vrai que souvent l'omission proposée a pour effet immédiat de régulariser une phrase qui ne semblait oblitérée que par une négligence, voire un raté de recopiage :

Je descendis chez la mère des compagnons qui me reçurent très bien et me mirent dans une bonne boutique de la ville où le bourgeois et la bourgeoise [et] avaient une sœur que je faisais endêver (50).

Mais quand on connaîtra mieux les lois secrètes de l'écriture de Ménétra, on sera peut-être amené à suspecter ce type de *lectio facilior* <sup>12</sup> !

Parmi les éléments à supprimer, l'un des plus fréquemment relevés est *que* <sup>13</sup>. Parfois sa répétition est assimilable à des emplois préclassiques bien connus <sup>14</sup> :

et qu'il croyait que j'invoquais le diable que je faisais tout ce que je voulais et que j'ensorcelais les bonnes gens par mes gestes <sup>15</sup> et mes paroles que dernièrement [que] j'avais voulu leur faire voir le diable et que dernièrement d'eau blanche je l'avais rendue toute noire (47).

On trouve parfois un *que* actuellement réservé à l'oral :

Nous n'étions pas bien culottés et apparemment à la vérité [que] ces bonnes sœurs avaient aperçu ce qui leur avait été au cœur <sup>16</sup> (51).

ou encore une sorte de *que* à tout faire :

J'ai su depuis qu'elle avait eu pour gage une jolie petite fille et [que] la fille de mon bourgeois un gros garçon (58),

11. Il est vrai que par là sont corrigées des répétitions qui ne sont que des étourderies, pages 31, 40, 51, 52, etc.

12. Je citerai encore cette reconstitution arbitraire : « Comme il n'y avait pas longtemps qu'ils étaient inventés [et que] j'allais chez un mien cousin qui était artificier (et) j'allais avec mes camarades faire des niches à ces marchandes de pommes et autres » (35).

13. Le problème est si important qu'il faut en faire une étude à part.

14. Brunot fait le point sur la question, en s'appuyant sur Vaugelas, sous le titre « répétition inutile », *H.L.F.* III, 654.

15. Le manuscrit porte « par jeste ».

16. Voici le texte exact : « nous netiont pas bien culotée ala Véritée aparently que ses bonnes sœurs avoit apersue ce quil Leur auroit été au cœur » (f° 37).

sans parler de tous les *que* caractéristiques de la « syntaxe populaire »<sup>17</sup>.

Il vaudrait la peine de faire une étude exhaustive du morphème *ou* (sans accent dans le manuscrit) : si nos habitudes nous conduisent à le traduire par « pendant lesquels », « à l'occasion de laquelle », « au terme desquels », « à partir de laquelle », ou à suggérer son omission, toutes ces traductions font perdre l'expression d'un lien en fait plus expressif et plus léger, en ce qu'il amalgame des rapports de sens qui n'ont pas besoin d'être dits, sorte de concentration de tous les rapports possibles concevables par l'esprit du lecteur non habitué à se voir tout dire dans une syntaxe appauvrie par l'exigence de l'explicite total :

Je travaillai avec lui aux environs de trois mois [ou] je l'écrivis à ma bonne grand-mère (46).

Avec cela ayant gagné une petite galanterie [ou] je me tins coi dans une chambre de mes amis où je passai<sup>18</sup> une quinzaine (46).

J'y restai aux environs de trois mois [ou] je voulus aller à Poitiers voir de mes amis (58).

Nous restâmes près de trente jours [ou] l'on vint nous signifier que nous étions libres (59).

Je partis de Tours [ou] les compagnons me firent la conduite avec des violons et des hautbois et après la conduite mes compagnons<sup>19</sup> me ramenèrent dans la ville où ils ne voulurent point me quitter qu'ils ne m'eussent reçu compagnon fini (52).

Moi je fus travailler à Donay-en-Anjou [ou] je retournai clandestinement à Angers (58).

Supprimer tous ces *ou*, c'est aussi substituer à une prose périodique et liée un texte informatif plutôt sec ; interprétez ensuite une forme graphiée *ois* comme un passé simple (ce qui n'est pas absurde ; la conscience des distinctions à la fois formelles et sémantiques entre passé simple et imparfait obéit à des lois non orthodoxes et qu'il faudrait retrouver), et vous en arrivez à lire un autre texte. Ménétra écrivait :

et apres etre guerit me remis en nourrice ou je retombais chez une assez bonne femme quy mapris de bonne heur ... (f° 8).

Voici le document traduit :

et après être guéri me remis en nourrice [ou] Je retombai chez une assez bonne femme qui m'apprit de bonne heure... (30).

Où le réflexe correctif moderne est le plus intéressant, c'est lorsqu'il conduit à suggérer une suppression parce qu'il y a un lien syntaxique de trop. Ce phénomène, que j'appellerai « double lien », dans lequel deux

17. Cf. P. Guiraud, *Le Français Populaire*, Que Sais-je ? n° 1172.

18. La normalisation a, de plus, transformé « et i pasoit » en « où je passai ».

19. Manuscrit : « les compagnons ».

éléments sont reliés à la fois par une coordination et par une subordination, ne peut être accepté dans la cohérence de la syntaxe française moderne. L'interprétation en est parfois impossible à la rigueur, et l'on pense à un mot omis, à un raté, etc. Est-ce si simple ?

Lorque le matin jaloit me maître alouvrage ou deus Valet de Ville et me demande si jene suis point leparisien (f° 46) :

*lorque + ou + et* : c'est trop ; il est tout à fait légitime de supprimer *et*, de mettre *ou* entre crochets : mais qui mesurera la perte d'information (non sur les faits, mais sur la vision du scripteur) ?

Lorsque le matin j'allais me mettre au (travail) [ou] deux valets de ville me demandent si je ne suis point le Parisien (58-59).

Le double lien peut apparaître comme une négligence ou une maladresse si l'on s'en tient au texte modernisé :

Il commença à me faire travailler de son état et malgré que plusieurs personnes voulurent l'en dissuader [mais] il n'en voulut rien entendre (30).

Apparemment la copie de l'élève Ménétra a été bien corrigée : le *mais* inutile disparaît ; mais on a ajouté un *et* ; mais le jeu des majuscules tranche dans le continu du manuscrit ; mais l'on a pris parti sur le rattachement de la concessive<sup>20</sup>. Or retrouver la langue de Ménétra, c'est d'abord accepter un flux continu, des relations syntaxiques toujours virtuellement louches, comme le montre le texte, largement cité, du manuscrit :

il me remmenere et depuis ce moment jusque Lage de onze ans je demeuroit che ma bonne grand mere mon pere voulù me ravoir crainte depayer mapension il comensa a me faire travailé de son etat malgré que plusieur personne voulure Lendissuadé mais il nent voulue rien entendre javois une assez bonne belle mere (f° 8).

D'autres suppressions, une fois vaincu le réflexe normalisateur, conduisent à un examen de conscience en même temps qu'à la reconnaissance de la langue de Ménétra. Pourquoi accepter *et* exiger la reprise du pronom dans les phrases segmentées, et la condamner dans les relatives ? Le *Journal* est riche de ces « pléonasmes » ou « mauvaises » utilisations des pronoms :

20. L'examen du manuscrit (v. *infra*) montre qu'on peut aussi bien la rattacher à ce qui précède qu'à ce qui suit ; peut-être n'y a-t-il pas à décider : auquel cas le *mais* prend toute sa valeur.

il perdait ou laissait tomber ses boucles d'argent soit de soulier soit de jarretière [dont] J'avais grand soin de (les) ramasser et le lendemain de (les) porter chez M. Pezé (40) <sup>21</sup>.

Accompagné de quelques camarades fils de marchands du Pont-Neuf dont à l'un je [lui] vendis une boucle d'argent (41).

Dans ce bel exemple de décumul le groupe *dont à l'un* est assez soudé pour n'exprimer que le lien entre les deux propositions ; il faut donc répéter — exprimer — le régime indirect de *vendis* : *lui*. Et dans le passage suivant, quel est le rôle exact de *qui* ?

et que lorsqu'il s'agit de la religion les prêtres vous y plongent par le fanatisme et la superstition [qui] Tout récemment dans ce temps ma bonne grand-mère ne cessait de me raconter tous les contes bleus des miracles de Monsieur Paris (...) (32).

Enfin il n'y a ni négligence, ni faute dans les jeux sur le double registre de la subordination participiale et de la coordination ; le *Journal* exprime en fait autre chose que ce que suggère l'effacement de *et* :

Un soir la femme de chambre m'ayant fait entrer dans un cabinet [et] avait apporté une bouteille me disant que son mari allait apporter une brioche ou des échaudés (39).

Si Ménétra était au Panthéon des génies littéraires, ce serait une sublime anacoluthe, n'est-ce pas ?

### 3. TOURNURES REMARQUABLES.

Au delà des écarts révélés par le battement entre le texte écrit et le texte imprimé pour le lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, il y a d'autres indices de cette syntaxe différente : d'abord l'utilisation de *malgré que*, dont l'étude terminera cet article (*infra*, § 4). Je ne m'attarderai pas sur les traits que les mises entre crochets révélaient déjà. Je citerai seulement dans les toutes premières lignes :

et un garçon dont c'est de moi que je vais écrire toutes les petites fré-daines (30),

et cet exemple pour compléter l'étude des emplois de *où* :

Le lendemain il m'emmena chez le curé et lui fit une mercuriale où j'en ris de bon cœur (38).

21. Il faut savoir gré à l'éditeur qui a, dans cet esprit, supplié des « les » plutôt que de remplacer *dont* par *que*. En quelque sorte le *dont* du manuscrit suggère le « pléonasme », sans le réaliser.

Il mériterait une analyse approfondie, de même que ceci :

et qu'elle avait pris le parti d'aller trouver son mari dont sa mère ne l'avait pas quittée (39)<sup>22</sup>,

ou cette double représentation :

je fis la connaissance d'une nièce de mon père à qui j'agis avec elle comme à l'ordinaire (43),

ou ce passage où l'on ne saurait dire s'il y a anacoluthe ou phrase nominale centrale :

Étant sur une planche je l'avais lancé à l'eau et au premier guichet les passeurs la garde qui sifflaient car il était au milieu de l'eau et lorsqu'il fut repêché les bateliers le baptisèrent à profusion (44).

On trouvera encore des gérondis ou participes en construction libre, des verbes narratifs sans pronom sujet, des emplois de *dire* au sens de *demandeur*, la locution *né natif* (30), des articles zéro comme *boire bouteille* (non totalement figé puisqu'on trouve *boire demi-bouteille*), *faire politesse*, *intenter procès* ; enfin et surtout une utilisation des tiroirs verbaux qui mériterait d'être élucidée en fonction de la graphie, du paradigme probable de Ménétra et du maniement : la forme *ramenèrent* (manuscrit : ramenaire) (39) semble être une première personne du pluriel, comme le confirme cet exemple :

apres les premier compliment nous entrere en explication et je leur fit connaître en badinant que tout ce quil croioit surnaturel etoit cler comme lejour (f° 33).

Enfin, en ce siècle où les plus grands écrivains les confondent, qui s'étonnera que Ménétra donne à un « imparfait du subjonctif »<sup>23</sup> la graphie du passé simple :

je puis dire que jene pouvoit point croire que Lefils dedieu selasa si lestement donnée amangée aux hommes (f° 14) ?

Mais dans ce survol, deux points méritent une attention particulière : dans quelques phrases certains syntagmes sont disposés dans un ordre qui laisse perplexe, comme si la syntaxe de la poésie populaire et des chansons envahissait la prose (après tout Ménétra était aussi poète, ou au moins rimeur des jours de fête) :

Dans ses fougues la nuit mon père à la porte me mettait (37).

22. Il faudrait étudier l'emploi de ce *dont* en comparaison avec le corpus de la *Grammaire des Fautes* de Frei. La note n° 21 de l'éditeur n'est pas éclairante.

23. A-t-il conscience que c'en soit un ? (v. *infra* § 4 à propos de la forme *fuse*). Bien entendu, comme pour *Que*, il faudrait faire une étude méthodique des temps verbaux dans le *Journal*.

Quelques pages plus loin, la même construction revient, mais je la citerai dans le manuscrit, l'éditeur ayant interverti un circonstanciel, ce qui modifie l'équilibre :

dans cest temps mon pere tous les jours buvoit et tous les jours a la porte me maitois (f° 20) <sup>24</sup>.

Il faudrait regarder de plus près, avec un *£* mystérieux en cours de texte, ce passage à la graphie remarquable, qui comporte une curieuse inversion du complément d'objet direct :

il y avoit bien en viront six mois lorsque temps ame promener *£* je vous lu sautée un fossée comme autre fois je faisoit au champ Elissee Le petit os jeme casoit jefut bien quarante jour sans rien faire pour me remaire (f° 34).

Enfin, en rapport avec les problèmes du double lien, il y a ces cas où l'on a bien l'impression que l'organisation de la phrase comporte, si j'ose dire, un circonstanciel sujet. La tentation est alors de rétablir un autre sujet (Ménétra l'omettant souvent) :

Un jour que je l'éclairais dans un escalier où il portait une croisée et ne la montant point à sa volonté d'un coup de pied dans sa colère (il) m'emporta toute la mâchoire (34).

En fait c'est une autre syntaxe, dans laquelle la notation circonstancielle est « louche », à la fois circonstant, et thème servant de point d'appui au prédicat verbal sans « sujet » grammatical énoncé :

avec cela que mamere menvoyoit assez souvent delargent faisoit je passoit mon temps amerveil (f° 30) ;  
comme javoit juré sur mon honneur quil seroit pres et enplace pour Lesamedi fit que je mamusoit ame divertir (f° 31).

On voit l'effet réducteur de la restitution du sujet dans cet autre passage :

J'avais pour ami le fils du maître serrurier du roi de Versailles qui chaque mois recevait au moins cinq à six louis (cela) faisait que nous les dépensions ensemble (54) <sup>25</sup>.

24. Cf. encore : « Un dimanche soir il arrive plein de vin et en colère sur ma sœur se jette et se met à la maltraiter » (40).

25. Je rajouterais cet exemple, non normalisé cette fois par l'éditeur : « Après ces paroles qui au lieu de me rassurer firent que je dis à mon bourgeois Vous pouvez rester pour à l'égard de moi je pars » (56). Le verbe principal — selon la syntaxe de Ménétra — est *firent*. L'étagement dans le temps est marqué par deux éléments à la fois *Après* et *firent que* : le rapport chronologique et le rapport causal ne font qu'un, ou appartiennent à la même relation, qui est en fait une sorte de relation de « circonstanciel sujet » à verbe. Un lien plus étroit est marqué par le *qui*, aggravant (sauf lecture réductrice) l'anacolithe. En fait la syntaxe ondoie et accumule les rapports, et le verbe de la relative se révèle être le verbe « principal ».

Syntaxe spontanée, archaïsante, « déviante », irrationnelle ? Ou système réel, et censuré ?

#### 4. MALGRÉ QUE ET SON MODE : VERS UN ENSEMBLE DE RÈGLES.

D'après le *Grand Larousse de la Langue Française*, *malgré que*, sauf construction avec *avoir*, doit être daté de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. On est frappé en effet du silence de Haase, de Brunot aux tomes III et IV de l'*Histoire de la Langue française*; et si la locution réapparaît au tome VI (p. 1533), c'est qu'elle est condamnée (sauf avec *avoir*) par Féraud, Dubois de Launay, puis Girault-Duvivier, comme la combattent Philipon de la Madelaine (*H.L.F.* X, 687) ou Saint-Ange dans le *Mercure de France* (*ibid.*, 730). Il suffit de feuilleter Grevisse ou l'*Encyclopédie du bon français* de Dupré pour s'apercevoir qu'en effet la fortune littéraire de *malgré que* est récente autant que contestée. L'argument puriste invoquant l'étymologie n'a pas plus de valeur qu'un raisonnement qui nous interdirait d'*arriver* à une destination qui n'a pas de *rive*; mais si les grammairiens sérieux enregistrent et tolèrent la locution, ils n'admettent pas sa construction avec l'indicatif<sup>26</sup>.

Or ayant trouvé ses principes probablement bien avant 1789, peut-être dès 1764, la syntaxe de Ménétra se développe sur ce point dans une superbe régularité, fondée sur la construction de *malgré que* avec l'indicatif, dont la variété des tiroirs permet d'assurer la nuance des rapports d'opposition sans recours au subjonctif. Il y a 40 subordonnées concessives dans le *Journal de ma Vie*, 15 avec *quoique*, 25 avec *malgré que*. Sur ces 25 on peut déjà en classer 19 qui sont construites régulièrement avec un imparfait (13), un plus-que-parfait (1), un présent en contexte de présent de narration (3), un passé simple (2). L'emploi dominant de l'imparfait montre qu'il s'agit surtout de réflexions de l'énonciateur qui prend ses distances par rapport au procès central en lui opposant une considération de sens contraire. L'indicatif persiste s'il s'agit d'un jugement après coup :

mais le peut de bon sens que je put avoir ma bien empêchée de tombée dans des forfait que mes camarade et voisin et autre dema connaissance malgré que je les frequentoit ont tombée et quy ont été punis (f° 16),

comme dans le cas d'une circonstance en cours :

il me conduisit chez un brigadier de maréchaussée qui me conduisit à la geôle malgré que je me réclamais d'un maître vitrier (42)<sup>27</sup>.

26. Les grammairiens modernes ne font en cela que perpétuer la décision de Ménage qui a rendu impossible le choix entre indicatif et subjonctif dans les concessives, et *a fortiori* un système entièrement équilibré à partir de l'indicatif.

27. Je ne citerai pas tous les exemples du type : « malgré que jent étoit exempt » (f° 60) ou « malgré qu'il ne faisoit pas jours » (f° 98).

En contexte de présent narratif, l'emploi des formes ne laisse pas de doute sur l'indicatif :

arrivée nous dansons la maîtresse malgré que nous rafraîchissons me reitere a plusieur fois quil faut mangé quelque chose (f° 148) ; elle meverse des rasade et medemande ce que je ne pas voulue prendre malgrè que jesuis aussi bien quel tout de feux (f° 280)<sup>28</sup>.

Les passés simples sont aussi nets (« malgré que plusieurs personnes voulurent » (30, déjà cité) ; « malgré qua son départ (...) m'en mena avec adresse » (f° 293). Si *malgré que* suivi de l'indicatif exprime si souplement n'importe quelle valeur oppositive, on ne voit guère pourquoi le système de Ménétra intégrerait la construction — aujourd'hui jugée moins incorrecte — avec le subjonctif. C'est dire que les six exemples qui restent, sur 25, font difficulté.

Difficulté apparente seulement pour trois d'entre eux ; le réflexe de l'éditeur l'a conduit à prendre parti dans le mauvais sens : on lit p. 222 « malgré que j'aie fait » ; le f° 254 porte « malgré que j'ay fait » ; p. 124 « malgré que je n'aie point de venin je lui demandai » ; le manuscrit porte « malgré que je ne point de venin je luy demanday » ; p. 247 « malgré qu'elle lui ait défendu » ; le f° 285 porte « malgré quil luy est defendue ». La graphie de Ménétra, sans doute, ne peut faire foi : mais rien n'oblige dans ces trois cas à inventer des subjonctifs, qui seraient en contradiction avec la tendance générale. Et que penser d'une conscience linguistique du « subjonctif » qui passerait par la forme « est »<sup>29</sup> ? Donc 22 des 25 emplois sont à l'indicatif, laissant trois exemples où l'on peut voir comment l'exception confirme la règle.

Dans le premier cas, *malgré que* + subjonctif est compris dans une parole rapportée :

Charpentra qui fut celui qui prit dix-huit francs à mon père pour mon dégagement lui dit Ménétra n'est pas tant à mépriser malgré que tu sois grand il est capable de faire ta fête (114).

Faut-il exclure qu'une *autre* parlure ici soit *citée* ? Les deux derniers exemples attestent l'inconfort du rédacteur face à l'emploi de formes qui ne correspondent peut-être pas pour lui à l'opposition standard indicatif/subjonctif. Comme dans le cas de la confusion graphique du passé simple et du subjonctif imparfait, il s'agit plutôt de formes marginales mal assimilées et employées par mimétisme, un peu comme nos contemporains en mal d'hypercorrection hasardent des « il eût fallu » :

28. Le troisième exemple est au folio 183.

29. Dans ce dernier cas, le changement de *il* à *elle* indique que l'éditeur a complètement réinterprété le texte.

toute cest secousse me donnere matiere areflexion et quitois et nevouluē nulement entendre en aucune maniere a exercée aucun place malgrē quel me fuse deleguēe (f° 329).

Et si l'on considère, comme je l'ai dit plus haut, que la rédaction a connu diverses phases, on peut admettre que le passage précédent, très tardif, est tributaire de l'influence d'autres textes (discours révolutionnaires par exemple). Enfin la dernière à étudier représente trois concessives à formes verbales intéressantes :

alegards de l'homme malgré que je *fuse* Lauteur de son bonheur et que je *luy Ecrivist* Lorque je fut aparis pour faire son etat de vermiclier il nen atté pas plus reconnaissant malgré qu'il *est* fait sa fortune (f° 88-89).

Selon les règles du français standard le dernier serait un subjonctif fautivement transcrit, et le second un subjonctif confondu avec un passé simple. Si l'on tire des observations précédentes la règle de l'indicatif, tout s'inverse : *est*, à l'indicatif, résulte d'une confusion, *Ecrivist* est un passé simple, et *fuse* est cette forme entendue et mal intégrée au système. Trois *malgré que* suivis de formes au plus douteuses n'affirment pas la règle de l'indicatif après cette locution conjonctive<sup>30</sup>.

Il n'est pas exagéré de dire qu'il y a dans la syntaxe de Ménétra un système, cohérent — et qui reste à décrire au delà de cette esquisse sur les concessives —, une *langue*. Ce n'est pas en tous points celle de ses contemporains cultivés, de Féraud à Domergue, de Rousseau à Chateaubriand. C'est une parlure méprisée, mais qui vue sous un certain angle vaut bien l'autre ; qui dira pourquoi il n'est pas « bien » d'écrire :

Malgré que je gagnois bien je depenoit dememe (f° 166) ?

Les puristes de 1800, comme ceux d'aujourd'hui, auraient trouvé une telle construction choquante, ou vieille, ou régionale, pour eux c'est tout un. Vers 1930 on y aurait vu, faute d'un sentiment diachronique exact, du « français avancé ».

Et si c'était une syntaxe populaire ?

Jean-Pierre SEGUIN,  
Université de Poitiers.

---

30. L'examen des subordonnées introduites par *quoique* confirme entièrement cette analyse : 9 sur 15 ont un indicatif indiscutable, 3 sont accompagnées d'une forme *eus* du verbe *avoir* qu'il n'y a aucune raison de considérer comme un subjonctif « fautif » ; une forme est indéterminée (*quoique je l'en désabuse*) : si la thèse est juste, c'est un indicatif ; restent un exemple de formule figée (*quoi qu'il en soit*) et une attestation de la forme *fuse*.

## UN MANUEL DE DICTION EN L'AN XI

Hommage apparemment indigne du destinataire que cette « (re)lecture » des *Principes raisonnés sur l'art de lire à haute voix* édités à Paris, en 1802, par Louis Dubroca. L'ancien Père de la Doctrine chrétienne, devenu libraire tout en restant professeur, y justifie l'opinion souvent exprimée sur la « mince valeur » de ses ouvrages<sup>1</sup>. Mais Pierre Larthomas, qui a su envisager la totalité des composantes du *Langage dramatique*, en fondant son étude sur les réussites suprêmes du genre, n'a jamais hésité à mesurer l'écart entre un bon dialogue de théâtre et les réalités du parler quotidien. Aujourd'hui qu'on multiplie, sur ce dernier, études et analyses, il apparaît comme un précurseur. Espérons que ce modeste témoignage sur l'art de lire en public, par sa médiocrité même et comme reflet d'une vulgate, retiendra un instant son intérêt.

Sur les doctrines et pratiques régnant, vers 1800, sur le jeu des acteurs, Georges Lote a jadis mené une enquête dont les résultats sont consignés dans la partie encore manuscrite de son *Histoire du vers français*. Dubroca, bien qu'il compare volontiers acteur et lecteur (p. 34, 50, 58, etc.), ne s'adresse pas aux professionnels de la scène. Il comble « un vide qui existe dans l'éducation » (p.ij). Les participants au Colloque sur la « linguistique fantastique » (Fontenay, 19-23 sept. 1983) ont pu voir représenter la pièce de Marandon, datant de l'an VI et faisant débattre trois élèves, devant leurs deux pères respectifs, des méthodes d'analyse grammaticale. Mais leurs éducateurs, attachant à l'art de dire une égale importance, font réciter à l'un *les Moutons* de Madame Deshoulières, idylle propre à révéler une sensibilité poétique et bucolique : « Hélas, petits moutons, que vous êtes heureux... » (*Œuvres*, Paris, H. Nicolle, 1810, I, p. 24-26) et déclamer à l'autre l'appel à la vengeance de Mercier, à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires de Radstadt par l'Autriche (1797). Également soucieux de diction, un autre professeur d'école centrale (de la Seine, cette fois, et non de Saône-et-Loire), Maherault, réédite, en ce même an VII, le *Discours sur la manière de lire les vers*<sup>2</sup> de François de Neufchateau,

1. Par L. Martal (Roman d'Amat & Limouzin-Lamothe, *Dictionnaire de biographie française*) et reprise par le *Dictionnaire des lettres françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*.

2. Paris, Crapelet, an VII, 4<sup>e</sup> édit. La B.N. la possède, ainsi qu'une 6<sup>e</sup> (*sic !*) de 1775. P. Marot, *op. cit.*, cite une 3<sup>e</sup> édition dédiée à Linguet.

« réimpression... vivement sollicitée par des instituteurs publics et particuliers qui sentent l'importance de la lecture et du débit trop négligés dans nos anciennes écoles » (p. 5). En fait, en 1774, le poète ne se souciait pas encore du bien public et publiait une satire des mœurs littéraires plutôt qu'un ouvrage didactique. Non qu'il manquât de titres à jouer les professeurs de diction, à en croire son ami Linguet :

Je n'envie point à François son talent de faire les vers, mais je donnerais tout au monde pour avoir son talent de les réciter (P. Marot, *Recherches sur la vie de François de Neufchateau à propos de ses lettres à son ami Poullain-Grandprey*, Nancy, Berger-Levrault, 1966, p. 66).

Les leçons de Sophie Arnould, élogieusement évoquée (v. 158), lui avaient profité avant celles de son beau-père Préville ! Il condamne vigoureusement ce qui semble avoir été le défaut majeur des lecteurs de son temps, dénoncé également par Dubroca : la monotonie et l'uniformité (v. 6, 43) qui engendrent inattention et ennui. Le « langage des dieux » (v. 20) demande l'« art de déclamer » (v. 23), de communiquer enthousiasme et génie. Qu'on ne prétende pas qu'un philosophe méprise tout artifice : les vers, à l'origine, étaient chantés, ce que rappellent les noms de Moïse, Orphée, Linus, Terpandre, Tyrtée et David (v. 61-69). Il évoque à grands traits l'histoire de la poésie antique et celle de la moderne, chez les « enfants des Goths »<sup>3</sup>. L'art de lire les vers, « secrète et puissante magie », suppose celui de « se pénétrer » des « transports » de l'auteur (v. 106-107) ; à l'image platonicienne du feu divin se substitue celle du cristal :

Tel doit être un lecteur ; il offre à notre esprit  
Le miroir animé des beautés d'un écrit (v. 165-166).

Il doit, au besoin, dissimuler par son débit les faiblesses passagères et se hausser « aux morceaux plus saillants » (v. 186). Le jeune poète se déchaîne surtout contre le froid lecteur récitant « nos chansons comme on lit la gazette » (v. 124), contre le soi-disant connaisseur qui parcourt un ouvrage « en digérant » (v. 220-227), contre la belle, sensible aux seuls avis de « certain petit abbé » (v. 233) et dont les propos colportés par son médecin vont partout décrier un livre à peine ouvert, contre les lecteurs au ton pédant (v. 286-289) ou marqué de « l'ineffaçable accent de la race gasconne » (v. 292)<sup>4</sup>. Il raille l'erreur de ton qui « comme Oreste en fureur fait hurler Corydon » (v. 305), le débit trop pressé ou

3. Son protecteur Voltaire aimait évoquer la barbarie de nos origines (cf. *Les trois empereurs en Sorbonne*, op. cit., Paris, Granier, 1877, t. X, p. 156 n.).

4. C'était pour le corriger de son accent lorrain que Voltaire l'avait adressé à Sophie Arnould ! Il restera fidèle à son admiration pour le duc de Nivernais et éditera ses *Oeuvres posthumes* en 1807 (Paris, Maradan, 2 vol.).

trop lent, maladroite imitation d'un acteur célèbre ou affectation de sensibilité d' « un esprit trop froid » (v. 330). Il prône le « naturel » (v. 354) dont Nivernois, lecteur de ses propres *Fables*, donne le modèle.

Dubroca, pour sa part, ne nourrit aucune ambition littéraire. Très prosaïquement (dans toutes les acceptations du terme), il enseigne à lire avec art : c'est un *cours*<sup>5</sup> qu'il édite. Et d'entrée de jeu, il tient à se situer au plus haut niveau. Comme Cicéron refusait pour l'orateur une formation limitée à des notions juridiques et des recettes rhétoriques et exigeait la plus vaste culture philosophique, littéraire ou historique, comme les humanistes du Moyen Age critiquant les *artes dictaminis* ramenant à de simples procédés les disciplines du *trivium* et du *quadrivium*, il ne saurait réduire l'art de lire à une « demi science qui fondée sur les règles de la ponctuation, sur la connaissance des accents, et sur quelques principes de grammaire apprend à distinguer une phrase d'une autre, à varier un peu les inflexions et à faire des pauses plus ou moins longues » (p.i). Savoir lire, c'est d'abord pleinement comprendre ce qu'on lit (p. 224-225), « transmettre à l'auditeur ou à plusieurs... des idées,... des faits étrangers... des sentiments qui n'existent pas dans leur cœur » (p.vj), c'est « toucher, éclairer, convaincre, instruire, émouvoir ou amuser » (vij). Aussi adopte-t-il un plan aussi simple que vaste : 1) l'art d'émouvoir : l'éloquence, 2) celui de convaincre : la logique, 3) celui de « captiver et charmer l'oreille » et 4) celui de plaire aux yeux : l'action ; une cinquième partie applique à quelques textes les principes dégagés dans les quatre premières. Chacune traite son sujet de la manière la plus large et la plus méthodique : ainsi la troisième ne se borne pas à étudier prosodie, harmonie et rythme du français, mais part des principes de la grammaire générale et les applique à notre langue. En somme, c'est un cours de rhétorique, de grammaire et de littérature qui prépare à lire intelligemment vers et prose, discours politiques, judiciaires ou sacrés et tous les genres littéraires :

Un lecteur, quelque part qu'il se trouve dans un discours, doit savoir d'une manière sûre et positive, quelle est la partie dont il a à présenter le développement ; il doit savoir ce qui constitue l'introduction ou l'exorde d'un ouvrage, ce qui en établit la division, ce qui est narration ou explication des faits, ce qui est objection ou réfutation, et enfin ce qui termine un sujet ou sa conclusion. Sans cela le lecteur s'avance dans un discours comme dans un pays inconnu : ... s'échauffe là où il devroit prendre haleine, ... se calme là où il devroit redoubler d'efforts... traite avec importance ce qui n'en demandoit pas, et il effleure à peine ce qui exigeoit de sa part un intérêt vif et pressant... (102-103).

---

5. « Mon / notre cours » (68, 186, 224, 381, 388). Cf. l'adresse *Messieurs* (190, 198 etc.).

Pas de lecture expressive sans pré-lecture et sans connaissance de la disposition rhétorique des parties. Dubroca offrait ainsi aux élèves des écoles centrales ou autres l'occasion d'une révision, mais aux adultes parvenus au plus haut rang grâce à la Révolution, sans être passés par les collèges, le moyen de lire correctement les rédactions de leurs secrétaires ou même les leurs s'ils avaient bien profité de ce cours. Celui-ci s'adressait aussi aux enseignants, de sciences notamment (145) : combien de maîtres « dans les écoles publiques » dont « l'élocution foible, triviale, embarrassée, confuse, ou languissante, lasse l'oreille, fatigue l'esprit et porte le dégoût et l'ennui dans tous les cœurs » (iv-v), combien d'orateurs, « dans les assemblées littéraires et savantes », « estimables sans doute la plume à la main », mais incapables de changer la « monotonie de leur débit » (v).

On a dit comment notre auteur partait des principes de la grammaire générale pour mieux saisir le « génie particulier de la langue française », « les formes qu'elle a adoptées, et la construction qui lui est particulière » (224)<sup>6</sup> : problématique qui dégage en chaque langue — Michel Foucault l'a dit jadis mieux que personne — la rationalité, les « causes » qui l'informent et la structurent, mais qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, se poursuit par une comparaison des langues tendant à en découvrir empiriquement les universaux<sup>7</sup> et *a contrario* les idiotismes. On ne tentera pas de rechercher les *sources* ou les plagiats d'un livre qui avoue n'apporter « rien peut-être de nouveau » (x-xj), écrit à des fins essentiellement mercantiles<sup>8</sup>. En grammaire, Dubroca, qui a une place (plus que mineure) dans l'histoire de la phonétique<sup>9</sup>, offre une synthèse à dominante sensualiste, condillacienne, intégrant l'héritage rationaliste de Port-Royal et de Beauzée et dont, la même année, Dieudonné Thiébault, avec sa *Grammaire philosophique*, donne une version de niveau supérieur<sup>10</sup>. Aussi bien Condillac lui-même ne rejettait-il pas une œuvre, jugée dans la tradition française<sup>11</sup> (à tort) la première à aborder rationnellement la grammaire. Dubroca, qui assure fonder sa logique sur

6. Bien prononcer suppose, comme la phonologie générative, des connaissances grammaticales, par ex. pour savoir que *à*, préposition, est bref (267).

7. Iroquois et Illinois témoignent que le style figuré est spontané dans une « société à peine débrutie » (*sic*) (194) : « preuve authentiquement constatée ».

8. Voir la réédition sous le titre *l'Art de lire à haute voix* (1824, 1825). En 1809, *Discours inaugural d'un cours de prononciation française* : il s'oriente vers la phonétique. Voir note suivante.

9. *Traité des intonations oratoires*, 1810 ; *Traité de la prononciation des sons et des voyelles finales des mots français*, 1824, réédité sous le titre *Supplément à l'art de lire...*, 1825.

10. Cf. c. r. d'A. Joly sur la réédition de 1977 (Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, Grammatica universalis, 11), *H.L.*, V, 1-2, 1978, 149-156. La même année, Thiébault fait paraître des *Principes de lecture et de prononciation à l'usage des classes primaires*. Toutes ces offres doivent bien répondre à une demande.

11. Cf. Ch. Thurot, *Tableau des progrès de la science grammaticale*, préface à sa traduction de Harris, *Hermes* (1796). Voir l'édition A. Joly (Bordeaux, Ducros, 1970).

L'enseignement de Locke et Condillac (ix), reprend, sur les rapports entre pensée et langue, la conception des Messieurs :

Une pensée en général est la représentation de quelque chose dans l'esprit et l'expression en est la représentation verbale et extérieure (71) <sup>12</sup>.

Il maintient entre mot et idée la distance que Condillac supprimait, en liant progrès de l'intelligence et du langage, le second permettant seul le développement de la première. Il conserve donc la tripartition de Port-Royal entre concevoir, juger et raisonner (84-85). Tout au plus met-il sur l'importance sociale et, partant, morale, un accent ignoré des Solitaires : lire, c'est ainsi s'adresser à ses semblables, à des « êtres intelligents et sensibles dont la vie morale dépend des commerces qui existent entre eux » (vj). Pas de morale sans société et pas de société sans langage ! Des parties du discours, il conserve classement et définitions de Port-Royal : les substantifs ont pour « première destination... d'exprimer les choses qui ont une existence, une substance <sup>13</sup> réelle, comme *arbre, homme, terre* (198) » — le génétisme des Lumières pouvait clairement recourir à l'évolution suggérée par la *Grammaire générale et raisonnée* —, ensuite ce « dont l'esprit peut se former une idée sans le secours d'un autre mot... *esprit, vertu, courage* » et « des qualités séparées des objets auxquels on avoit d'abord assigné les noms de *grand, petit, beau* », « comme *grandeur, petitesse, beauté* » (199). En revanche, le verbe, s'il exprime toujours « la manière et la forme de nos pensées » (213) — Dubroca a été sensible aux critiques de Beauzée contre Port-Royal —, indique non plus l'affirmation, mais « les distinctions du temps », non seulement présent, passé et futur, mais aussi (c'est toujours l'influence de Beauzée) temps relatifs et degré de complétude d'un procès. C'est au *mœuf* (« ou mode ») d'exprimer « l'affirmation sous des formes différentes » (215-216) <sup>14</sup>.

Non que Dubroca ne possède une solide formation grammaticale. Il s'en tient à la vulgate du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avoue incidemment qu'il considère « la grammaire de l'abbé Régnier » <sup>15</sup> comme « la plus ample et la plus savante que nous ayons » (260). Certes, il cite Ramus « qui vouloit conformer son orthographe à la prononciation » (290-291, n. 1) et les *Hypomneses* d'Henri Estienne (270, n. 1), d'après d'Olivet <sup>16</sup>.

12. Port-Royal ignorait la genèse du langage, mais leur paraissait décrire correctement la langue des peuples civilisés, à peu près entièrement de convention. Et la conception de la langue, expression de la pensée, était naturellement celle de la rhétorique.

13. Juxtaposition qui enlève aux deux termes de leur portée métaphysique. Les substantifs sont génétiquement les premières *parties* du discours. Les interjections, antérieures, ne peuvent être parties d'un discours qu'elles suffisent à former (198).

14. De Port-Royal vient aussi l'idée de la double articulation justement liée à la naissance des alphabets actuels (245-246).

15. Régnier-Desmarais, *Grammaire françoise*, Paris, J. B. Coignard, 1706.

16. *Remarques sur la langue françoise*, Paris, 1783, 86, n. 4, et 71-72, n. 7.

Mais il connaît de première main les œuvres de Girard (320) ou l'article sur la ponctuation de Diderot dans l'*Encyclopédie*<sup>17</sup>. Dominant bien son sujet, il donne un enseignement grammatical volontairement simplifié. Il affirme par exemple : « Il y a cinq voyelles... a, e, i, o, u ». Il justifie ainsi leur appellation : « elles n'ont besoin que de la seule ouverture de la bouche pour se faire entendre » (247), leur graphie par une lettre unique et évite de discuter de la nature purement vocalique ou non des voyelles découvertes par Dangeau comme faisait d'Olivet<sup>18</sup>. Pas de spéculation théorique non plus sur les pronoms qui « dispensent » simplement de « répéter » les noms (207), mais des remarques, à la Priestley, sur l'existence universelle de la déclinaison pour cette partie du discours, sur l'absence de genre aux personnes de dialogue, etc. Il donne, parmi les *connectifs* (terme emprunté à Harris<sup>19</sup>), sous le nom de conjonctions simples<sup>20</sup>, la liste bientôt canonique, à une exception près : *ou, mais, ni, car, aussi, or, donc* (222). Il emploie une formule bientôt familière aux écoliers : « Il n'y a pas une seule sentence<sup>21</sup>, pas une proposition complète dans laquelle il n'y ait pas un verbe exprimé ou sous-entendu » (214), qu'il inspire sans doute moins une théorie de l'ellipse que le souci de dégager (comme la future « analyse logique » scolaire) « les relations et les transitions qui transportent l'esprit d'une idée dans l'autre » et que marquent les conjonctions (221). Dans ce manuel de vulgarisation, la grammaire générale, dont S. Auroux a montré l'échec sur le plan de l'enseignement des langues vivantes ou mortes, joue le rôle culturel d'entraînement à la réflexion que lui assignent à un niveau plus élevé les Idéologues dans les écoles centrales, pour lesquelles Destutt de Tracy rédige alors ses *Eléments d'idéologie*. En attendant, Dubroca renvoie aux grammaires « élémentaires », parmi lesquelles la Révolution avait dû choisir celle de l'enseignement primaire<sup>22</sup> : Wailly, Restaud, L'Homond (223).

Le condillacisme de Dubroca, dans cette partie grammaticale, se marque surtout par le souci de rappeler les origines de la faculté de parler, non par besoin d'étaler son érudition, mais pour marquer l'inscription dans le parler actuel de signes « naturels », hérités du langage d'action. Aussi ne discute-t-il pas la thèse de Rousseau que « les hommes ont vécu pendant des siècles sans faire usage du langage » (188-189), mais il juge évident que

17. Référence précise à Girard, t. II, disc. XVI, p. 435.

18. *Op. cit.*, p. 56 sq.

19. *Hermès*, édit. A. Joly, Genève-Paris, Droz (Langue & Cultures, 4), 1972, 74 et 222 sq. et l. II, chap. II, Des connectifs...

20. Cf. G. Antoine, *La notion de coordination en français*, Paris, d'Artrey, 1959, p. 210 sq. Régnier-Desmarais donne la liste, moins *donc*.

21. Latinisme ou anglicisme ?

22. Cf. A. Chervel : ... et il fallut apprendre à écrire à tous les petits Français, Paris, Payot, 1977.

les premiers efforts que les hommes ont faits pour parler, ont dû être très foibles, et ne consister guère qu'en des cris inarticulés, expression de l'étonnement, de la crainte, de la terreur, et de quelques-unes des plus fortes émotions de l'âme. Les exclamations, que les grammairiens ont nommées des *interjections*, et qui sont l'expression naturelle de la passion vivement émue, servirent incontestablement de premiers éléments au langage (189).

Ces restes du langage d'action, au lecteur de les mettre en valeur avec la « naïveté » conforme à leur origine. De la genèse condillacienne, Dubroca retient surtout le rôle de la sympathie, de la faculté de ressentir « naturellement » souffrances et joies d'autrui que manifestent gestes, cris et expressions. Sur elle se fonde l'art de lire. La chaîne platonicienne qui par l'intermédiaire du poète passe de l'inspiration divine au public, le lecteur, lui, l'établit entre le poète et l'auditeur :

Toutes les figures passionnées qui appartiennent au discours agissent sur nous par sympathie. Ce dernier principe, dont l'action ... s'étend à toute la nature humaine... dispose à partager les passions et les émotions exprimées par les autres... principe qui rend si facile le projet d'enflammer une multitude réunie... (48-49).

Au lecteur d'étudier « comment la nature humaine exprime ses émotions et ses passions » (49), pour rendre efficacement ces figures rhétoriques passionnées. Or, « pour exprimer une passion, il faut la sentir » (50) et Dubroca en appelle sans cesse à la sensibilité, une sensibilité qui se confond avec l'intelligence et la fonde : « Vous sentez, par exemple, qu'en lisant ces mots, il faut employer un ton... bien différent... » (153). L'effort théorique se borne à ériger en principe le conseil pratique si souvent répété : « La seule méthode sûre est d'être fortement pénétré du sentiment qu'on veut exciter chez les autres » (134), et à l'appuyer de l'autorité et de l'exemple de Quintilien, capable de concentrer ses facultés sur un cas au point de s'identifier au client (135). Sans sympathie et, partant, sans émotion, on reste de glace, quand il faut être vêtement (50). Comédien sans paradoxe, le lecteur doit « porter un cœur sensible » (56) — « heureusement, il est peu d'hommes qui n'aient reçu de la nature, le don précieux de la sensibilité » (367) — ; ainsi, « son âme s'identifie en quelque sorte », en les lisant, à celle de Bourdaloue, Bossuet, Cicéron ou Démosthène. Il doit aussi — vieux thème cicéronien<sup>23</sup> — acquérir les « qualités morales », la vertu, l'assurance, l'amour du bien et du vrai qui font les grands orateurs, avec « une grande sensibilité pour les souffrances, les injures et tous les

---

23. Cicéron donne à l'expression *vir bonus peritus dicendi* un sens nettement, exclusivement politique, propre à justifier une autre formule : « les humanistes sont des crâpules ».

malheurs de ses semblables » (412). Alors il trouve sans peine ton, débit, gestes et applique spontanément le principe classique des « convenances » (174), la « manière pompeuse » du sublime ou les bornes imposées par la « décence » à la véhémence et « le *decorum* de temps, de lieu et de caractère » (395).

La juste expression des passions et des émotions s'étudie non seulement chez autrui, mais dans les œuvres d'art. « Les hommes en ce qui leur est essentiel ne sont-ils pas les mêmes dans tous les lieux et dans tous les temps ? » (225). Le vieux principe classique avait amené l'Académie des Beaux-Arts, sous l'impulsion du comte de Caylus, à étudier ainsi les traits universels de la colère, de la jalousie, de la haine, etc. Renouveau de l'antique et théorie du beau idéal avaient renouvelé et maintenu le thème. Dubroca résume deux siècles d'histoire de la peinture en invitant les lecteurs à s'inspirer des « tableaux de Lebrun, de Lesueur, du Poussin, de David » (383-384). Il n'hésite pas à « analyser » lui-même « les différentes nuances que les passions peuvent empreindre sur la physionomie » (368-373) d'après Lebrun (373, n. 1). Quotidiennement, la pantomime fournit le même enseignement<sup>24</sup>.

En ce qui concerne le centre même de son sujet, l'art de lire au sens strict, d'articuler et de prononcer correctement, il fournit des conseils plus précis, mais qui n'ont pas coûté cher au futur phonéticien<sup>25</sup>. Il recopie sans vergogne et sans le cacher (263, n. 1, et 448, n. 1) règles de prononciation, de prosodie et listes de mots, avant tout dans la *Prosodie* d'Olivet et pour un exemple de découpage rythmique les douze pages de l'abbé Aubert (436-448), commentaire intelligent<sup>26</sup> de *La laitière et le pot au lait* et d'autres passages de La Fontaine. Du moins donne-t-il son avis personnel sur la manière de lire les vers : faut-il suivre le sens du texte ou marquer avant tout césures et rimes ? Pour qu'on les lise « comme de la prose », il transcrit à la suite, sans indication métrique, un passage de la première scène d'*Athalie* et des stances de J. B. Rousseau (423-425). On détachera ainsi « la distribution régulière<sup>27</sup> des espaces et des repos que ne comporte pas la prose et qui forme l'essence de la poésie » (425). C'est la même interprétation accentuelle et rythmique du vers français (dès lors semblable à l'italien)

24. Aussi bien Dubroca peut-il citer Buffon : « Tout est disposé sur la figure de l'homme... pour rendre les mouvements les plus opposés et les plus rapides du cœur » (364).

25. Voir note 9.

26. G. P., dans le c. r. de la *Décade* sur le livre de Dubroca, évoque Aubert, à l'un de ses cours, lisant un acte de Corneille et faisant pleurer d'émotion tout son auditoire (p. 554).

27. « La prose... emploie bien les espaces comme la poésie, mais elle les entre-mêle, les grands avec les petits... sans ordre, et sans règle trop apparente. La poésie... ajoute aux espaces naturels dans lesquels elle se renferme aussi bien que la prose, une nouvelle enveloppe toute artificielle qui resserre son langage dans un rythme purement musical, et indépendant du sens des mots... qui partage le discours en portions égales pour l'oreille... quoiqu'... inégales pour le sens et la respiration » (425-426).

que défendra, en 1811, dans *Les vrais principes de versification* (3 vol., Paris), Antonio Scoppa.

La poésie vise l'*harmonie imitative* (426, 427, etc.) : on se gardera bien de la réduire à des reflets onomatopéiques qui en constituent « le moindre degré », illustré par le trop fameux « Pour qui sont ces serpents... » (342). Elle imite aussi bien, grâce aux variations de la durée des syllabes, lenteur ou rapidité des mouvements. Surtout, elle découvre les relations entre les « sons de la voix » et « les passions ou les émotions de l'âme et de l'esprit », qu'explique sur un autre plan la musique (343). C'est sur cette « analogie »<sup>28</sup> que le XVIII<sup>e</sup> siècle fonde son cratylisme, en en cherchant à travers l'arbitraire des langues contemporaines (nos mots, aujourd'hui, sont « des signes, et non... des imitations », (191), les « sons imitatifs, ... base fondamentale » des langues (340), répète Dubroca après de Brosses<sup>29</sup>.

On retrace aisément, dans ce livre composé à l'aide de ciseaux, les grandes lignes qui dessinent l'horizon intellectuel de l'auteur et de son public. Pratiquant cette rhétorique par l'exemple et les morceaux choisis si familière à la pédagogie du temps<sup>30</sup>, qui enseigne l'éloquence à coups d'extraits de Bossuet et de Bourdaloue, il recourt surtout aux valeurs sûres du classicisme : Massillon est plus souvent cité que l'aigle de Meaux et l'oraison funèbre de Turenne plus fréquemment utilisée que celle de Condé<sup>31</sup>. Dans la classification traditionnelle des trois styles, Fénelon fournit le meilleur exemple du « tempéré » (171), avec une longue citation de La Harpe à l'appui (471-472). Cet éloge de l'épopée en prose trahit une préférence certaine de Dubroca pour les Modernes. Elle se fonde d'abord sur la croyance condillacienne au progrès des langues : les contemporaines sont plus régulières que les anciennes ; faut-il redire avec le P. du Cerceau que le français suit *la marche du bon sens* (228-229) ? Et « Par le moyen des articles, nous mettons dans nos phrases une précision que les Latins ne connaissaient peut-être pas » (239)<sup>32</sup>.

Le goût s'est élargi : si Shakespeare fournit seulement une remarque sur le jeu des acteurs (385), Milton, comme exemple de l'hyperbole, tient autant de place que comme modèle de merveilleux chrétien dans le *Génie du christianisme*, en cette année 1802. Poète épique, il est mis, avec Le Tasse, au rang d'Homère et de Virgile (464-465), au-dessus de

28. « On trouve dans toutes les langues une sorte d'analogie entre les noms et les choses qu'ils expriment » (190).

29. Dubroca évoque « beaucoup de savants » : de Brosses, Court de Gébelin ?

30. On finit par faire comme l'abbé Barthélémi, de Grenoble, des *Cantatrices grammairiennes*, 1788, ou des *Grammaires des dames*, 1797, où des définitions simples sont illustrées de chansons — avec, en italiques, les parties du discours étudiées.

31. L'historiographie républicaine préfère Turenne.

32. Il reconnaît cependant, après d'autres, malgré le prestige de l'ordre naturel que les Latins devaient trouver « leur langue naturelle, claire et simple » (231).

Voltaire « parfois languissant » (472) <sup>33</sup>. Le succès européen de Métastase fait ici de lui un rival de Fénelon dans le style modéré et lui vaut l'insertion d'une traduction de son ode *La liberté ou la parfaite indifférence* (179-182) ; celui de Gessner, d'être donné pour le meilleur modèle de la poésie pastorale (454-455), celui d'Akenside et de Thompson, de figurer aux côtés de Boileau, de Pope et de l'abbé Delille (454). Cependant, Dubroca fait preuve d'originalité en son temps, en citant au premier rang (et pas seulement du point de vue chronologique), quand il énumère les rhétoriciens recommandés aux élèves désireux de se perfectionner Aristote et sa *Rhétorique* :

Ce génie vaste et profond, qui... répandit la lumière sur un si grand nombre de sciences différentes, traita de l'art oratoire avec sa sagacité ordinaire (414) <sup>34</sup>.

Sans doute avait-il perçu les affinités entre le sensualisme du Stagirite et celui du XVIII<sup>e</sup> siècle : même conviction que c'est la pénurie des mots qui crée le style figuré (10) et, au fond, même conception esthétique : la poésie, « peinture animée et parlante » (418), représente son objet « à l'imagination avec ses traits et ses couleurs » (419). Elle fait appel à toutes les sensations et les combine entre elles (ce n'est pas pour rien que Jean Pommier recherchait au XVIII<sup>e</sup> siècle les « sources » des *synesthésies* baudelairiennes). Elle rivalise victorieusement avec la peinture et la musique. Tout naturellement, Dubroca emprunte à Aristote son explication du plaisir créé par les tropes, celui de

contempler sans confusion deux objets qui se présentent ensemble, la principale idée qui fait le sujet du discours et l'expression figurée qui lui sert d'accessoire ou d'ornement. Nous les voyons, comme dit Aristote, l'un dans l'autre, et cet aperçu flatte l'imagination, car rien ne lui plaît tant que la ressemblance des objets ou des comparaisons (12-13).

Cette esthétique sensualiste trouve son idéal dans la poésie « réaliste », mais soucieuse de beauté, de Boileau, « inimitable » (459).

S'il exprime volontiers ses sentiments littéraires, Dubroca dissimule un anticléricalisme qui se déchaînera ailleurs et en d'autres temps. Ici le libraire-éditeur fait taire le défroqué : les acheteurs sont presque toujours des possédants. Le critique de *La Décade* (1802, IV<sup>e</sup> trimestre, 553-555) lui reproche d'avoir écrit, au lieu de la brochure que deman-

33. On ne tirera pas argument en faveur de son modernisme de ce qu'il trouve, chez Malherbe, « quelques vieux mots », mais de la place accordée à Lamotte (sic) aux côtés de Rousseau (479).

34. Dans son *Tableau*, Ch. Thurot, malgré ses réserves sur la métaphysique d'Aristote, à la suite de Condillac, reconnaît que son « génie embrassoit toutes les sciences, et étoit fait pour y porter la lumière » (p. 69).

dait son sujet, « un gros ouvrage » qui « en imposeroit aux acheteurs... comme *livre de bibliothèque* ». Tout au plus dirige-t-il son ironie voltaïenne contre la vaine science des prêtres ... égyptiens (244) et, ajoute-t-il avec malice (?), deux pasteurs sur la liste des meilleurs orateurs sacrés du temps (409). Nulle allusion non plus à l'éloquence révolutionnaire, même pas à celle de Mirabeau qu'une mort précoce avait soustrait aux luttes sanglantes et qu'on pouvait opposer à la médiocrité de nombreux orateurs, mauvais lecteurs, dont parle G. P. dans ce même compte rendu. En cette période heureuse de la paix d'Amiens, il préfère évoquer les plaisirs littéraires les plus purs. Aussi propose-t-il la création d' « un dépôt où seroient consignés les grands effets de la déclamation théâtrale ». Celle du *Conservatoire*, en 1795, concernait seulement les musiciens. Les comédiens auront bientôt leur part. Mais ceci est une autre histoire et que Pierre Lathomas connaît mieux que moi.

Jean STÉFANINI,  
Université de Provence.



## LE SIGNE DES LINGUISTES ET CELUI DES PHILOSOPHES

« Multiples sont donc les régimes de vérité d'un même objet ».  
P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* (p. 145, n. 33).

À en croire R. Godel la notion de signe serait « du petit nombre de celles dont se servent — et sur laquelle s'entendent à peu près les linguistes d'aujourd'hui »<sup>1</sup>. Ce n'est toutefois pas une impression d'entente qui se dégage des deux déclarations suivantes :

- a. « Le signe est la notion de base de toute science du langage » (O. Ducrot et T. Todorov<sup>2</sup>) ;
- b. « Au moins en linguistique, le signe n'est rien d'autre qu'un fossile philosophique » (J. Bastuji<sup>3</sup>).

Ces deux points de vue contradictoires seraient-ils chacun vrais d'une certaine manière ? C'est à cette question que les pages qui suivent tentent de répondre, en montrant que le signe saussurien s'inscrit dans une problématique spécifiquement linguistique, qu'on doit distinguer de celle, cognitive, des philosophes, et que, d'autre part, chacune de ces problématiques définit des rapports différents entre la notion de signe et celles de *mot-dénomination* et de *concept-valeur*.

### *Le signe et la tradition logico-philosophique de la représentation.*

L'histoire du signe philosophique, en dépit de sa complexité et de la diversité des conceptions qu'elle rassemble, présente une constante : la problématique unique dont elle relève, à savoir les rapports entre deux activités humaines — penser et parler — et les « réalités » du monde

1. Cf. *Sources manuscrites du Cours* (abrégé en S.M.), éd. R. Godel, 2<sup>e</sup> éd., Genève, Droz, 1969.

2. Cf. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 131.

3. Cf. *Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles*, Genève, Droz, 1982, p. 72.

physico-culturel que la pensée permet de représenter et le langage de communiquer. Dès l'époque stoïcienne, pour la tradition gréco-latine, les trois pôles relationnels sont fixés : « ce qui est signifié, ce qui signifie et l'objet »<sup>4</sup>. Ne variera au cours des siècles et à travers les cultures que la façon d'envisager les rapports entre ces trois termes reliés. L'enjeu « philosophique » de l'idéation et de son expression verbale impose donc de voir dans le signe un *substitut*. Qu'il renvoie à l'objet dont il est question dans un échange de paroles ou à la représentation conceptuelle de cet objet, le signe signifie nécessairement quelque chose d'ordre extra-linguistique qu'il remplace. Car pour devenir verbales, choses et idées doivent être transmises en signes, c'est-à-dire en *formes* qui les représentent<sup>5</sup>. C'est en ce sens qu'E. Benveniste écrit : « le rôle du signe est de représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut »<sup>6</sup>. Une telle conception laisse donc entendre que choses et idées ont une existence autonome dans un univers mental ou physique, existence indépendante de leur formulation verbale ; tandis que le signe n'aurait pour sa part qu'une existence de forme seconde ou transformée, dépendant de ce qu'il signifie, un peu comme une ombre est toujours rapportée à ce qui la projette.

### *Le signe saussurien et la problématique linguistique de la langue comme système sémiotique.*

Les préoccupations strictement linguistiques de F. de Saussure le détournent de cette problématique du signe comme noeud d'une triple relation entre des domaines hétérogènes : celui de la pensée, du langage et des *realia*. Non qu'il conteste une telle approche en soi, mais plutôt sa pertinence pour l'étude du langage dans sa spécificité. Dès l'instant où Saussure décide d'assigner à la linguistique un champ délimité qui lui soit propre, il élimine spontanément les relations du langage à tout ce qui lui reste extérieur, c'est-à-dire à tout ce que les langues n'intègrent pas dans leur système interne. Ce n'est pas par ignorance que Saussure ne fait jamais allusion aux théories philosophiques du *signe*, mais parce

4. Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos*, VIII, 11, cité par Alain Rey, *Théories du signe et du sens*, Paris, Klincksieck, 1973, t. I, p. 29. Pour une histoire des différents points de vue sur le signe, on se reportera à cet ouvrage et à sa suite (t. II, 1976), qui donne une vue d'ensemble de la question.

5. Il n'est pas sans intérêt de voir à quel point cette théorie du signe-substitut est liée à une notion de *re-présentation* propre à la culture occidentale. En japonais, par exemple, il n'existe pas de rapport direct entre *substitution* et *représentation*, le problème des relations entre choses et saisie intellectuelle étant posé en termes d'*émergence*, d'*apparence*, de *visibilité* par opposition au *caché*, *obscur*, *indistinct*, sans recours à la médiation conceptuelle qui donne accès à quelque chose à travers son image ou plus exactement qui substitue à la chose sa reconstruction intelligible.

6. Cf. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966, p. 51.

qu'elles n'entrent pas dans le champ de ses investigations linguistiques. Il est par conséquent déplacé de lui reprocher le caractère simpliste de son signe à deux faces par rapport à celui à trois articulations des philosophes, comme on l'a fait quelquefois. Les deux notions de *signe* répondent à des finalités théoriques différentes : l'explication des phénomènes linguistiques d'un côté, celle des phénomènes cognitifs de l'autre. En revanche, il est intéressant de se demander comment et pourquoi le signe saussurien rompt avec la tradition philosophique du signe.

Le premier point de rupture réside dans la nature des éléments relationnels que conjoint le signe linguistique. Alors que les philosophes s'intéressent au signe en tant que médiateur entre les idées et les choses, Saussure voit dans le signe *une unité linguistique*, c'est-à-dire à la fois une totalité et quelque chose ne relevant que d'un seul ordre : celui de *la langue*. Celle-ci est définie par Saussure comme la partie du langage susceptible d'une étude scientifique parce qu'elle constitue « l'objet à la fois intégral et concret de la linguistique » (*C.L.G.*, p. 23)<sup>7</sup>, représentant « un tout en soi et un principe de classification » (*C.L.G.*, p. 25).

Ainsi le signe saussurien, situé exclusivement à l'intérieur du système signifiant qu'est la langue, n'est plus, comme le signe philosophique, à cheval sur trois univers théoriques distincts : ceux de la pensée, du langage et des objets. On est, en quelque sorte, passé d'une *conception langagière du signe*, centrée sur les rapports entre activité mentale, perceptive et verbale, à une *conception linguistique du signe*, limitée aux seuls rapports de formes et de sens à l'intérieur des systèmes sémiotiques que sont les langues naturelles.

Le second point de rupture tient à la nature des rapports qui unit *signifiant* et *signifié* saussuriens. Au premier abord on perçoit une certaine analogie entre le signifiant saussurien et le signe des philosophes d'un côté, et le signifié saussurien et le concept représenté de l'autre. N'a-t-on pas, dans les deux cas, un rapport de signification entre un terme présent qui renvoie à un terme absent ? Cependant le signe des philosophes signifie le concept en le *re-présentant*, nous l'avons vu, puisque celui-ci préexiste. Rien de tel dans le cas du *signifiant*, qui n'est pas le substitut d'un *signifié* déjà là. *Signifiant* et *signifié* sont unis non par une relation de représentation mais d'interdépendance. L'un n'existe ni *sans* ni *avant* l'autre. Ils s'impliquent mutuellement et naissent ensemble, indissociables l'un de l'autre. Le signifiant rend « présent » le signifié, le signifié rend « distinct » le signifiant. On trouve une forme signifiante, constituant un bloc indissoluble, et non une forme *re-présentant* un signifié préexistant. Bref, le signe saussurien

---

7. *C.L.G.* renvoie au *Cours de Linguistique Générale* de F. de Saussure, rééd. par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1975.

n'est pas un substitut, représentant un concept au même titre que celui des philosophes. C'est une unité composée de deux parties hétérogènes mais indissociables : une forme sonore soudée à une signification spécifique, par un lien totalement *arbitraire*.

Le troisième point de rupture concerne le mode d'existence du signe saussurien. Celui des philosophes, en raison de son statut de représentant, est subordonné à ce qu'il représente et qui existe hors du langage. Les discussions sur les signes porteront donc sur l'existence ou la vérité des « choses » ou « concepts » auxquels ils renvoient. Car l'existence de tels signes est strictement nominale. Le signe est avant tout un nom et le nom est toujours nom de quelque chose. C'est donc en vertu de son statut relationnel de dénomination que le signe a valeur de substitut : représenter c'est faire apparaître la chose par la seule évocation de son nom. La problématique de la dénomination, avec tous ses présupposés ontologiques, est ainsi au centre de la réflexion sur le signe-représentant.

Mais, puisque Saussure renonce à cette conception du signe-substitut de quelque chose d'extérieur à la langue, il cesse du même coup de considérer le signe comme une dénomination. « La langue n'est pas une nomenclature, c'est-à-dire une liste de termes correspondant à autant de choses » (*C.L.G.*, p. 97), mais un système signifiant qui confère à ses éléments leur signification systématique. L'existence du signe — c'est-à-dire son statut d'unité significative — dépend, dans cette perspective, non plus de sa liaison à la chose qu'il représente en la dénommant, mais de son appartenance au système linguistique qui l'intègre. Comme l'écrivit Saussure :

C'est une grande illusion de considérer un terme simplement comme l'union d'un certain son avec un certain concept. Le définir ainsi, ce serait l'isoler du système dont il fait partie ; ce serait croire qu'on peut commencer par les termes et construire le système en en faisant la somme, alors qu'au contraire c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme (*C.L.G.*, p. 157).

C'est, on le voit, en cherchant à élucider le fonctionnement d'une langue en tant que système signifiant spécifique que Saussure transforme véritablement la problématique du signe, substituant à la double relation de *représentation/dénomination* celle de *terme* d'un système *sémiologique*. L'émergence du sens et sa régulation grâce à un ordre interne, propre aux structures linguistiques, voilà l'objet d'étude que Saussure assigne aux linguistes, en les invitant à reconnaître que « le problème linguistique est avant tout sémiologique » (*C.L.G.*, p. 34), autrement dit qu'on doit délaisser les concepts et les choses pour ne s'intéresser qu'à ces entités à double face — signifiant/signifié — que sont les formes signifiantes d'une langue ou signes linguistiques. Ainsi

est évacuée la question de la représentation symbolique en liaison avec la faculté du langage. Ainsi est posée, à la place, la question du sens linguistique comme sens émanant du système — ou structure — de signes qu'est la langue.

On saisit ici pourquoi la théorie saussurienne du signe — en dépit de sa simplicité ou des insuffisances qu'on a signalées par la suite — a inauguré une ère nouvelle pour la linguistique. C'est qu'elle alimente directement la réflexion linguistique en centrant l'attention sur le fonctionnement sémantique des langues naturelles. En revanche les spéculations philosophiques concernant le signe n'ont pas d'impact direct sur la pratique des linguistes, car elles se détournent de ce qui fait la spécificité du sens linguistique en rattachant la question sémantique à celle, plus vaste et, en partie, non linguistique, de la représentation symbolique et de l'activité conceptuelle des hommes.

Au terme de cette description sommaire, le signe saussurien paraît ne plus partager que le nom du signe des philosophes, tant ses propriétés définitoires sont différentes. Et l'on en vient à se demander pourquoi Saussure a conservé l'appellation de *signe*, alors qu'il rejettait la problématique attachée à la notion ainsi dénommée. Il semble que ce soit en raison des rapports troubles que le signe entretient, chez Saussure, avec *le mot*. Ce dernier reste, en effet, partiellement une dénomination conceptuelle, même si cette relation ne détermine pas toute sa signification, comme nous allons le voir.

#### *Le signe et le mot ; valeur et dénomination conceptuelle.*

Tout en établissant la priorité du sémiologique, Saussure ne renonce pas à *la notion de mot*, « car, écrit-il, le mot, malgré la difficulté qu'on a à le définir, est une unité qui s'impose à l'esprit, quelque chose de central dans le mécanisme de la langue » (*C.L.G.*, p. 154). Voici donc le « centre » de la langue doublement occupé, à la fois par le signe et par le mot. De là vont naître des interférences entre les deux notions, au niveau de leur statut d'unité signifiante.

Le signifié du signe, considéré comme terme d'un système linguistique, équivaut à la *valeur* que lui confère ce système. Cette valeur est une signification purement oppositive : « dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue » (*C.L.G.*, p. 168).

Quant au signifié du *mot*, il est déterminé à la fois par la chose qu'il « signifie » en la représentant par son nom et par la valeur qu'il tire de ses relations avec « tous les mots qui expriment des idées voisines » (*C.L.G.*, p. 160). En tant qu'élément du *système de signes* qu'est *la langue* saussurienne, le mot est donc pourvu d'une valeur distinctive ; en tant qu'occurrence discursive, le *mot* sert à référer à

quelque chose de précis. Cette seconde relation, qui correspond, semble-t-il, à ce que Saussure appelle la *signification* d'un mot<sup>8</sup>, s'instaure donc entre un *signe-mot* et une *idée* et diffère par là de la *valeur* ou *signifié* qui, elle, provient exclusivement des rapports que nouent entre eux les signes d'un même système linguistique. Le sens d'un mot est de la sorte déterminé par l'articulation d'un double système de relations : sémiologiques d'une part, désinatrices d'autre part, les premières conditionnant les secondes. À la clôture du système de signes qu'est la langue correspond ainsi l'ouverture des mots sur l'univers conceptuel. Le mot cumule un *signifié* ou *valeur intra-systématique* et une *signification* ou *relation extra-systématique*<sup>9</sup>.

On voit réapparaître avec *le mot* la relation de représentation conceptuelle que Saussure avait éliminée comme non pertinente au niveau du signe. Toutefois, cette représentation conceptuelle ne repose plus sur une relation de dénomination : les mots ne sont pas les noms « d'idées données d'avance » (*C.L.G.*, p. 162), leur existence ne dépend pas, comme dans la tradition philosophique, de celle, préalable, des choses et de la conceptualisation de ces dernières. La *signification* des mots repose, inversement, sur les signifiés distinctifs que ceux-ci acquièrent en tant qu'éléments du système signifiant qu'est la langue. Le découpage des signifiés détermine celui des concepts et ordonne, à travers ces derniers, notre perception du monde. Un signifié devient un concept quand on passe de l'unité sémiologique qu'est le signe à l'unité de désignation conceptuelle qu'est le mot. Ce passage tient à l'équivalence de sens entre signifié et concept, équivalence qui permet d'échanger le signe contre le mot, c'est-à-dire une unité sémiologique contre une unité de représentation conceptuelle en changeant d'univers relationnel<sup>10</sup>.

Le mot, on le voit, n'occupe pas vraiment le centre de la langue, réservé en exclusivité au signe. Il serait plus juste d'installer le mot à la frontière de l'univers linguistique et des autres univers de représentation

8. Sur l'interprétation, assez controversée, du terme de signification chez Saussure, voir l'apparat critique de T. de Mauro, *op. cit.* à la note 7, p. 464-465, n. 231. T. de Mauro rappelle la distinction, bien antérieure à Saussure, entre *Sinn* et *Bedeutung*, établie par Frege. Mais s'il existe une corrépondance entre *Bedeutung* et *signification*, la valeur saussurienne diffère du *Sinn* de Frege qui n'est pas déterminé par les autres termes d'un système sémiologique comme chez le linguiste genevois.

9. Cf. P. Ricœur, in E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. II, p. 236, intervention orale : « La linguistique s'est conquise précisément en proclamant la clôture de l'univers linguistique et en l'instituant, en séparant par conséquent la constitution interne du système des signes dans la langue de la prise du langage sur la réalité. Et du coup la linguistique a créé un paradoxe, à savoir que le signe disparaît dans sa fonction essentielle qui est de dire quelque chose ». Ricœur dégage ici avec justesse la principale originalité du signe saussurien : sa rupture avec la problématique de la représentation (cf. *infra*, n. 13).

10. Sur les relations exactes entre signe et mot chez Saussure, cf. I. Tamba-Mecz, « Fantômes et réalités linguistiques : mot, signe et unité de sens », in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XVII, 1, Strasbourg, Klincksieck, 1979, p. 319-335, qui présente une analyse sensiblement différente du signe saussurien.

qui le bordent, en lui conférant la propriété caractéristique des éléments frontaliers d'appartenir à une zone franche permettant la transition d'un univers à l'autre.

Cependant la différence entre l'unité sémiologique que Saussure nomme *signe de langue* et l'unité sémio-représentative appelée *mot* est souvent moins tranchée que l'analyse précédente pourrait le faire croire. Il semble bien que Saussure n'ait jamais réussi à se représenter « concrètement » le signe autrement que comme un mot. Dès qu'il remplace l'étiquette *signifiant* par un élément emprunté à une langue naturelle, il s'agit immanquablement d'un mot, c'est-à-dire d'une forme lexico-grammaticale, comme dans l'exemple suivant :

Signifié « JUGER »	
Signifiant « JUGER »	<i>(C.L.G., p. 162).</i>

Et Saussure pense que les mots fournissent des « spécimens équivalents des termes réels d'un système synchronique », si bien que « les principes dégagés à propos des mots seront valables pour les entités (linguistiques) en général » (*C.L.G.*, p. 158). Ce glissement du signe au mot entraîne la confusion entre signifié-valeur et signification-référence que Saussure désirait pourtant distinguer soigneusement (*C.L.G.*, p. 158) et, en substituant le mot au signe, tend à assimiler le signifié au concept, ce qui détruit radicalement la notion de valeur et, par là même, celle, qui lui est associée, de système sémiologique.

Ce dernier dérapage est d'autant plus grave qu'il masque la véritable nature du *signifié linguistique* ou *concept différentiel*, indûment identifié à la notion philosophique de *concept*, à la faveur d'un rapprochement terminologique malencontreux.

#### *Signifié et concept.*

Il n'est pas question d'envisager la problématique du concept en tant que telle — il y faudrait plusieurs livres et des connaissances épistémologiques au-dessus de nos faibles moyens ! — mais dans ses rapports avec celle de *concept différentiel*, pour mieux cerner les spécificités de cette dernière. D'autre part, l'arbitraire qu'il y a à parler de *concept philosophique*, comme si cette notion pouvait être définie hors temps et en dehors de l'histoire des doctrines philosophiques, ne nous échappe pas. Mais nous recourrons à cette schématisation simplificatrice dans l'espoir de délimiter quelques oppositions générales, susceptibles d'éviter la confusion entre une approche philosophique d'un côté et linguistique de l'autre. Il va de soi que ces grandes distinctions demanderaient à être

précisées et diversifiées à la lumière des observations, variables dans le temps et les cultures, qu'elles suscitent.

Le premier point de comparaison, pertinent pour distinguer *concept philosophique* et *concept différentiel saussurien*, est *leur lieu d'émergence*. Qu'il soit philosophique ou linguistique, le *concept* est, primordialement, une *unité relationnelle*. Mais ce sont, dans chaque cas, des relations de nature différente qui les constituent. Si le *concept* des philosophes résulte des rapports qui s'établissent entre *pensée* et *choses*, à travers l'activité mentale de conceptualisation, le *concept différentiel* de Saussure, pour sa part, dépend des seules relations que contractent les *signifiés* à l'intérieur du système qui les engendre en les intégrant à son ordre de signification. Au concept comme interaction entre choses et acte de saisie mentale, s'oppose donc le *concept différentiel* comme interaction entre signes d'un même ensemble.

De cette première divergence consécutive au statut relationnel du concept découle une seconde différence, concernant cette fois *leur rôle* et *leur fonctionnement théorique*. Pour les philosophes, le concept est essentiellement *une modalité de représentation* qui permet à une communauté d'individus de percevoir de manière semblable le contexte physico-culturel dans lequel cette communauté vit. Pour Saussure, comme l'indique l'adjectif accolé au terme de *concept*, le concept différentiel est essentiellement *une modalité de discrimination sémantique*.

Il s'ensuit que l'opposition entre *compréhension* (ou *intension*) et *extension* d'un concept, que les logiciens ont mise en place pour rendre compte du fonctionnement de la conceptualisation, ne vaut plus pour expliquer le *concept différentiel* de Saussure. Selon l'optique logique, en effet, c'est la compréhension d'un concept qui définit son extension et son fonctionnement classificatoire, selon un mécanisme cohérent. On pose que la compréhension d'un concept est un ensemble fini de propriétés énumérables, propriétés découvertes au niveau des choses. Il existe donc, par le biais même de la construction conceptuelle, une correspondance entre propriétés de choses et propriétés conceptuelles. C'est grâce à cette correspondance que les propriétés constituant la compréhension du concept fournissent un critère de classement d'individus, identifiables les uns aux autres du point de vue de l'ensemble des caractéristiques dont le concept fixe l'identité, c'est-à-dire la discernabilité et la constance. Et, selon une telle perspective, l'*extension* du concept — les objets auxquels il s'applique — est réglée par la sélection des propriétés classificatoires que détermine la compréhension du concept.

Le mécanisme de la conceptualisation repose donc sur une homologie qualitative entre les éléments qui servent à définir le contenu significatif d'un concept et des propriétés inhérentes aux objets soumis à cette activité d'intellection. Le caractère le plus remarquable de cette homologie est d'être asymétrique : si toute propriété qui entre dans la constitution des concepts est obligatoirement une propriété reconnaissable dans

les choses visées, inversement toute propriété objectale ou culturelle ne participe pas nécessairement à l'élaboration d'une représentation conceptuelle. Par exemple, la *forme* effective d'une fenêtre n'est pas retenue comme élément constitutif du concept *fenêtre*, alors que la caractéristique formelle est un des éléments de la définition de *hublot*.

Enfin l'articulation entre la compréhension et l'extension d'un concept est assurée par leur identification nominale : les concepts reçoivent une appellation propre, qui sert à la fois à désigner leur compréhension et les choses qui entrent dans leur extension. Autrement dit, les choses portent le nom du concept qui en organise la discernabilité, ce qui montre, à ce niveau encore, la sujexion de l'extension à la compréhension, puisque la relation de dénomination est irréversible : on ne dénomme pas d'abord des choses, puis des concepts, mais bien des *concepts de choses*.

Saussure, en partant non plus du rapport entre représentations conceptuelles et choses, mais entre *signes*, instaure une autre problématique relationnelle. Le signe *fenêtre* n'est pas intégralement défini par son rapport au concept de *fenêtre*, qui lui préexisterait, puisque, nous l'avons vu, c'est l'appartenance à un système signifiant qui détermine le signifié d'un signe, en l'opposant à d'autres similaires, comme, par exemple, *ouverture*, *baie*, *hublot*, etc... La valeur attribuée en français au signifiant *fenêtre* est appelée par Saussure concept différentiel, parce qu'elle renvoie à une représentation conceptuelle délimitée par celles que découpent les autres signifiants du même système, en vertu du principe sémiologique qui impose une corrélation entre signifiant et signifié, fondée sur l'association de deux différences simultanées : toute différence de forme sonore implique une différence de configuration sémantique. « Quand on dit que les valeurs correspondent à des concepts, on sous-entend que ceux-ci sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système » (C.L.G., p. 162). Bref, le signifié du signe *fenêtre* n'équivaut pas à la signification du concept *fenêtre*, dont il serait la simple dénomination, mais aux éléments de cette signification qui le distinguent des signifiés voisins. « La plus exacte caractéristique » d'une valeur, écrit Saussure, « est d'être ce que les autres ne sont pas » (C.L.G., p. 162). La valeur est donc un *concept différentiateur* de représentations conceptuelles comparables, tandis que le concept des philosophes est une abstraction typifiante qui identifie des choses comparables d'un certain point de vue, mais non absolument semblables. Comme l'écrit Nietzsche : « Tout concept naît de l'identification du non-identique », « grâce à l'abandon délibéré des différences individuelles, grâce à un oubli des caractéristiques »<sup>11</sup>. Et toute dénomina-

11. Cf. *Le livre du philosophe*, Paris, éd. Aubier-Flammarion bilingue, p. 181. Tout le passage dont est extraite cette citation commente et explicite la notion de concept ainsi entendue.

tion de concept évoque, en retour, une entité idéale : « je dis : une fleur ! et... musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »<sup>12</sup>. L'organisation conceptuelle est, en conséquence, réglée par un principe d'abstraction progressive, qui aboutit à l'étagement pyramidal des individus en espèces et des espèces en genres. C'est de cet ordre que découle la méthode de *définition par le genre prochain et la différence spécifique* qu'a proposée Aristote.

À la définition hiérarchique des concepts, Saussure substitue celle par *échange de valeurs comparables*, fondée sur une relation d'*équivalence* entre termes d'un même système. « Un mot, écrit-il, peut être échangé contre quelque chose de dissemblable : une idée ; en outre, il peut être comparé avec quelque chose de même nature : un autre mot » (*C.L.G.*, p. 160). Ce type d'analyse sémantique intra-systématique n'est pas sans rapport avec la notion de *sème*, apparue ultérieurement, c'est-à-dire de trait de sens différenciateur. Une différence importante sépare toutefois ces deux entités théoriques. Alors que le *sème*, correspondant, dans le domaine sémantique, du *phonème*, est considéré comme une unité de sens distinctive *minimale*, le *concept différentiel* de Saussure exclut tout découpage quantitatif du signifié linguistique, impliquant une (dé)composition par échange de *valeurs de même nature* :

Expliquer c'est ramener à des termes déjà connus. Et dans les conditions linguistiques, ramener à des termes connus, c'est forcément ramener à des mots : cela résulte de la loi fondamentale qu'il n'y a pas de rapport entre le *son* et le *sens* : tout mot étant arbitraire, il s'ensuit qu'aucune explication intérieure ne peut être donnée ; il ne reste donc qu'à ramener le mot à d'autres, qui sont eux-mêmes arbitraires (*S.M.*, p. 71).

Le concept différentiel de Saussure est donc un rapport entre termes d'un système signifiant, rapport dont le signifié distinctif s'exprime par équivalence avec un terme simple ou complexe du même système. Mais comme signifié et signifiant sont indissociables, le signifié de ce rapport sera donné par son identification à un signe total, employé comme différenciateur sémantique. Ainsi Saussure met-il en évidence un usage métalinguistique des termes d'une langue, reposant sur un échange entre valeurs sémantiques équivalentes. C'est la possibilité de ne retenir que le signifié-valeur d'un signe, à l'exclusion de sa signification référentielle ou vice versa, qui permet ce double emploi des signes, tantôt comme valeur d'échange intra-systématique, donnant l'équivalent d'une valeur oppositive, tantôt comme valeur d'échange extra-systématique, servant à désigner un concept ou ce à quoi s'applique ce dernier. Toutefois, une telle analyse assimile le signe au mot ou au groupe de mots et, si elle

---

12. S. Mallarmé, « Variations sur un sujet », *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, coll. La Pléiade, 1945, p. 368.

vaut encore pour le morphème, on voit mal comment l'appliquer aux unités de deuxième articulation : les phonèmes. Une différence entre les phonèmes /a/ et /o/, par exemple, n'a pour contrepartie aucune différence de sens conceptualisable, tant qu'elle ne joue pas un rôle discriminateur au niveau d'unités signifiantes de première articulation. Une fois encore, l'interférence entre signe et mot brouille la perspective sémiologique braquée sur l'ordre interne du système de signes, et l'amène à se préoccuper d'un univers sémantique relié à un extérieur conceptuel ou objectal.

Cependant, l'approche sémiologique de Saussure modifie sur un point encore la problématique du concept philosophique. Alors que la notion de signe-substitut de concept implique un ordre chronologique qui place le signe après ce qu'il représente, la notion de signe, comme conjonction d'un signifiant et d'un signifié qui se forment simultanément, supprime toute antécérence de l'une ou l'autre face du signe et évacue, de la sorte, une importante partie des questions ontologiques liées à la problématique philosophique du signe. Seule demeure une opposition entre deux espaces quasi-topologiques : *l'intérieur* ou le *dedans de la langue*, objet de la *linguistique interne*, et *l'extérieur* ou le *dehors*, susceptible d'alimenter une *linguistique externe* (C.L.G., p. 41-43). Le mot, qui échappe partiellement à « l'étau du système » (C.L.G., p. 43) et dont le sens n'est pas non plus entièrement déterminé par sa signification conceptuelle, montre que la frontière entre ces deux espaces n'est pas absolument étanche.

### *Conclusion.*

Il est également vrai et faux de considérer le signe linguistique comme *une notion de base et un fossile philosophique*. Tout dépend de la définition qu'on en donne, et les définitions varient d'un linguiste à l'autre, et d'une doctrine philosophique à une autre. Pour limiter le débat à l'approche saussurienne du signe, qui inaugure une problématique centrée sur la langue comme système de signes, on s'aperçoit que c'est bien sur la notion de signe que se fonde la linguistique saussuriennne. Mais ce *signe* diffère tellement du *signe* des philosophes qu'il semble poser une nouvelle problématique de la signification, comme régulation de signifiés relatifs les uns aux autres à l'intérieur d'un système clos, plutôt que déterrer quelque « fossile philosophique ». Saussure garde le terme de *signe* mais le coupe de « toutes ses racines métaphysico-théologiques »<sup>13</sup>, en rompant avec son histoire. C'est là, pro-

13. Cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, éd. de Minuit, 1967, p. 24 *sqq.*, qui méconnaît, à mon sens, la rupture qu'introduit Saussure dans la tradition du signe, en écrivant : « La « science » sémiologique ou, plus étroitement, linguistique, ne peut donc retenir la différence entre signifiant et signifié — l'idée même de signe — sans la diffé-

rement, la révolution saussurienne : le rattachement du signe à un système signifiant, et son détachement subséquent d'un ordre conceptuel, préconstitué, auquel il renverrait.

Toutefois l'invention de cette unité sémiologique sur laquelle repose tout l'édifice théorique saussurien ne permet pas d'éliminer une des unités les plus têtues du langage, *le mot*, qui, introduit dans le système de signes qu'est la langue, y ménage aussitôt des ouvertures sur un *extérieur*, à la manière du signe des philosophes. C'est donc *le signe-mot* qui exhume certains aspects fossiles de la tradition philosophique du signe, que le *signe*, entité signifiante à deux faces hétérogènes dépendant d'un système clos sur son ordre interne, avait radicalement éliminés. Est-ce à dire que le sens défini à l'intérieur du système de la langue, par les *valeurs* que ce système même engendre, ne constitue pas la totalité de la signification linguistique et que l'usage référentiel qui est fait d'une langue naturelle a un impact sur son organisation sémantique ? Telle est la question que pose le *Cours* de Saussure et à laquelle aucune réponse définitive n'a encore été apportée...

Irène TAMBA-MECZ,  
Université de Strasbourg II.

---

rence entre le sensible et l'intelligible, certes, mais sans retenir aussi du même coup, plus profondément et plus implicitement, la référence à un signifié pouvant « avoir lieu », dans son intelligibilité, avant sa « chute », avant toute expulsion dans l'extériorité de l'ici-bas sensible ».

## LES JEUX SUR LES STROPHES DANS LES *COMPLAINTES* DE JULES LAFORGUE

Dans le domaine de la versification, les études sur le mètre ont depuis plusieurs années déjà retrouvé grâce aux yeux des stylisticiens et des linguistes, mais non celles qui portent sur la strophe, qui, depuis l'énorme thèse de Philippe Martinon en 1912, n'a plus guère retenu l'attention. Or, la strophe, dans la poésie occidentale, représente pourtant une unité fondamentale de la versification, et ce, à plus d'un titre. En premier lieu, elle manifeste les liens de la poésie et de la musique, puisqu'à ses origines elle est organiquement liée à la musique et à la danse, ce que montrent bien des formes comme le rondeau ou la carole. Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, comme on le voit par l'exemple des troubadours et des trouvères, le poète est aussi compositeur. De nos jours, les liens de la strophe avec la musique apparaissent encore clairement dans la chanson, où elle demeure extrêmement vivace. Il est intéressant de souligner avec les musicologues que cette organisation est typiquement européenne : « Le trait le plus caractéristique des chansons folkloriques européennes est leur structure strophique. Nous avons tendance à considérer comme normale une telle structure, dans laquelle une mélodie de plusieurs lignes est répétée plusieurs fois, chaque fois avec des mots différents. Cependant cette forme de composition n'est pas aussi connue ailleurs dans le monde et elle lie entre elles les nations européennes en leur donnant son unité musicale » (B. Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Prentice-Hall, 1965, p. 39). En deuxième lieu, la strophe est l'unité poétique qui permet le mieux de définir mètre et rime. Le premier comme la seconde sont en effet des éléments relationnels qui ne peuvent être définis que sur un minimum de deux vers. Un vers isolé n'a de mètre que par référence à des modèles abstraits hors contexte. Dans ce si court poème d'Apollinaire :

Et l'unique cordeau des trompettes marines

on ne peut parler d'alexandrin qu'au sens où on le fait quand on en repère dans des textes de prose, c'est-à-dire que l'on se borne à constater la présence de séquences de 12 syllabes, sans qu'au sens strict il y ait

mètre, ce qui supposerait la répétition d'un schéma<sup>1</sup>. Bien entendu, ces schémas seront perceptibles dans un poème sans strophe, mais l'organisation en strophes aide à leur perception et, surtout, elle apparaît comme un cadre indispensable à la saisie des rimes autres que plates. C'est le quatrain qui, dans ces conditions, constitue la strophe minimale, puisque c'est la première forme à permettre un schéma complet où chaque rime trouve son écho, rimes embrassées *abba* ou rimes croisées *abab*. La strophe, regroupant et organisant ces unités inférieures, crée un rythme aussi important que celui qui s'attache à la répétition des mètres et des rimes. Mais surtout, s'il est vrai que la poésie peut se définir comme l'application d'un moule métrico-rythmique sur une organisation linguistique, on saisit l'intérêt que représente le moule que constitue la strophe, qui, s'appliquant non plus à des fragments linguistiques comme le fait le mètre, mais à des unités syntactico-sémantiques complètes, peut ainsi être couplée avec l'idée. Elle peut donc participer à la construction sémantique du poème<sup>2</sup>. Elle est ainsi loin de se réduire à une simple combinatoire formelle, ce qui justifie l'intérêt que l'on peut lui porter.

Je voudrais ici pourtant m'en tenir à l'aspect formel des strophes, pour montrer, à travers l'étude des *Complaintes* de Jules Laforgue, que, même ainsi réduites à leur aspect le plus extérieur, elles permettent de saisir un côté de la création poétique.

D'une manière générale, cette brève étude s'inscrit dans le cadre d'une histoire de la strophe qui reste à faire, où l'on ne se contenterait pas d'un catalogue fastidieux des différents schémas, mais où l'on montrerait, en séparant les facteurs définitoires, comment leur utilisation convergente ou divergente selon les siècles a conduit à des stratégies multiples de création poétique.

La strophe se définit en effet par quatre paramètres différents : la typographie, qui constitue pour l'œil le découpage le plus immédiat de la strophe comme du vers, et qui n'est pas indispensable, ni d'ailleurs toujours présente, selon les traditions et les poètes ; la combinatoire des mètres, entraînant isométrie (répétition de mètres identiques) et hétérométrie (mélange de mètres différents) ; l'organisation des rimes ; la structure syntactico-sémantique.

Au Moyen Age, la strophe se caractérise par son exubérance et le foisonnement des formes, obtenu par le contrepoint qui existe entre ces différents facteurs, et l'absence de restriction sur chacun d'eux. En particulier, le nombre et le mélange des mètres ne sont pas codifiés, ni non plus ceux des rimes. À l'époque classique, la strophe devient au contraire l'objet de restrictions et codifications. Quelques grands modèles

1. Voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.

2. Voir J. Molino et J. Tamine, « La construction du poème », *Semiotic Inquiry*, 1, 4, 1982.

comme le quatrain ou le dizain se mettent en place ; la strophe ne dépasse plus cette limite supérieure, le nombre des rimes est limité à 3, à condition qu'elles ne soient pas consécutives, et s'il est encore possible de jouer de la divergence entre mètre et rime :

Terre, que ton enclos tout entier retentisse  
Des louanges de ton Seigneur.  
Ne songe à lui rendre service  
Que l'hymne dans la bouche et l'allégresse au cœur.

CORNEILLE, *Psaume XCIV.*

il y a au moins convergence avec la typographie et l'organisation syntacticosémantique, les limites de la strophe coïncidant avec celles de l'idée. Après l'éclipse de la strophe au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle revient, avec le XIX<sup>e</sup>, au premier plan de la conscience et de la technique poétiques, avec en particulier Lamartine, Hugo, Gautier ou Banville. Mais ce renouveau de la strophe, qui s'accompagne de libertés croissantes, conduira à un affranchissement progressif des règles classiques jusqu'à la rupture totale. Laforgue est un de ceux qui vont introduire cette désagrégation de la strophe par des stratégies de jeu qui consistent à la miner de l'intérieur tout en lui conservant son cadre extérieur.

Ces techniques que l'on pourrait appeler de brouillage sont contemporaines d'autres tentatives, visant cette fois à désorganiser l'alexandrin, en particulier en bousculant les règles de la césure, placée devant un e muet non élidé, à l'intérieur d'un groupe syntaxiquement cohérent, ou même à l'intérieur d'un mot :

Madame se tient trop debout dans la prairie  
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle  
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ;  
des enfants lisant dans la verdure fleurie  
  
leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui comme  
mille anges blancs qui se séparent sur la route,  
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute  
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

RIMBAUD, *Mémoire.*

Dans ses premiers poèmes, Laforgue se conforme à la tradition. Seul ou comme mètre de base dans les strophes hétérométriques, c'est l'alexandrin qui prédomine largement, et il est de surcroît césuré fort classiquement :

Oh ! les après-midi solitaires d'automne !  
Il neige à tout jamais. On tousse. On n'a personne.  
Un piano voisin joue un air monotone ;  
Et, songeant au passé béni, triste, on tisonne.

*Les après-midi d'automne.*

Cette sagesse du vers va de pair avec celle de la strophe qui ne fait pas l'objet de recherches et qui est le plus souvent, sauf évidemment dans les nombreux sonnets, un quatrain. Quant à l'enchaînement des strophes, il manifeste surtout la répétition de strophes identiques.

Avec les *Complaintes* se produit une rupture très nette. Le titre du recueil est déjà en lui-même révélateur : il manifeste en effet l'intérêt de l'époque pour la chanson, et surtout trahit les intentions du poète, puisque, des formes fixes, les complaintes sont les moins codées, étant définies presque exclusivement par des considérations sémantiques. Elles acceptent toutes les combinaisons de strophes et leur caractère populaire sert d'excuse à des vers approximatifs. Faut-il compter 7 ou 8 syllabes au premier vers de la strophe suivante :

La nuit bruine sur les villes.  
Mal repu des gains machinals,  
On dîne ; et, gonflé d'idéal,  
Chacun sirote son idylle,  
    Ou furtive, ou facile.

*Complainte des nostalgie préhistoriques.*

et pourquoi ces deux élisions :

Là, voyons mam'zell' la Lune  
Ne gardons pas ainsi rancune  
Entrez en danse, et vous aurez  
Un collier de soleils dorés.

*Complainte de cette bonne Lune.*

sinon pour brouiller la régularité des octosyllabes ?

Le même jeu apparaît dans les strophes, dans leur structure et dans leur enchaînement. Je ne m'appesantirai pas sur leur variété, quintils, sixains, septains, huitains, neuvains, isométriques ou hétérométriques, et je m'attacheraï surtout au quatrain, strophe que Laforgue, fidèle sur ce point à la tradition, utilise le plus fréquemment.

En fait, ces quatrains sont en rupture avec la tradition, sous plusieurs aspects, et d'abord par le choix des mètres. Si les vers classiques, alexandrins et octosyllabes, sont bien représentés, on rencontre également des vers de 2, 4, 6, 10 et 14 syllabes pour les mètres pairs et 1, 3, 5, 7, 9, 11 et même 13 syllabes pour les mètres impairs. Les quatrains de vers courts :

La Femme  
Mon âme  
Ah ! Quels  
Appels !

*Complainte-épitaphe.*

ne sont évidemment pas rares, ce qui est tout à fait contraire à la tendance classique d'équilibrer le mètre et la longueur de la strophe, mais confirme l'intérêt souvent marqué pour les formes courtes chez les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si l'isométrie domine, les cas d'hétérométrie font apparaître, contrairement à la tradition où le contraste des mètres doit être net, une utilisation de mètres proches qui ne diffèrent parfois que d'une syllabe :

C'est gai	2 s.
Cette vie ;	3 s.
Hein, ma mie,	3 s.
O gué ?	2 s.

*Complainte de l'oubli des morts.*

C'est la recherche de l'approximation chère aux symbolistes ; les vers ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait les mêmes.

Dans ces cas d'hétérométrie, sont représentés aussi bien les quatrains à clausule :

Si tu savais, maman Nature,	8 s.
Comme je m'aime en tes ennuis,	8 s.
Tu m'enverrais une enfant pure,	8 s.
Chaste aux « et puis » ?	4 s.

*Complainte-placet de Faust fils.*

que symétriques :

« Ni vous, ni votre art, monsieur ». C'était un dimanche,	12 s.
Vous savez où,	4 s.
À vos genoux,	4 s.
Je suffoquai, suintant de longues larmes blanches.	12 s.

*Complainte des Blackboulés.*

ou dissymétriques :

Les morts	2 s.
C'est sous terre ;	3 s.
Ça n'en sort	3 s.
guère.	1 s.

*Complainte de l'oubli des morts.*

Surtout, et c'est le cas dans ce dernier poème, le schéma de la strophe peut se modifier insensiblement au cours de la complainte, ce qui augmente le flou qui entoure la strophe. Dans cette *Complainte de l'oubli des morts*, les quatre quatrains brefs (ils alternent avec des quatrains plus longs) sont ainsi respectivement bâties :

2 + 3 + 3 + 1  
 2 + 3 + 2 + 3  
 2 + 3 + 3 + 2  
 3 + 3 + 3 + 3

et passent de l'hétérométrie à l'isométrie.

Le jeu des rimes n'est pas non plus sans intérêt, puisque, si les trois cas de rimes plates, croisées et embrassées apparaissent, ce sont les rimes embrassées, les moins classiques, qui sont les plus fréquentes :

O Nuit  
 Fais-toi lointaine  
 Avec la traîne  
 Qui bruit.

*Complainte des formalités nuptiales.*

Signalons enfin que sur les 140 quatrains que comptent les *Complaintes*, 38 — soit plus du quart — n'ont pas de césure, proportion importante qui traduit la volonté de se démarquer par rapport à la tradition.

Le modèle du quatrain est donc sérieusement mis à mal, et on ferait le même type de constatations sur les autres strophes. Je citerai encore le sizain. Il est ordinairement construit sur 3 rimes. Laforgue le construit le plus souvent sur deux, dans des schémas multiples :

a a a b b b  
 a a b b a a  
 a a b a a a  
 a a b b b a  
 a b a b a a  
 a b b a b a

souvent en contrepoint avec celui des mètres, comme dans l'*Autre complainte de l'orgue de Barbarie* : a 6 b 6 b 6 a 6 b 4 a 4 :

La nuit monte, armistice  
 Des cités, des labours.  
 Mais il n'est pas, bon sourd,  
 En ton digne exercice,  
 De raison pour  
 Que tu finisses.

On retrouve ainsi, dans ce jeu de rupture, l'invention qui caractérisait le Moyen Age, mais il s'agit maintenant de polémiquer autant que d'inventer, puisque la création se fait en bousculant le codage antérieur, auquel il est inévitable de la confronter.

Au niveau des strophes, c'est la variété et l'approximation qui domi-

nent, faisant à nouveau de la strophe un domaine privilégié de l'invention poétique.

La fantaisie est donc au niveau des strophes, mais elle est aussi, par leur enchaînement, au niveau du poème.

Signalons en premier lieu qu'environ la moitié des *Complaintes* ne sont pas construites sur la répétition d'une strophe.

Dans 6 poèmes, les strophes se succèdent aléatoirement, bien qu'on puisse parfois voir dans leur succession le jeu d'approximation déjà noté pour le mélange des mètres. Ainsi, dans la *Complainte des pubertés difficiles*, se succèdent un quintil de type A (12 s. + 4 vers de 8 s.), un quintil de type B, variation par rapport à A (8 s. + 4 vers de 12 s.), puis à nouveau un quintil de type B, puis un septain et enfin un quatrain. Il est clair que les trois quintils présentaient l'amorce d'un schéma régulier, qui se perd au fil du poème. Citons également la *Complainte du fœtus de poète* où le schéma quintil + distique initialement posé se dilue dès le deuxième quintil qui substitue au schéma 6 s. + 11 s. + 11 s. + 11 s. + 5 s. le schéma à peine différent 3 s. + 11 s. + 11 s. + 11 s. + 5 s., avant de se transformer en sizains, eux-mêmes approximativement semblables entre eux et semblables aux quintils : 3 s. + 11 s. + 11 s. + 11 s. + 3 s. + 6 s., puis 3 s. + 11 s. + 11 s. + 11 s. + 6 s. + 3 s. Seules les rimes, unisonnantes, ne changent pas :

En avant !	3 a
Sauvé des steppes du mucus, à la nage	11 b
Téter soleil ! et saoûl de lait d'or, bavant,	11 a
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,	11 b
Voyageurs savants !	5 a
En avant !	3 a
Dodo sur le lait caillé des bons nuages	11 b
Dans la main de Dieu bleue, aux mille yeux vivants	11 a
Aux pays du vin viril faire naufrage !	11 b
Courage,	2 b
Là, là je me dégage ...	6 b

On assiste ainsi à une transformation des strophes au cours du poème.

Quant aux cas d'irrégularité totale, comme dans la *Complainte des voix sous le figuier bouddhique* ou la *Complainte des formalités nuptiales*, ils sont à mettre en relation avec le dialogue. Le principe du changement de type de strophe est lié au changement de personnage. Dans la première complainte, aux communiantes les quintils, aux voluptantes ou aux jeunes gens les distiques.

19 *Complaintes* présentent au contraire la succession régulière d'un schéma de strophes, comme dans la *Complainte des printemps* où la combinaison quatrain + distique se reproduit tout au long du texte.

Dans la *Complainte du vent qui s'ennuie la nuit*, c'est le couple huitain + septain ... Mais tout se passe comme si Laforgue cherchait constamment à battre en brèche cette régularité. Il y parvient de plusieurs manières, essentiellement par :

- La non-coïncidence du schéma et du découpage typographique. C'est le cas dans la *Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés*, où graphiquement se succèdent un quatrain d'alexandrins, un distique de 8 s., un distique de 4 s., et un quatrain hétérométrique de 7 s. + 7 s. + 8 s. + 8 s., formant le schéma répété :

Menez l'âme que les Lettres ont bien nourrie,  
Les pianos, les pianos, dans les quartiers aisés !  
Premiers soirs, sans pardessus, chaste flânerie,  
Aux complaintes des nerfs incompris ou brisés.

Ces enfants, à quoi rêvent-elles  
Dans les ennuis des ritournelles,

— « Préaux des soirs,  
Christs des dortoirs ! »

Tu t'en vas et tu nous laisses,  
« Tu nous laisses et tu t'en vas,  
Défaire et refaire ses tresses,  
Broder d'éternels canevas. »

Outre que ce schéma est déjà complexe, il est contredit par l'organisation des rimes qui permet de ne distinguer que trois quatrains, en regroupant les distiques, soit :

- un quatrain d'alexandrins a b a b
- un quatrain hétérométrique avec concordance rime/mètre  
a 8 a 8 b 4 b 4
- un quatrain hétérométrique avec discordance rime/mètre  
a 7 b 7 a 8 b 8

Les paramètres constitutifs de la strophe sont ainsi utilisés de façon *divergente*, à la différence de ce qui se passe dans la strophe classique.

- L'utilisation de rimes estramps<sup>3</sup> ou strophes unisonnantes. On ne sera pas étonné que Laforgue retrouve ici les procédés du Moyen Age.

Il s'agit quelquefois de simples rappels phoniques qui font insensiblement passer d'une strophe à l'autre. Voici les rimes de la *Complainte d'un autre dimanche* :

paysage — fenêtre — usage — guêtres — paysage  
livide — sales — préside — rafales — livide

---

3. Une rime estramp est une rime qui ne trouve son écho que dans la strophe suivante.

ficelles — mesquines — dentelles — glycines — ficelles  
chambre — limace — scaphandre — ressasses — chambre  
organisées sur une série en [a] [ä], une série en [e] et une série en [i].

- Le changement d'organisation des rimes, comme dans la *Complainte de l'automne monotone*, où les sizains, alternés avec des quintils, présentent successivement les rimes :

1. Adieu | feu | époumonne | tisonne | yeux | peu  
a      a      b      b      a      a
2. pluie | rideau | suie | crescendo | ennui | parapluies  
a      b      a      b      a      a
3. morts | or | étoiles | voiles | cors | décors  
a      a      b      b      a'      a'
4. Schéma 2.

Ces procédés qui estompent la régularité des schémas ou lient les strophes les unes aux autres au détriment de l'unité de chacune apparaissent tout au long des poèmes. D'autres sont réservés à leur commencement, et surtout à leur fin. Ils représentent un cas particulier des procédés utilisés pour donner plus de relief à la fin des strophes, mais, dans la perspective qui m'intéresse ici, il s'agit également d'une pirouette finale qui, rétrospectivement, fait chanceler la régularité du poème.

Ces procédés de rupture apparaissent aussi bien dans les *Complaintes* bâties sur une strophe que dans celles qui sont bâties sur un schéma de strophes. Pour ne considérer que le cas des 14 *Complaintes* à strophes isométriques, ce sont entre autres :

- la présence d'un vers isolé, hors strophe ;
- un changement de mètre pour le dernier vers de la dernière strophe ;
- un changement du système de rimes ;
- un changement de strophes.

Qu'il s'agisse d'ailleurs des poèmes à schéma de strophes ou à strophes répétées, plusieurs procédés peuvent être utilisés ensemble, comme dans la *Complainte des printemps* déjà citée, qui cumule selon les strophes rimes estramps, strophes unisonnantes, changement de strophe à la fin du poème, utilisation divergente des paramètres de définition de la strophe.

Pour récapituler, sur 53 *Complaintes* versifiées (une est en prose), on compte 14 poèmes réguliers isométriques dont seulement deux ne sont pas brouillés, 14 poèmes réguliers hétérométriques dont seulement 5 ne le sont pas, 19 avec répétition de schémas de strophes (4 sans atteinte à la régularité) et 6 entièrement irréguliers. Au total seules 11 *Complaintes* ont une structure strophique régulière.

La strophe éclate, se défait, redevient une forme ouverte, par un jeu sur la divergence des paramètres, sur l'approximation et les ruptures.

Parvenu à ce point de liberté, Laforgue n'aura plus, un an après les *Complaintes*, en 1886, qu'à passer à ses premiers poèmes en vers libres, *L'Hiver qui vient* et *La Légende des trois cors*, qu'il accompagne du commentaire suivant : « J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose », commentaire intéressant car il fait apparaître que, pour Laforgue, la versification comprend la rime, le mètre et la strophe.

La strophe est bien une variable de la poésie aussi importante que la rime ou le mètre. L'exemple de Laforgue montre comment elle peut stimuler l'invention du poète et à quelle diversité elle peut conduire. C'est donc un cas doublement intéressant, sur le plan pratique parce qu'il est la manifestation d'une évolution qui va du respect des conventions à la rupture et au vers libre, sur le plan théorique en ce qu'il révèle le jeu des paramètres de définition de la strophe et leur rôle dans la créativité poétique.

Joëlle TAMINE-GARDES,  
Université de Provence.

## QUELQUES ASPECTS DES MONOLOGUES DANS *SOLAL* D'ALBERT COHEN

Le statut du monologue — forme en apparence spécifiquement théâtrale — ne semble pas avoir été établi clairement dès lors qu'on examine son fonctionnement à l'intérieur d'un roman ou d'une nouvelle. Stendhal en fait un assez grand usage sous la forme de rêveries ou de délibérations intérieures qui s'apparentent parfois aux stances du *Cid*. La plupart des grands romanciers lui ont accordé une place de choix. A. Cohen, dans *Solal*, a lui aussi recours à ce procédé ; mais le ton qu'il adopte, la manière dont il conduit ces longs apartés nous poussent à nous demander s'il n'aurait pas, au moins dans la forme, apporté un renouvellement complet du genre.

Ce qui frappe le lecteur, avant tout, c'est la variété et la quantité de monologues qui parsèment cette œuvre. Mettons à part un certain nombre d'exemples de discours intérieurs rédigés au style indirect libre, dont les difficultés sont inhérentes à l'emploi de ce procédé grammatical très particulier. On les rencontre p. 339<sup>1</sup> de « Curieux. Un appartement » à « Eh quoi, avec de la dynamite il fabriquerait un chloral ou chloral autrement utile et impressionnant ! » (p. 341). Autre passage du même style : p. 347 de « Déjà quinze jours, non trois semaines » jusqu'à « Ce regard implacable, universellement sans respect » (p. 349). Ce sont deux exemples choisis entre de nombreux autres pour leur originalité. On y retrouve un certain nombre de tics de langage qui accompagnent les autres monologues : le goût des monorhèmes nominaux, des jeux de mots, voire des créations de mots (cf. Spinoza un « pauvre métasturbateur »<sup>2</sup>).

De loin il est préférable de s'intéresser aux monologues en style direct. Leur amorce, leur développement sont incontestablement complexes et raffinés. En voici les principaux. C'est tout d'abord une rêverie à haute voix de Solal sur le pont de Genève (p. 107-108), puis une petite digression d'Aude (p. 126-128), un monologue un peu théâtral du héros (p. 169-171), enfin une série de petits apartés (p. 397-399). Il faut

---

1. Les références sont faites à l'édition *Folio*. Rappelons que *Solal* parut en 1930.

2. P. 348.

mettre à part un très long discours d'Aude (p. 318-324) qui présente de telles particularités qu'on ne saurait le traiter de la même façon que les autres.

Certains de ces passages sont encadrés par des notations purement théâtrales. Ainsi p. 169, le petit discours s'ouvre par « Resté seul il se promena. De temps à autre, un bon rire. Plus de ces maudites chez lui ! » où l'on constate que le style direct est présenté astucieusement par une phrase de style indirect libre (« Plus de ces maudites chez lui ! »). Le grand monologue d'Aude (p. 318 *sqq.*) est encore plus nettement annoncé. « Elle le regardait et pensait. » Ailleurs la présentation est faite, si l'on peut dire, par la fin. La rêverie de Solal sur le pont de Genève, rêverie qui n'est pas annoncée, se termine par ces mots : « Il s'approcha de la statue, posa sa main sur le pied nu de Jean-Jacques, lui raconta les cinq années écoulées et lui demanda conseil. »<sup>3</sup>.

A. Cohen n'a donc pas hésité à souligner le caractère théâtral de ces textes. Sa présentation en apparence un peu maladroite — mais n'y entre-t-il pas un brin de parodie ? — renforce l'impression que ces moments isolés dans le roman ont été l'objet de tous les soins de l'auteur.

Autre considération qui conforte cette conclusion partielle : le sentiment de la valeur littéraire qui se dégage de la plupart des monologues cités plus haut. Qui croirait qu'A. Cohen a voulu traduire objectivement par des mots le flux de la pensée mentale et par là même imiter la réalité commettait sans doute une erreur profonde. L'auteur lui-même nous dit expressément le contraire. « Littéraire. Assez. S'ils savaient comme je suis stupide les gens qui louent mon intelligence »<sup>4</sup>. Cette réflexion préfigure celle, plus explicite, qu'elle aura dans son plus long monologue : « C'est littéraire ce que je dis »<sup>5</sup>. Non seulement l'auteur affirme cette prédominance du fait littéraire sur tous les autres, mais il lui arrive de « faire littéraire », c'est-à-dire de s'amuser à se guinder. Témoin ce pastiche goguenard de la langue ancienne : « Ainsi que je te le disois, la terre de Maussane adoncqves a été un des premiers duchés-pairies enregistrés »<sup>6</sup>.

Le refus de calquer son style sur une prétendue représentation de la pensée intérieure et, au contraire, le goût affirmé pour une construction purement interne de l'œuvre se traduisent par ce mot « littéraire » qui semble revenir comme un leitmotiv dans la bouche d'Aude. Ainsi s'établit une confusion presque permanente entre l'auteur et son personnage, confusion qui donne souvent au lecteur l'impression que chaque héros

3. P. 108.

4. P. 128.

5. P. 319.

6. P. 127.

de ce curieux roman est juge de soi-même, œil intérieur, spectateur amer et désabusé d'un autre.

Cette détermination engage toutes les autres. Le romancier va inventer un langage spécifique pour ces monologues isolés. Ses héros ne peuvent pas discourir mentalement sans avoir recours à des systèmes syntaxiques et lexicologiques très particuliers. Ainsi le dernier monologue d'Aude se présente sans le moindre signe de ponctuation. Artifice un peu spécieux, dira-t-on. Rien n'est moins sûr. Je ne peux lui trouver d'équivalent dans la littérature européenne moderne que dans le très long monologue qui clôt *Ulysse* de James Joyce<sup>7</sup> : même absence de ponctuation, mots télescopés, néologismes, etc. En apparence, cette présentation est une facilité de romancier, une sorte d'exercice de haute voltige, en réalité une source d'interprétations ambiguës. Car si les majuscules définissent *grosso modo* les débuts de phrases, elles créent parfois l'imprécision et la multiplicité des interprétations. Certaines phrases qui seraient couramment subdivisées en plusieurs indépendantes sont en quelque sorte *coagulées* par A. Cohen. « Je t'ai dit l'autre jour que je n'aimais pas le Christ quand j'étais enfant j'avais peur de lui il m'a semblé que tu allais me frapper »<sup>8</sup>. Il y a volonté de créer ici des ensembles grammaticaux, à la limite peu rythmiques, qui n'ont d'unité que par le *sentiment* dominant qui les parcourt. À la limite, le texte devient asphyxiant. Ce système, si système il y a, n'a d'exemple que dans le long monologue de l'héroïne. Ailleurs A. Cohen semble à peu près respecter les structures apparentes des phrases courantes<sup>9</sup>.

D'un point de vue lexicologique, il est frappant de constater qu'A. Cohen a un goût prononcé pour les mots *télescopés* : « Je t'aimerai sans ces belles attitudes poseur va théâtral hypocrite bandigoujavoyou lèse-majesté tant pis un peu de liberté »<sup>10</sup>. Le néologisme — mais y a-t-il réellement néologisme ici ? — s'accompagne d'importantes modifications orthographiques qui tendent à défigurer les mots d'origine. Par contre pas de changement phonétique. On remarque au passage cette distance déjà constatée plus haut que l'héroïne établit avec elle-même lorsqu'elle dit (ou bien serait-ce l'auteur lui-même sautant à pieds joints dans le monologue ?) : « tant pis un peu de liberté ». Ailleurs le télescopage favorise le jeu de mots : « Sol tu es terriblement chaste pas toujours dieumercynisme »<sup>11</sup>.

7. *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1948, p. 661-710.

8. P. 319.

9. Il faudrait s'étendre un peu à propos de ces majuscules. Elles affectent généralement les noms propres. Mais il y a des exceptions. Seul le ton compte. Dans le cas de « Moi au fond j'ai peur de lui oh beaucoup peuh aude » (p. 319), l'auteur traduit une sorte d'indifférence ou de dédain de l'héroïne à l'égard d'elle-même ; mais lorsqu'il lui fait dire (« Mon Dieu si je péche c'est d'amour pardonnez à votre servante Aude » : p. 324), le discours bascule dans le langage noble, voire biblique.

10. P. 320.

11. P. 321.

C'est parfois un simple jeu sur des sonorités : *cétacé* pour *c'est assez*. Ou bien une syllabe saute et le mot est complètement défiguré : « Fatiguée oh tréтигуée »<sup>12</sup>. Faut-il voir là le résultat d'une réduction brutale de *très fatiguée*? C'est peut-être dans ces créations un peu désordonnées que se rencontrent les éléments les plus éclatants de ce qu'on qualifierait volontiers de style baroque. Profusion de l'imaginaire linguistique, création de nouveaux rapports, on frôle un univers poétique<sup>13</sup>.

Cet aspect de la création littéraire se trouve renforcé par l'emploi très hugolien de deux substantifs dont l'un (le plus souvent le second) sert de qualificatif à l'autre. Ce procédé fréquent pour Aude, beaucoup plus rare pour Solal, présente des cas d'ambiguité qui rappellent certains textes célèbres de Hugo :

« il a des gestes effrayants précis machine »<sup>14</sup>.

Ici le mot *machine* est mis sur le même plan grammatical que *effrayants* et *précis* qui sont des adjectifs épithètes. Il n'en demeure pas moins vrai que cet emploi du substantif *machine* n'est pas exactement le même que celui de l'adjectif proche : *machinal*. Le texte d'A. Cohen traduit plutôt une sorte d'identité métaphorique entre Solal et une machine. Même construction dans « mais en réalité inquiet masque »<sup>15</sup>, encore que l'emploi de *masque* puisse être rapproché de celui, constant dans la langue classique, de « petite masque ». De telles précautions grammaticales ne sont pas toujours respectées. Ainsi : « j'étais Aude tennis fierté cétacé »<sup>16</sup>. L'association peut même être franchement complexe et transformer le sens grammatical de la phrase. Toujours dans le grand monologue d'Aude, on peut lire : « Maintenant râche langue et tout manger affreux puis tout garder »<sup>17</sup>. On peut essayer de décomposer cette « phrase » comme suit : « Maintenant râche langue », sorte de proposition indépendante nominale qui pose en quelque sorte le thème à développer ; puis « tout manger affreux » se présente comme un deuxième système nominal analogue au premier. L'adjectif *affreux* peut conférer à l'infinitif une valeur substantive ; mais on peut aussi interpréter différemment et laisser à *manger* sa valeur modale et à *affreux* une fonction adverbiale. Le dernier segment « puis tout garder » semble n'être qu'un infinitif narratif qui traduit une action complète.

Il est remarquable que seule — ou presque — Aude emploie ce pro-

12. P. 324.

13. Par exemple celui d'Apollinaire, avec ses phrases sans ponctuation.

14. P. 319.

15. P. 319.

16. P. 321.

17. P. 323.

cédé qui teinte le style de ce personnage un peu énigmatique de nuances lyriques. Dans *Solal* comme dans *Belle du Seigneur*, romans écrits à quarante ans de distance, la femme aimée est l'occasion du lyrisme et le héros qui se laisse prendre au jeu et qui, parfois, est atteint de bouffées de poésie, petit à petit se détache de celle qu'il aime, sans pouvoir vraiment la chasser de son cœur et de sa pensée. C'est encore plus net dans *Belle du Seigneur*, dont on peut dire qu'il est le roman de la grandeur et de la décadence d'un amour fou. Il n'est donc pas inutile de rappeler que le monologue qui contient le plus de procédés littéraires est placé dans la bouche du personnage qui va être progressivement rejeté de la vie du héros dominant.

Le langage romanesque de *Solal* est souvent inimitable. Les lecteurs de 1930 ne s'y sont pas trompés. A. Cohen inventait un style dont la profusion un peu folle est la qualité la plus évidente. Loin de nous la tentation de résumer les tendances stylistiques de ce roman tout entier ; un article est beaucoup trop succinct pour qu'il soit possible d'en analyser ici tout le fouillis. Nous nous sommes cantonnés dans l'étude des monologues, et plus particulièrement de celui d'Aude qui présente les traits les plus originaux. Le lecteur de *Solal* s'aperçoit vite que si certains faits stylistiques sont permanents dans toutes les parties de ce roman (ainsi le goût pour les métaphores, pour les zeugmas et pour d'autres figures) et lui donnent son caractère parfois un peu précieux, il demeure un lot d'habitudes langagières qu'A. Cohen réserve expressément à ses monologues. Ce qu'il refuse, c'est le banal, le témoignage « authentique ». Littéraire avant tout. Ses héros ne monologuent pas comme ceux de Corneille ou de Stendhal, desquels ils semblent souvent bien proches<sup>18</sup>. Pour eux, le jeu verbal est primordial. Ce qu'ils racontent à haute voix, ils le disent tous, à quelques nuances près. Même leurs petits frères des romans postérieurs (songeons à *Mangeclous*, entre autres) les reprendront. Ils disent qu'il faut sombrer dans la folie de l'amour et que le quotidien seul finit par avoir raison des plus exaltants sentiments. Cela n'est certes pas très original et A. Cohen n'a sans doute jamais prétendu faire œuvre de novateur dans ce domaine. Seul l'intéressait le jeu littéraire interne et les lois propres aux soliloques. En cela ses monologues, qui occupent un volume si faible dans le roman, deviennent des pôles essentiels de cette poétique.

Jean-Louis TRITTER,  
Université de Toulouse-Le Mirail.

---

18. Voir le début de *Belle du Seigneur*.



## OBSERVATIONS SUR (ET EN CONSÉQUENCE D') UN EMPLOI DE L'IMPARFAIT DE L'INDICATIF EN PROSE NARRATIVE

C'est presque une coutume, semble-t-il, que les volumes de *Mélanges* comportent un article sur l'imparfait de l'indicatif. Pour me borner à quelques exemples significatifs et utiles, A. Henry dans les *Mélanges Bruneau*, L. Warnant dans les *Mélanges Delbouille*, Ch. Muller et d'abord L. Warnant dans les *Mélanges Grevisse*<sup>1</sup> ont affiné avec exactitude notre information sur les emplois divers, et un peu hétéroclites, de ce temps. Puisque donc la chose paraît inévitable, voici quelques remarques de plus sur le même objet. L'existence et la qualité des articles signalés à l'instant, et aussi de toute une littérature plus ancienne et plus volumineuse, ont une conséquence : tout, ou presque, a été dit, sinon en langue, du moins en grammaire. Aussi me déplacerai-je de ce terrain sur celui de la stylistique.

Au début du chapitre V, Deuxième partie, de sa thèse : *Le Langage dramatique*, P. Larthomas, citant son article du *Français Moderne* de juillet 1964, rappelle que « tout genre peut se définir... par les différentes temporalités qu'il permet d'utiliser ». De ce point de vue, si un genre a été bien analysé et défini, c'est le genre romanesque, la prose narrative romanesque. Et il n'est pas question ici de revenir, ne serait-ce qu'en termes bibliographiques, sur toute cette littérature<sup>2</sup>. La prose narrative romanesque nous paraît être fondamentalement — c'est ce qu'implique et illustre déjà l'acte banal de raconter — mise en perspective du passé, de plusieurs passés, par rapport à du présent, à plusieurs

---

1. *Mélanges offerts à Ch. Bruneau*, Genève, Droz, 1954 ; *Mélanges de Linguistique Romane et de Philosophie Médiévale offerts à M. Delbouille*, Gembloux, J. Duculot, 1964, p. 653 sq. ; *Mélanges de Grammaire Française offerts à M. Grevisse*, Gembloux, J. Duculot, 1966, p. 253 sq., 343 sq.

2. Larthomas, P., *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, puis P.U.F., 1980 ; « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français Moderne*, juillet 1964. À propos de bibliographie, on peut cependant, par exemple, utiliser les indications données dans les notes des différents chapitres du livre de H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Le Seuil, 1973.

présents, présents de personnages, présents d'événements et, point d'ancrage de tout le système, explicitement réalisé ou désigné, ou non, le présent, les présents de l'écriture elle-même. C'est dans cette ligne d'étude que l'on voudrait s'arrêter ici sur un des instruments linguistiques qui servent en français à organiser le temps dans le roman, un des temps grammaticaux du français, l'imparfait de l'indicatif ; dans l'intention simplement d'illustrer un peu plus systématiquement *un emploi* et d'insister sur *une fonction*, le tout en relation avec la nature et la valeur en langue de ce tiroir verbal.

L'imparfait de l'indicatif est un temps dont la définition en français contemporain n'est pas des plus simples. Si on raisonne en langue et dans une perspective systématique on peut en donner une définition morphologique. Temps distinct du fait de ses désinences (par lesquelles il est corrélié aux formes du conditionnel), il est, par son radical, étroitement rattaché au présent (lire, par exemple, H. Yvon<sup>3</sup>, p. 23 *sq.* et p. 34 particulièrement). Ce rudimentaire rappel morphologique n'entraîne pas qu'une définition « sémantique » synthétique en soit facile. Le même Yvon, dans la brochure citée, rappelle que ces questions ont été obscurcies par la confusion ancienne du temps grammatical et du temps vécu ou psychologique, par une méconnaissance de la nature du temps linguistique, par l'introduction dans l'analyse grammaticale de notions artificielles, celles entre autres de temps absolus et de temps relatifs, par l'oubli de discerner dans les temps du verbe ce qui est de l'ordre de l'expression du temps et ce qui est de l'ordre de l'expression de l'aspect. Et si on prend le travail par l'autre côté, c'est-à-dire par le relevé systématique des emplois en discours oral/écrit en français contemporain, on aboutit à dresser une liste plus ou moins cohérente et intelligible de cas et de valeurs. Les emplois, divers et nombreux, existent, et personne ne se trompe sur leur interprétation immédiate et pragmatique. Le système de ces emplois, *a fortiori* la théorie de ces emplois, font toujours un peu problème. Témoin, K. Nyrop, qui, au tome VI de la *Grammaire historique*, ouvre le chapitre de l'imparfait sur cette phrase : « L'imparfait de l'indicatif a quelque chose de vague, de peu précis, d'inachevé ». Suit une étude des différents emplois connus<sup>4</sup>.

Soit précisément l'un de ces emplois, celui de l'imparfait dit quelquefois pittoresque, ou descriptif, ou narratif<sup>5</sup>. Si l'on met à part,

3. Yvon, H., *L'Imparfait de l'indicatif en français*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

4. Nyrop, K., *Grammaire Historique de la Langue Française*, t. VI.

5. Cet imparfait n'est pas toujours pittoresque ou descriptif. Mais il se trouve toujours dans des textes de forme narrative (narration romanesque, bio- ou autobiographique, historienne, journalistique).

pour l'instant, l'*Essai de Grammaire de la Langue Française* et les différents écrits de Guillaume sur le verbe d'une part, d'autre part quelques ouvrages et articles plus récents — les contributions citées à des volumes de *Mélanges* et les livres de H. Sten et de A. Klum<sup>6</sup> —, on trouve en français deux groupes de grammaires : celles qui tentent de subordonner tous les emplois de l'imparfait qu'elles recensent à une définition unique ou, au moins, de les organiser dans un plan présenté comme fondé sur la nature linguistique de l'objet ; et celles qui n'ont pas cet esprit de système, Nyrop, Grevisse, Brunot-Bruneau, par exemple. Les premières ont en commun de se référer, plus ou moins explicitement, à l'E.G.L.F. ou à Guillaume, ou aux deux. Ces grammaires se répartissent en deux autres groupes selon qu'elles accordent ou non existence et importance aux formes de l'imparfait « narratif ». Wagner-Pinchon et les auteurs de la *Grammaire Larousse du Français Contemporain* n'en disent à peu près rien. Nyrop<sup>7</sup> le mentionne comme un « emploi curieux », résultant sans doute du « recul du passé défini », mais en donne des exemples inégalement nets. Grevisse, Brunot-Bruneau, et Imbs plus confusément<sup>8</sup>, surtout dans les exemples, lui font une place, mais ou bien ne veulent pas le relier à la présentation qu'ils font des autres emplois du temps (Grevisse), ou bien établissent un lien artificiel (Brunot-Bruneau). Seuls les deux livres cités de H. Sten et A. Klum lui donnent toute sa place et examinent de près son fonctionnement. À quoi il faut ajouter la notice très complète du *Grand Larousse de la Langue Française*<sup>9</sup> ; et l'article détaillé et suggestif de Ch. Muller<sup>10</sup>.

Qu'est-ce donc que cet imparfait « narratif » ? Les exemples qu'on en rencontre donnent la meilleure réponse. Soit, dans *Lucien Leuwen*, ce passage :

Comme elle repliait son pupitre pour le transporter ailleurs,  
Leuwen... lui dit :  
— Pardon, Madame, je m'oubliais.  
Et il sortait, outré de dépit contre soi-même et contre elle<sup>11</sup>.

Cet exemple n'est peut-être pas absolument sûr. On trouve ce texte dans l'édition de la Pléiade ; l'édition Debrayre donne « il sortit ». Mais

6. Sten, H., *Les Temps du Verbe Fini en Français Moderne*, Copenhague, 1952 ; Klum, A., *Verbe et Adverbe*, Stockholm, 1961.

7. Nyrop, K., *op. cit.*, p. 289.

8. Grevisse, M., *Le Bon Usage*, Gembloux, J. Duculot, p. 635 et § 718 dans l'édition de 1961 ; Brunot, F., et Bruneau, Ch., *Précis de Grammaire Historique de la Langue Française*, Paris, Masson, 1956, § 527 ; Imbs, P., *L'Emploi des Temps Verbaux en Français Moderne*, Paris, Klincksieck, 1960, 1<sup>re</sup> partie, chapitre IV, p. 90 sq.

9. *Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, 1973, t. III, p. 2543.

10. *Art. cit.*, note 1 : « Pour une étude diachronique de l'imparfait narratif » (*Mél. Grevisse*, p. 253 sq.).

11. *Lucien Leuwen*, Bibl. de la Pléiade, 1963, t. I, p. 1001.

on peut se dire que si H. Martineau a accepté l'imparfait dans son édition, c'est que le temps ainsi employé est parfaitement possible et intelligible, dans ce contexte, en français contemporain. Cet imparfait a exactement la valeur du passé simple auquel il se substitue. Mais en outre il donne du moment évoqué une image plus sensible : il s'agit d'un temps étalé, vécu comme une durée, et comme dans un mouvement au ralenti. Soit cet autre passage dans le même texte :

Cette réflexion le glaça. Il ajouta quelques phrases dont la platitude lui fit pitié. Tout à coup il se leva et se hâta de sortir. C'était avec empressement qu'il quittait cet appartement... <sup>12</sup>

Les deux imparfaits ne sont pas du même type que le « sortait ». On peut les interpréter comme transposant approximativement les sentiments et les pensées du personnage dans une sorte d'indirect libre rudimentaire. Mais, même si on les regarde comme purement et simplement narratifs, au sens banal de l'adjectif, on trouvera tout de même que le verbe être du morphème « c'est... que » avec son sémantisme propre, et le verbe quitter avec son sémantisme, en contexte, progressif (quitter, ici, c'est se hâter de sortir et s'éloigner), admettent naturellement l'imparfait. La séquence est très mécanique pour nous d'un passé simple marquant une articulation temporelle et d'imparfaits monnayant, souvent dans une position de commentaire, les conséquences de l'événement intervenu. Le texte : Ce fut avec empressement qu'il quitta... aurait été ici peut-être moins naturel. En revanche Stendhal aurait écrit : (Et) tout à coup il se leva(it) et il se hâtait de sortir, nous aurions eu alors affaire au véritable imparfait « narratif ».

J'avais été étonné, à la lecture d'un certain nombre de « Maigret », par le retour irrégulier mais abondant d'exemples isolés, ou en série, de ce type d'imparfait, entouré, ou relayé souvent en contexte par des emplois moins nets, plus habituels. Fondant mon relevé, avec quelque hésitation à chaque fois, sur ma surprise de lecteur « cultivé » de voir apparaître, là où la mécanique temporelle laissait attendre régulièrement un passé simple, un ou plusieurs imparfaits, j'ai vu peu à peu les exemples s'accumuler. En voici quelques échantillons parmi plusieurs centaines (Maigret est sujet des verbes) :

Pieds nus, d'une démarche de somnambule, il se dirigea vers l'appareil.

— Allô.

Il ne se rendait pas compte que ce n'était pas lui...

— C'est vous, patron ?

Il ne reconnaissait pas tout de suite la voix...

Maigret s'approcha...

12. *Ibid.*, p. 973.

— Qui a découvert le corps ?

— Moi, fit une voix douce derrière lui.

C'était un vieillard dont... Maigret *croyait* bien reconnaître... mais il ne *retrouvait* pas son nom...

Ils étaient dans un petit salon... Jo, après avoir hésité, *tendait* la main vers l'appareil et *formait* le numéro de son frère.

Maigret, les mains derrière le dos, *regardait* autour de lui, *ouvrait* une porte à tout hasard et se *trouvait* face à face avec une jeune femme.

Le magistrat se tourna...

— Vous avez entendu...

— Je m'y attends...

Un peu plus tard, Maigret *rentrait* dans son bureau et *faisait* un geste qui ne lui était pas habituel : il *prenait* son automatique dans un tiroir et le *glissait* dans sa poche.

Ensuite, il *appelait* Lucas...

Tous ces exemples sont pris dans *Maigret et l'indicateur* (1971). Souvent aussi, Maigret n'est pas sujet des verbes, mais la scène se passe sous ses yeux.

Il fallut lui expliquer...

Le docteur Bourdet... *descendait* de taxi... *serrait* distraitemennt les mains, *lançait* à Maigret : ...

.....

Il alla se pencher... (*Maigret et l'indicateur*)

... il se montra grognon...

Il était neuf heures et demie. La sonnerie du téléphone *retentissait*, le directeur *répondait*, *tendait* l'écouteur à Maigret.

— Torrence veut vous parler.

Viens, maintenant, *disait* Maigret à Lapointe.

.....

Maigret *se retenait* de murmurer...

.....

L'avocat se leva... et Maigret, impassible, *poursuivait*...

.....

Quant à l'avocat, il se *rasseyait*, *saisissait* un dossier dans lequel il *feignait* de se plonger.

Lucas *prenait* les notes, *faisait* signe au commissaire que cela paraissait sérieux.

Elle les *conduisait* dans un atelier... une autre jeune fille... *s'arrangeait*... cependant qu'un homme s'avancait vers les visiteurs...

La caissière *décrochait*... et *répondait*...

Maigret la vit frissonner, mais l'instant d'après elle *tendait* une main hésitante qui *allait* se poser...

(*L'Amie de Madame Maigret*, 1949).

Un instant, Crosby laissa peser sur lui son regard...

« Allons !... »

La Russe... était toujours plongée... et l'homme aux cheveux roux rêvait...

Edna *disait*...

« Enchantée... »

Elle *serrait* vigoureusement la main de Maigret, puis *poursuivait*... tandis que William s'excusait...

.....  
Dehors la voiture étincelait... et une silhouette... la *contournait*,  
*s'approchait*... *s'arrêtait* un instant...

Des yeux rougeâtres scrutaient... tandis qu'un garçon s'approchait...

Il s'approcha de Heurtin, tendit la main... Il *devait* lui dire...

Des consommateurs se retournèrent...

Le condamné leva...

Dufour *insistait*, *essayait*..., *se penchait*... Lucas, à côté de Maigret, fit...

Et cela *suffisait* !

Il *devait* y avoir enfin..., car Janvier cessait... tournait... *se mettait*...  
puis commençait à courir...

Vite... Prends une voiture...

Le condamné se débattait, criait... Accusait-il...

(*La Tête d'un homme*, 1931).

Un examen attentif de ces exemples, surtout de ceux, les plus nombreux, qui présentent une certaine accumulation d'imparfaits, montre qu'ils apparaissent dans des passages clés, début de chapitre, début de séquence, sommet d'une attente (et on attend souvent beaucoup dans ces courts récits), découverte soudaine, événements qui se précipitent après une attente assez longue. Un dernier exemple illustrera cette dernière situation :

(Maigret et son équipe, après attente et poursuite, guettent de l'extérieur des gangsters, réfugiés dans une maison).

Aucun des trois personnages ne semblait penser à la possibilité d'être surpris. La femme *versait* de l'eau chaude... y *ajoutait*... *trempait*... tandis que Charlie serrait les dents.

Tony Cicero... *saisissait* un flacon... et le *tendait* à son camarade qui *buvait* à même le goulot.

.....

La suite fut si rapide...

Maigret n'était sans doute pas aussi invisible... car... Charlie... *avait tendu* son bras... et sa main *avait atteint*...

Au même moment, Maigret *pressait* la détente... et l'arme de Charlie tomba, tandis que sa main pendait...

Avec la même rapidité, Cicero *avait renversé*... la femme... faisant deux ou trois pas, *se collait* contre le mur.

Maigret se baissa...  
Il *entendait* des pas...

.....  
D'un coup de pied, Lucas *ouvrirait* la porte.  
Au même instant, une voix, à l'intérieur, *poussait* une sorte de cri...  
La femme *criait* aussi. Lucas *fonçait*. Maigret *se redressait*,  
*apercevait*... deux hommes qui luttaient... tandis que la patronne *saisissait*...

.....  
Le chauffeur *s'encadrait* dans la porte.

.....  
Maigret *bourrait* une pipe lentement, méticuleusement...  
Il *restait* soucieux cependant, *envoyait* le chauffeur dehors...

(*Lognon et les gangsters*, 1951).

Dans cet exemple, pas plus que dans les précédents, tous les imparfaits ne sont pas soulignés : il y a des imparfaits très mécaniques et inévitables ; et même pour ceux qui le sont moins, l'effet produit n'est pas toujours le même. Certains emplois sont plus surprenants, moins attendus que d'autres ; l'imparfait « narratif » apparaît avec différents degrés de netteté. Son effet est lié à des contraintes sémantiques. Pour qu'il se produise, il est indispensable que l'imparfait intervienne à la place d'un passé simple attendu, ou simplement possible. Cela dit, si le sémantisme du verbe est de type « imperfectif », l'effet sera faible, indécis même, sauf peut-être cas d'accumulation des verbes. Mais quand le sémantisme du verbe est de type « perfectif » (terminologie de Klum, par exemple : naître, mourir, entrer, sortir...), surtout si le contexte souligne cette « perfectivité », et d'autant plus s'il y a accumulation, juxtaposition pure et simple de plusieurs verbes de ce type, l'effet sera étonnant. Probablement aussi y faut-il une dernière condition : que le sujet du verbe soit de catégorie animée. Dans beaucoup de cas en effet il suffit de substituer au verbe un verbe de sémantisme imperfectif, et/ou de substituer au groupe sujet animé un sujet inanimé, pour que l'effet disparaisse et que l'on ait affaire à des imparfaits ordinaires et quasi obligatoires. Parce qu'il est fréquent en français que le contexte immédiat d'un verbe corrige ou module le sémantisme propre du verbe, il y a toute une gamme d'effets intermédiaires entre des emplois sans surprise et des emplois beaucoup plus étonnantes.

Cet emploi de l'imparfait n'est pas, comme on pourrait d'abord le croire, une singularité de la prose de Simenon, ou une sorte de particularisme régional ; il s'agit d'un emploi bien connu, attesté, quoique assez rare, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, représenté, si l'on accepte les exemples proposés par Ch. Muller (art. cité<sup>13</sup>), chez Chateaubriand,

---

13. *Art. cit. des Mélanges Grevisse*. Voir note 1, ici même. Voir, p. 253, la petite bibliographie qu'il donne sur cette question. Le livre d'H. Sten n'est pas cité.

Hugo, Nodier, Balzac, utilisé davantage par le roman feuilleton<sup>14</sup>, et repris à l'excès par E. de Goncourt<sup>15</sup>, puis Maupassant et Daudet, signalé alors par Brunetière (*Le Roman Naturaliste*), puis par Lanson (*L'Art de la Prose*) comme un trait de « l'écriture artiste », passé enfin quelquefois dans la prose de l'historien, et du journaliste d'aujourd'hui<sup>16</sup>.

Ce qui change un peu les choses — mes exemples ne le montrent pas encore assez —, c'est que Simenon en fait un emploi irrégulier mais considérable, systématique à ce degré, essentiellement d'ailleurs dans les Maigret, beaucoup moins et moins nettement dans ses autres romans ; emplois quelquefois isolés, le plus souvent en série, et cela dès les pre-

14. On a dit qu'il était fait de cet imparfait un usage important dans le roman feuilleton au XIX<sup>e</sup> siècle. En voici un échantillon assez particulier. Dans *Atar-Gull*, feuilleton d'Eugène Sue, au début du chapitre 6, Livre V, le pirate Brulart, qui a pris de l'opium, est entraîné dans un songe extraordinaire :

Dans ce rêve, il était... il avait... Il était... Il s'éveilla.  
 Et... il ne dormait plus...  
 Et puis,... ses artères battaient... ses yeux se noyaient de larmes...  
 ...  
 Et le canon tonnait tout à coup.  
 Alors, il se jetait à bas de son lit, prenait à la hâte... et il courait sur le pont...  
 ...  
 Et il se trouvait au milieu...  
 Et, à travers le feu,... l'aspirant s'élançait ; sa voix l'équipage se rallie, les rangs se serrent, et l'ennemi abandonne... Il met le pied... On se presse, on se heurte, on s'écrase,... le sang coule... l'Anglais est pris ;...  
 Mais le vent mugissait, la mer grondait, et une effroyable tempête jetait le brick sur des rochers.  
 Une énorme lame emportait... le précipitait...  
 Et il se levait...  
 Mais une lueur... venait tout à coup...  
 Et bientôt il se trouvait...  
 ...  
 Je t'attendais, disait la divinité...  
 Aussitôt un bruit affreux se fait entendre, toute lumière disparaît, un froid mortel se répand, la terre tremble...  
 Et la divinité se penchait à son oreille en lui disant : ...  
 Et la divinité le baissait au front... Et tout disparaissait...

Il semble que l'emploi systématique de l'imparfait « narratif » cherche ici à suggérer la temporalité particulière de la rêverie. Ni scansion, ni rupture : une durée homogène dans laquelle les événements ne surgissent pas, mais sont là, les uns dans les autres. Il faut noter l'équivalence remarquable qui joue à deux reprises dans ce passage entre les imparfaits « narratifs » et une série de présents de narration, à deux moments dramatiques.

15. Bourget, P., *Psychologie contemporaine*, cité par Kr. Nyrop : « Les frères de Goncourt ont imaginé un emploi de formes singulières. C'est ainsi qu'ils utilisent dans ce but certains temps des verbes, par exemple l'imparfait, qui procure le mieux l'idée de l'événement indéfini, en train de se réaliser et cependant inachevé. Pour me servir d'un terme de métaphysique allemande, l'imparfait est le temps du « devenir ».

16. Voir des exemples dans A. Klum, p. 193 et p. 194 ; dans Muller, *art. cit.*, p. 255. Ph. Martinon (*Comment on parle en français ?* Paris, Larousse, 1927) renvoie aussi à l'usage des écrivains sportifs, et « peut-être, en général, des hommes de sport » (p. 344, n. 1).

miers Maigret et jusqu'aux plus récents. P. Imbs et Ch. Muller citent, entre autres exemples, quelques exemples isolés de Simenon ; mais c'est pour illustrer un cas particulier de plus dans la liste des nombreux emplois du temps. La fin de la note 4 du chapitre 3, III<sup>e</sup> partie, du livre d'A. Klum, p. 190, montre que l'usage massif de cette valeur du temps chez Simenon est connue ; mais M. Galliot, le grammairien ironiquement cité, enregistre lui aussi cette valeur comme une de plus et, la jugeant abusive, il la condamne.

Le point de vue de Klum me paraît bien plus utile. Pour lui, ces emplois d'imparfaits sont des imparfaits comme les autres ; si on veut bien ne pas s'enfermer dans un catalogue cloisonné des différents emplois, mais percevoir clairement la valeur essentielle de ce temps. Il remarque que « la distribution adverbiale indique une souplesse inégalée » et se demande de ce fait « si l'imparfait n'est pas le temps de substitution par excellence ». Concluant que l'imparfait qu'il appelle pittoresque est « à sa place naturelle non seulement avec les locutions du type : deux heures plus tard, etc... (référence à ses propres exemples), mais aussi dans des contextes des plus variés ayant en commun une certaine situation contextuelle où il serait tout aussi naturel de regarder le procès d'une façon globale, 'ponctualisée'... » (p. 194). Et il s'autorise des travaux de Frei, Martinon, Damourette et Pichon, Gougenheim, Stein.

Relevons en passant deux indications qui peuvent fournir un éclairage grammatical sur l'extension de cet emploi. Ph. Martinon (*Comment on parle en français ?* p. 344)<sup>17</sup> met en relation cet emploi avec l'usage devenu très mécanique dans la prose narrative du style indirect. On peut remarquer en effet que bon nombre des exemples cités ici se voient banalisés si on rétablit devant les séries d'imparfaits un verbe du type : Maigret (ou quelqu'un d'autre) vit, entendit, pensa, jugea, comprit que... Exactement comme si nous avions affaire à une syntaxe elliptique et contractée, à une écriture plutôt d'abréviation et de condensation.

Plus intéressant, plus prégnant : Klum relève la fréquence d'apparition de ces emplois d'imparfaits au contact, et, le plus souvent, à la suite d'une expression marquant le temps. (Ch. Muller montre aussi que ces emplois se rencontrent d'abord à droite de formules signalant une date, un moment, un événement précis ; le type : « vingt jours avant moi, le 15 août 1768, naissait dans une autre île... Bonaparte »...). Et il met sur le même plan des exemples dans lesquels

17. Des causes secondaires ont pu jouer : la morphologie du passé simple est souvent difficile ou défective, et cela pour des verbes usuels, alors que celle de l'imparfait est, très tôt, très régulière et très nette. Par ailleurs, si on a besoin, en contexte, de coupler les plans d'une perspective temporelle (avant-maintenant), le système plus-que-parfait/imparfait est le plus clair, le plus maniable ; et il pose en même temps la saisie d'une durée. L'existence aussi de l'imparfait, dit quelquefois conclusif, qui n'est, après tout, qu'un cas de l'imparfait « narratif » après une indication de temps, explicite ou contextuelle, et en clôture de séquence, est à prendre en compte.

le premier élément est soit un adverbe, soit un complément, soit une autre construction disant essentiellement le temps ou aussi le temps (antériorité, postériorité, simultanéité...) et un groupe d'exemples dans lesquels le premier élément est une locution conjonctive de subordination — oubliant (?) d'ailleurs « tandis que » —, sans voir que, pour les exemples donnés, dans le premier cas, imparfait et passé simple sont effectivement en position de variantes à peu près libres, alors que, dans le deuxième cas, l'imparfait est pratiquement de règle et d'usage.

Ne pourrait-on expliquer par ces faits l'extension progressive de l'emploi ? S'il s'est grammaticalisé derrière conjonction et locution conjonctive de subordination à valeur temporelle il a pu ensuite apparaître dans des constructions dont le premier élément est un mot ou une expression de temps, puis dans des contextes dont le premier élément est un « et » non simplement conjonctif, mais conjonctif et adverbial à la fois (et alors, et dans ces conditions, et voilà que...). Il y a dans les exemples rencontrés chez Simenon de nombreuses propositions, en général en clôture de phrase, par tandis que, ou par et.

Un dernier mot sur ce point : Klum signale, à propos d'un dernier groupe d'exemples, qu'ils se produisent sans que rien apparaisse *a parte ante* qui les justifie. Mais précisément, dans le contexte d'une prose narrative, peut-on jamais dire cela ? Il y a toujours, auparavant et à proximité, un ou plusieurs passés simples qui, comme tels, inscrivent dans la phrase ou le groupe de propositions ou de phrases une articulation temporelle. Mais en outre le marquage du temps peut se faire par implication : par exemple, un début de chapitre, ou un début de séquence, dans une narration, ont souvent la valeur d'un « ce jour-là », « à cette minute », « à partir de cet instant » ; par exemple aussi, une suite de verbes à l'imparfait « narratif » peut, en l'absence de tout autre instrument, fournir par sa construction même une sorte d'indication de temps : la juxtaposition serrée de trois ou quatre verbes de procès différents équivaut à une sorte de scansion qui matérialise du temps, et en dramatise la présence.

On pourra constater aisément en se reportant aux textes qu'un bon nombre des exemples cités apparaissent précisément après une indication chronologique, ou après une articulation analogue, sous l'une des formes syntaxiques, ou contextuelles, indiquées ici.

Conclusion provisoire sur ces analyses : l'indication particulière de temps (enchaînement, rupture, coïncidence, simultanéité, antériorité, postériorité...) une fois prise en charge et donnée par l'élément introducteur ou articulateur (conjonction, adverbe, complément, verbe, contexte, situation...), le verbe, ou les verbes, de la proposition, ou de la phrase, peut, ou peuvent se présenter délesté(s) de la fonction de donner une telle précision, et, sous les espèces de l'imparfait « pur », insister sur d'autres aspects du procès : durée, perception étalée, répétition, ou simplement temporalité pure. Autrement dit, une fois que l'articulation temporelle indispensable est donnée, l'attention se déplace sur les conséquences, sur l'examen de la situation ainsi créée, terminée, ou modifiée ; la langue n'a plus, ou a moins besoin de mar-

quer sur les verbes subséquents l'événement en tant que tel, la temporalité revient automatiquement à son étage minimum dans le récit, celui que l'imparfait prend ordinairement en charge.

Le jeu d'un tel mécanisme nous rappelle qu'au fond l'imparfait n'est pas, de soi, un temps du passé : et c'est bien ce qu'on peut comprendre si on rouvre l'*E.G.L.F.* A. Klum se réfère à Damourette et Pichon<sup>18</sup>, mais c'est pour leur demander confirmation que l'imparfait dans son emploi « narratif » est un temps du passé, et un temps chronologique ; c'est identifier bien rapidement la valeur du temps en système et certains des emplois dont il est capable. L. Warnant, dans son article des *Mélanges Delbouille*, montre déjà facilement, s'agissant de l'imparfait *en temporalité passée*, que les divers et souvent subtils effets de sens reconnus à ce temps par nombre de grammairiens ne sont pas référables à la valeur du temps lui-même mais dépendent de la combinaison de ce temps et, à chaque fois, d'éléments contextuels précis et variés. La plasticité de ce temps est encore plus grande qu'il ne le dit. Les auteurs de l'*E.G.L.F.* écrivent, on s'en souvient, à propos de l'emploi « narratif » : « Tout Français sent aisément que, dans de pareilles phrases (*i.e.* leurs exemples), le saviez nous reporte à l'époque où le phénomène se passait et nous le présente dans son déroulement même et, par conséquent, avec toute sa couleur affective »<sup>19</sup>. Notons la formule : dans de pareilles phrases. Dans ces exemples en effet la valeur en discours de l'imparfait est orientée par le ou les passés simples qu'on trouve, en remontant, dans le contexte immédiat, comme il peut l'être en subordination, et elle est orientée aussi par ce fait que la mécanique temporelle fait attendre au lecteur un passé simple. De ce que l'imparfait est capable, dans sa souplesse sémantique, de telles valeurs, il ne suit pas qu'il est un temps du passé. Damourette et Pichon, opposant autour du taxième d'actualité les tiroirs toncaux aux tiroirs noncaux du verbe, montrent que tous les emplois connus de l'imparfait ont quelque chose entre eux de commun : « Dans tous les cas, *je faisais* montre, comme *je fais*, le phénomène dans sa durée vivante, l'exprime en tant qu'*actuel*. Actuel, oui, mais non présentifié. À l'actualité présente, celle du moi-ici-maintenant, celle qui est en train de se vivre, s'opposent ainsi toutes les actualités, les unes centrées sur un autre être, les autres éventuellement à venir, les autres passées, qui ne sont pas celles du moi-maintenant, et dont le caractère de durée n'est qu'évoqué ; les phénomènes non présentifiés, mais actualisés, ressortissent tous à l'expression par le toncal. Parmi eux vient se classer, comme cas particulier, le passé actualisé, vu dans sa durée »<sup>20</sup>.

18. *Op. cit.*, p. 188, n. 4.

19. Damourette, J., et Pichon, E., « Des Mots à la Pensée », *E.G.L.F.*, Paris, d'Artrey, t. V, § 1730, p. 208.

20. *Ibid.*, § 1703, p. 168. Lire aussi le § 1749, p. 246 : « Notre langue conçoit que les phénomènes, avec leur durée propre, avec leur caractère de procès de déroulement, c'est-

Autre lecture riche d'enseignements sur ces questions : G. Guillaume. L'explication chronothétique de Guillaume (par exemple dans les *Leçons de Linguistique* de l'année 1948-1949)<sup>21</sup> consiste, une fois l'exposé parvenu, dans le mouvement reconstitué de la chronogenèse vers sa complétude, au mode indicatif, à poser au centre du système le présent et sa double action séparative. Séparation par position du futur et du passé dans le plan horizontal (en figure) ; mais, recherchant pour lui-même sur la ligne orientée du temps la plus grande étroitesse, la coïncidence la plus étroite avec la pure instantanéité, il est en outre défini par le fait qu'indéfiniment en lui une parcelle de futur devient une parcelle de passé : il est ici séparateur par composition, cette composition s'inscrivant dans le plan vertical. Guillaume traduit cette composition en termes de niveaux, le niveau d'incidence, de temps arrivant, en accomplissement, le niveau de décadence, du temps arrivé, accompli. Les temps du passé de l'indicatif comme ceux du futur, séparés entre eux dans le plan horizontal, sont aussi séparés, passés d'un côté, futurs de l'autre, dans le plan vertical. Ainsi le passé simple est vu par Guillaume en incidence, mais l'imparfait est vu à la fois en décadence (accompli) et en incidence (accomplissement). Mais « la part d'accompli décadent que renferme obligatoirement l'imparfait peut être conçue aussi petite que l'on voudra. Il s'ensuit un imparfait dont la décadence avoisine zéro, et qui apparaît dans la pratique du discours aussi proche que possible du prétérit défini. De là, entre les deux formes verbales, dans le discours, un jeu d'alternances qui les montre grammaticalement interchangeables, tout en maintenant entre elles une nuance séparative délicate, venue de la langue, et qui, dans le discours, est d'ordre purement expressif ».

Cette analyse me paraît précieuse pour rendre compte des emplois de presque interchangeabilité entre les deux temps ; elle comporte à mes yeux un défaut, qui n'est peut-être que de présentation ou de formulation : Guillaume, dans son analyse, semble présenter l'imparfait comme un temps du passé. Or, il me semble qu'à le prendre ainsi, on perd l'essentiel qui est d'envisager ce temps (sur arguments morphologiques, sémantiques, syntaxiques, stylistiques) à partir du présent, et non, en

à-dire avec ce que nous appelons leur caractère *actuel*, peuvent être conçus : soit en synchronie et en coréalité avec le moi-ici-maintenant, ce qui constitue le centre actuel de l'actualité noncale, exprimé par le savez ; soit en dehors de cette synchronie et de cette coréalité, ce qui constitue le centre actuel de l'actualité toncale, exprimé par le saviez. Il n'y a donc qu'une seule ère noncale, celle dont l'origine est le moi-ici-maintenant, mais une infinité d'ères toncales possibles... La position de moindre effort de l'esprit est de tout centrer autour du moi-ici-maintenant. Renoncer à ce centrage pour en adopter un autre, quel qu'il soit, c'est passer du noncal au toncal ».

21. Guillaume, G., *Leçons de Linguistique, 1948-1949, Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*, I, Presses de l'Université Laval, Québec, 1971 ; voir aussi *Temps et Verbe*, Paris, Champion, rééd. 1965. Voir aussi Moignet, G., *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981 (in chap. VI, Le système du verbe, p. 74 sq.).

perspective, du passé vers le présent. D'ailleurs, dans la théorie même de Guillaume, si l'imparfait, quand en lui la part de temps accompli (décadent) se réduit à presque zéro, et que corrélativement la part de temps en accomplissement est à son étiage maximum, est capable de valeurs en discours proches de celles du passé simple, en revanche, lorsqu'il est rééquilibré du côté de l'accompli, il reproduit le fonctionnement du présent en qui, sans cesse, du temps en accomplissement devient du temps accompli. Comme l'écrivent clairement les auteurs de la *Grammaire du Français classique et moderne* : « L'imparfait est la forme homologue du présent. Les emplois de l'un et de l'autre sont parallèles. La différence qui les sépare tient à la manière dont on envisage le procès. Au présent revient l'expression de tout ce que le locuteur ou le narrateur considèrent comme faisant partie de leur actualité au moment où ils parlent, où ils écrivent... À l'imparfait est dévolue l'expression de tout ce que le locuteur et le narrateur excluent de cette actualité vivante. *L'opposition des deux formes n'est donc pas temporelle* »<sup>22</sup>.

Ces vues ont une très forte puissance d'explication ; on trouve des formulations proches chez Frei, Martinon, Gougenheim, et elles ont des échos chez Wagner, Imbs, Bonnard, Moignet. Elles permettent de comprendre à partir d'un foyer central dans le système tous les emplois de ce temps. Touchant l'emploi « narratif » de l'imparfait qui nous intéressait ici, il me semble qu'il faut pourtant préciser encore un ou deux points.

Premièrement, pourquoi une si nette extension d'emploi (extension, au sens de l'apparition, à un moment donné de l'histoire du français, d'un emploi nouveau<sup>23</sup>, et extension aussi, au sens du développement important de cet emploi) se manifeste-t-elle par exemple dans Simenon, et dans ses Maigret, mais très peu, ou pas du tout, dans toutes sortes d'autres romans, ou récits policiers contemporains ou antérieurs ?

Sans doute parce que cet emploi a dans la prose narrative du Simenon des Maigret une fonction stylistique précise. C'est exactement ce que le grammairien puriste, M. Galliot, cité plus haut, refusait de voir.

22. Wagner, R. L., et Pinchon, J., *Grammaire du Français Classique et Moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 352.

23. Cet emploi nouveau n'est pas, comme on le dit quelquefois un peu vite, simplement d'être substituable au passé simple : il n'y a pas synonymie exacte entre les deux temps dans les contextes indiqués, et dans les exemples cités ; les deux temps seraient en position de variantes libres, s'il n'y avait entre eux une différence notable, l'expression de l'aspect chronologique. L'imparfait n'est pas un temps du présent, mais, répétons-le, il n'est pas non plus un temps qui pourrait à lui tout seul localiser dans le passé. Seul, il peut, au mieux, dans beaucoup de ses emplois, instaurer un décalage d'avec le présent, orienter vers du passé. L'effet produit par l'imparfait « narratif », comme le remarque Ch. Muller, tient précisément à ce que, *attendant* un passé simple, on est surpris par un imparfait.

Un emploi aussi systématique, et aussi nettement distribué, ressemble fort à une décision d'écriture devenue rapidement un automatisme à la faveur de situations et de circonstances récurrentes d'un roman à l'autre, ou encore résulte de l'inscription nécessaire dans l'écriture, dans les limites de ce que permet la langue, de la forte vision que se fait le romancier de son héros. Cette analyse se confirme du fait que Simenon n'a jamais voulu, ou pu, vraiment transplanter le « procédé » de ses Maigret dans ses autres romans.

Ces imparfaits sont bien inscrits, par les circonstances linguistiques de leur apparition, dans une temporalité passée, mais ils n'apparaissent pas comme des passés ; plutôt pourrait-on dire que, sans interrompre — bien sûr — la temporalité passée du contexte où ils apparaissent, ils fonctionnent comme signaux que quelque chose se passe qui est de l'ordre de l'insistance pure et simple sur le temps, sur la temporalité. Tels quels, ils sont accordés au personnage-Maigret, ou plus précisément au climat-Maigret. Dans ces courts récits dans lesquels par ailleurs l'imparfait est fortement représenté dans tous ses effets — habitude, itération, causalité, indirect libre, point de vue, concordance en subordination... —, ces emplois créent, et surdéterminent, un climat d'observation et d'attente, de silence souvent, et d'apparente passivité ; intervenant souvent en des moments de passage de l'immobilité au mouvement, ou de retour du mouvement à l'immobilité, ils peignent gestes et actes au ralenti. Ils inscrivent dans les principaux moments du récit la présence intense et massive du commissaire, et l'appesantissement de cette présence en face des événements et des gens. De ce fait, les moments de préparation d'une action, ou de l'action elle-même, sont inscrits, par plages, dans la même temporalité continue et homogène. Le temps vécu n'est plus vraiment le temps ordinaire, habituel ; il est à la fois comme purement présent, et comme suspendu. Il échappe en tout cas à la scansion de l'événement et de la chronologie pour coïncider autant que possible avec le flux interne et continu de la pensée, de la réflexion, de l'émotion. Somnolent, silencieux, massé autour de sa pipe, dans les cafés, ou dans les rues, ou tisonnant son poêle de fonte, le fameux commissaire procède par imprégnation : il absorbe les lieux, les gens, les « affaires ». C'est cette attitude constante que décrivent les imparfaits en question ; en même temps ils nous font partager la perception concrète de cette attitude, de cette méthode<sup>24</sup>.

Deuxième question : pourquoi ce type d'emploi apparaît-il strictement localisé dans la prose narrative écrite, d'abord et surtout romanesque, et plus récemment historienne, et même journalistique ?

---

24. Dans bien des cas, les gestes à l'imparfait se font, s'enchaînent éventuellement, mais ils apparaissent comme décalés, en retard sur l'intuition, sur la décision, que rien ne nous a signalée, dont ils sont comme les indices après coup, en avance sur la réflexion, sur les justifications rationnelles, leur cohérence et leur signification ne devenant lisibles que plus tard dans le récit.

Sans doute parce que l'imparfait, en lui-même, dans son usage le plus simple, le plus neutre, a, dans la prose narrative, déjà une fonction cardinale ; et que donc c'est dans ce genre littéraire-là qu'une telle position privilégiée conduit les écrivains, les raconteurs, à explorer, à exploiter toutes les possibilités linguistiques de son emploi.

Une inspection rapide des débuts de roman est pleine d'enseignements de ce point de vue. Les narrations les plus classiques, celles qui, apparemment, s'interrogent le moins sur leur fonctionnement, et surtout si elles se font en troisième personne, combinent tout de suite imparfait et passé simple. Nombre de romans aussi, anciens ou plus récents, en troisième comme en première personne, mais bien sûr plus facilement en première personne, commencent dans le présent, le présent de la parole qui s'effectue, le présent de la décision même de commencer à parler, à raconter. Et, plus ou moins rapidement, le temps s'y met en perspective par l'imparfait, et les temps du passé. Même les romans par lettres, qui, par construction, font dans le présent, le présent de celui qui écrit, ne sont romans qu'autant qu'ils se mettent très vite à raconter. Et, là encore, la perspective temporelle se met en place par et à travers l'imparfait. Deux exemples. Le *Chien Jaune* de Simeon est d'abord au présent :

Vendredi 7 novembre, Concarneau est désert... L'horloge... marque...

C'est... Le vent s'engouffre... Quai de l'Aiguillon, il n'y a pas...  
Tout le monde dort.

Ce présent qui pourrait passer pour coïncider avec le temps intérieur, le discours intérieur, du douanier qui observe ce qui se passe, ce soir-là, quai de l'Aiguillon, révèle ce qu'il est vraiment, un présent de narration, lorsqu'il reprend après les phrases : « C'est seulement à ce moment-là que j'ai eu la sensation qu'il s'était passé quelque chose ! » dira le douanier au cours de l'enquête... Les allées et venues qui succéderont à cette scène sont (présent de l'écriture) plus difficiles à établir... Le douanier s'avance... Il y a... il ne voit... il remarque... Alors il court... Et le récit commence explicitement après encore trois pages de ce présent-là : C'est le lendemain que Maigret établit... Depuis un mois, il était détaché... Il avait reçu... Et il était arrivé... Nous retrouvons le présent dans les quinze dernières lignes du roman, présent de l'écriture, les derniers événements cités coïncidant fictivement avec le temps où s'écrivent les derniers mots du texte.

*L'Étranger* commence aussi au présent, mais l'imparfait démarcateur y apparaît tout de suite, jouant son rôle de plaque tournante, d'orienteur vers un mode de perception et d'utilisation du passé par le narrateur du récit en première personne qui est, on le sait, très différent de ce qu'il est dans le roman classique :

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier... J'ai reçu...  
Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est... J'ai demandé... et il ne pouvait pas...  
Mais il n'avait...

J'ai pris l'autobus... Il faisait... J'ai mangé... ils avaient...

Deux exemples plus complexes. Dans *La Modification* de M. Butor, il nous faut attendre plusieurs pages pour que la rétrospection apparaisse ; essentiellement, il faut que l'installation dans le train soit faite, le train parti, pour que réflexion/mémoire puissent alors s'entrecroiser, se concerter. *La Chute* d'A. Camus se présente autrement, mais la démarche est globalement analogue : la première section (le premier chapitre ?) du récit est une sorte de long discours/plaidoyer, tenu dans son bar, puis dans la rue, par J. B. Clamence, à l'inconnu doublement fictif qu'il prend à témoin. Nous entendons d'abord la parole de celui qui sera le personnage principal de l'histoire, de son histoire. Et il faut attendre le début du chapitre (?) II pour que dans cette parole se creusent rétrospection et espace/temps narratif. Dans le roman de Butor l'effet est le même, sauf que le récit est à la deuxième personne : nous entendons la voix mentale du personnage se commentant, s'observant, s'interpellant, sans discontinue ; et c'est dans cette sorte de discours intérieur de soi sur soi que la mécanique narrative, peu à peu, se fait jour.

Qu'il soit avoué ou non, qu'il ait une existence textuelle explicite ou non, toute narration est toujours suspendue à un présent : le présent de la décision de raconter et, en permanence, le présent de qui raconte. Mais en même temps le geste ou l'acte de raconter instaurent un décalage. Le geste inaugural, fondateur, du récit est celui par lequel qui raconte se dissocie en un moi-ici-maintenant (absent) auquel le récit est suspendu, et un « de qui ou de quoi il est question », lequel est mis instantanément et par le fait même à distance, hors l'actualité du « moi ». L'imparfait est régulièrement l'acte verbal temporel par lequel « je » signe comme « je », se déclare comme « je », et en même temps exclut de son moi-ici-maintenant (où s'enracine et d'où surgit l'écriture) ce qui est dit, visé, proposé, construit. Le récit commence dans cette démarcation. Parler un récit se fait toujours fondamentalement au présent, le présent du corps, de la voix, qui supportent et modulent en permanence, dans un temps concret, ce qui est en train de se dire<sup>25</sup>. Écrire

25. Voir l'article de M. L. Ollier : « Le Présent du récit », *Langue Française*, n° 40, déc. 1978, où il est expliqué, en gros, que, perdant la voix humaine comme support physique, et l'organisation du vers, le roman devient écrit et devient prose. Et du même coup il se détache — au moins dans l'explicite et le fictif — du présent. C'est ce passage-là, cette mise en écrit que signifie, et produit l'imparfait, homologue, dans ce nouvel équilibre des relations temporelles, du présent dans l'ancien. Le présent était inscription nécessaire de la voix dans le récit oral en vers. L'imparfait est inscription nécessaire du narrateur dans le texte narratif écrit en prose. — Voir aussi, de ce point de vue, le paral-

un récit, c'est poser une distance, si brève soit-elle, entre soi et soi, entre soi et les éléments de l'histoire racontée. Parler un récit se fait dans le présent permanent de qui parle et en même temps dans le présent des gens à qui on parle. Écrire un récit, c'est forcément construire des événements pour quelqu'un qui est maintenant absent, et pour qui, quand il les découvrira, ils seront du passé plus ou moins proche. Ainsi, quand j'écris, quand je raconte par écrit, suis-je sans arrêt en train d'osciller — entre moi et mon actualité de maintenant, et moi et mon actualité d'il y a un moment — entre moi et mes actualités successives, et l'autre et son actualité de tout à l'heure ou de beaucoup plus tard. C'est exactement cet intervalle et ce décalage que l'imparfait signifie et produit. Par l'imparfait la mise en écrit s'effectue, et elle est orientée, construite en perspective sur le passé. En ce sens l'imparfait n'est pas entièrement, ni essentiellement, comme le veut Weinrich, un temps du monde narré : il est un temps pivot entre le présent auquel il s'appuie, et les plans différents du passé vers lesquels il oriente le regard et la narration. Benveniste sur ce point me paraît avoir vu plus juste en signalant cette fonction pivot de l'imparfait, lequel apparaît aussi bien comme constructeur du régime de l'histoire que du régime du discours. Simplement, pour qu'un des deux régimes s'organise distinctement de l'autre, il faut que l'imparfait se construise avec passé simple (et la série des temps composés et surcomposés correspondants), ou avec passé composé (et les temps correspondants), même si ensuite les deux régimes, dans l'inépuisable diversité des situations et des textes, croisent et associent leurs ressources.

De cette fonction démarcative de l'imparfait, acte fondateur de la conduite de récit écrit, voici, pour terminer, trois rapides illustrations.

P. Modiano, un des romanciers contemporains les plus préoccupés de se tenir au centre, à la source, de l'univers et de la démarche du roman, les plus attentifs à s'en tenir à l'essentiel en la matière, c'est-à-dire à la construction du temps et au jeu difficile de la rétrospection et de la mémoire, ouvre le premier chapitre d'une de ses dernières œuvres, *De si braves garçons*, sur un long paragraphe (deux pages), tout de suite et entièrement à l'imparfait :

Une large allée... montait... Mais, tout de suite... vous vous étonniez... flottait... À ce mat... l'un d'entre nous hissait... Le drapeau s'élevait... M. Jeanschmidt... s'était... Sa voix rompait...

Et ainsi de suite. Un seul temps autre, un passé composé, s'inscrit en décalage sur cette extraordinaire continuité.

Mieux encore, à certains égards, le début bien connu du roman de

lélisme souvent signalé (Frei, Muller, Klum) entre le présent de narrateur, lequel existe dans la langue orale, et l'imparfait « narratif », apparemment enfermé dans la langue écrite.

G. Pérec, *Les Choses* : le point de vue du narrateur, de l'individu à l'acte de qui est suspendue la narration, en troisième personne, est prospectif, tourné vers le futur, mais un futur imaginé. Tout le premier chapitre est ainsi écrit au conditionnel, le conditionnel du rêve à haute voix minutieusement détaillé et continué : une sorte d'imparfait du futur, morphologiquement et sémantiquement, combinant les éléments d'un double décalage, décalage depuis le présent dans l'avenir plus ou moins proche et, en même temps, en sens inverse, décalage depuis ce futur idéal, imaginé, vécu comme une sorte de présent de l'imaginaire, dans le passé de ce futur :

L'œil, d'abord glisserait... Les murs seraient... Trois gravures mèneraient... La moquette, alors, laisserait...  
Ce serait...

Il y a, dans cette décision d'écriture, je crois, aussi bien clin d'œil aux stéréotypes et aux conventions du genre (cf. l'allusion au « Ville de Montereau »), qu'effet inévitable de la prégnance de l'imparfait dans ces situations de mise en place d'un récit écrit.

Dernier exemple, pour la bonne bouche, le plus limpide, le plus habile et, je crois, en tout cas le plus significatif, le plus parlant : l'extraordinaire ouverture de Jacques le Fataliste, où le récit se met en place précisément sur l'impossibilité de répondre aux questions classiques et incontournables que semble supposer tout commencement de récit :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde.  
Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe. D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ?  
Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

On ne sait ni qui, ni quoi, ni quand, ni comment, ni A, ni bien sûr non plus B, mais ce qu'on sait, et que l'imparfait (/présent) nous dit tout de suite, c'est qu'une histoire va nous être contée, et que nous allons sans arrêt nous déplacer dans les deux sens, sur la trajectoire d'un « je » narrateur, relayé sans doute par d'autres « je » conteurs, vers les éléments de cette histoire, avec retour constant au « je » point de départ. Par qui sont posées les questions ? Et à qui ? À qui sont données les réponses ? Et par qui ? Le paradoxe du romancier, ici, est que nous sommes tout de suite dans la narration et, en même temps, deux personnes, dieu sait qui, se parlent, sous nos yeux, presque au discours direct. Comme si toute la narration, tous les dialogues à venir étaient d'emblée inscrits dans une conversation, elle-même reproduite et racontée, entre peut-être moi auditeur/lecteur, et peut-être vous, auteur. La même voix, ou la même plume combinant évidemment ces

questions et ces réponses, sur lesquelles vont très naturellement enchaîner les questions du maître et les réponses de Jacques. Mais quoi qu'il en soit de ce jeu (?) du récit à être récit et en même temps à se dénoncer plaisamment (?) et à se détruire comme récit, nous sommes en tout cas immédiatement au contact d'une voix chaleureuse et originale, d'une voix vivante, en qui se produit ce dédoublement essentiel par quoi toute forme de récit écrit passe obligatoirement pour commencer à se réaliser.

Lucien VICTOR,  
Université de Provence.



## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE par Jean-Pierre SEGUIN.....	vii
NOTE BIOGRAPHIQUE par Raymond ARVEILLER.....	ix
BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX DE PIERRE LARTHOMAS.....	xi
ANTOINE Gérald, <i>Usages de la « (ré)duplication » dans le français, surtout parlé, contemporain</i> .....	1
ARVEILLER Raymond, <i>Cinq notes de lexique et d'étymologie</i> .....	15
BERLAN Françoise, <i>Les épithètes françoises du R. P. Daire. Stéréotypes culturels et conventions sociales</i> .....	23
DE BOISSIEU Jean-Louis, <i>Une variante dramaturgique du quiproquo : les conversations croisées</i> .....	37
BONNARD Henri, <i>Qu'appeler « actualisation » ?</i> .....	53
BOUVEROT Danielle, <i>Et si nous relisions Buffon : « Le style est l'homme même »</i> .....	61
CAHNÉ Pierre A., <i>Syntaxe de l'ordre proustien</i> .....	67
CARON Philippe, <i>Une remise en cause des arts du langage au XVIII<sup>e</sup> siècle : le nouveau visage des Belles-Lettres au sein des parties du savoir</i> .....	77
CAZAUSTRAN Nicole, <i>Le « tableau » du magasin d'antiquités dans La Peau de Chagrin</i> .....	87
CHAURAND Jacques, <i>La litote chez Chrétien de Troyes</i> .....	99
CHEVALIER Jean-Claude, <i>Analyse grammaticale et analyse logique</i> .....	113
COGNY Pierre, <i>J.-K. Huysmans et la gourmandise du mot dans Le Dra-geoir à épices</i> .....	123
DELOFFRE Frédéric, <i>Robert Challe et la rhétorique</i> .....	133
DOUAY-SOUBLIN Françoise, <i>De quelques Belles au Bois dormant</i> .....	141
† DUMONCEAUX Pierre, <i>La ponctuation des Oraisons Funèbres de Bossuet dans les éditions originales</i> .....	153
EBENSTEIN Bernard, <i>D'Holbach pamphlétaire : la Rhétorique de l'Ima-ginaire</i> .....	165
FOURNIER Nathalie, <i>L'aparté dans la tragédie racinienne</i> .....	175
GARAGNON Anne-Marie, <i>Balzac et la « métarhétorique » dans La Peau de Chagrin</i> .....	195

GLATIGNY Michel, <i>Glanures lexicologiques : à propos de la « Loi pédagogique du vice » (Ronsard)</i> .....	205
HELGORSKY Françoise, <i>Lucien Febvre et la linguistique d'Antoine Meillet</i> .....	219
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, <i>Le dialogue théâtral</i> .....	235
LANDY-HOUILLON Isabelle, <i>Madame de Sévigné : choix, mesure et démesure</i> .....	251
LATHUILLIÈRE Roger, <i>Persistante du langage précieux dans la conversation mondaine. La Fausse Clélie, 1670.</i> .....	267
LE GUERN Michel, <i>La métaphore dans la rhétorique française du XVIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	279
LERAT Pierre, <i>Une grammaire non jetable</i> .....	287
MARTIN Robert, <i>Notes sur la logique de la métonymie</i> .....	295
MARTIN-BERTHET Françoise, <i>Sur le vocabulaire autonyme dans Madame Bovary : « félicité », « passion », « ivresse » et quelques autres</i> .....	309
MILLY Jean, <i>Glaces et cris de Paris dans La Prisonnière de Proust</i> .....	333
MOLINIÉ Georges, <i>De la stylistique des genres à la stylistique sérielle ou comment distinguer les mirages des images</i> .....	345
PARENT Monique, <i>Musique et Parole dans Le Repos du Septième Jour de Claudel</i> .....	351
PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie, <i>Déviation ou prolifération des sens : les acceptions du mot discours</i> .....	359
PICOCHE Jacqueline, <i>L' « air » qu'on « respire », étude de polysémies</i> .....	369
POTTIER Bernard, <i>Sémantique et pragmatique : l'actance</i> .....	381
PRAT Marie-Hélène, <i>Remarques sur l'étude stylistique de la phrase : rythme, sens et mélodie</i> .....	387
PRINCIPATO Aurelio, <i>Sur quelques aspects de la retenue verbale dans le roman libertin</i> .....	397
VON PROSCHWITZ Gunnar, <i>La Révolution et la Littérature : une lettre inédite de Beaumarchais</i> .....	407
SAINT-GÉRARD Jacques-Philippe, <i>Lorsqu'une critique en cache une autre : Littérature, Langage et Société d'après le Journal grammatical (1826-1840)</i> .....	415
SEGUIN Jean-Pierre, <i>Le Journal de ma vie de J. L. Ménétra : une syntaxe populaire ?</i> .....	437
STEFANINI Jean, <i>Un manuel de diction en l'an XI</i> .....	451
TAMBA-MECZ Irène, <i>Le signe des linguistes et celui des philosophes</i> .....	463
TAMINE-GARDES Joëlle, <i>Les jeux sur les strophes dans les Complaintes de Jules Laforgue</i> .....	475
TRITTER Jean-Louis, <i>Quelques aspects des monologues dans Solal d'Albert Cohen</i> .....	485
VICTOR Lucien, <i>Observations sur un emploi de l'imparfait de l'indicatif en prose narrative</i> .....	491

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN MAI 1985  
PAR L'IMPRIMERIE F. PAILLART  
ABBEVILLE

*N° d'impression : 6151.  
Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1985.*

*Imprimé en France.*

