

# **P**ré --- ublications

**Problèmes du texte**

**La linguistique textuelle et la  
traduction**

**#200/2013**



FRANSK, INSTITUT FOR ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

AARHUS UNIVERSITET

# *Problèmes du texte*

## **Leçons d'Aarhus**

**Jean-Michel ADAM**

(Université de Lausanne)

**Professeur invité à l'Université d'Aarhus**

*Septembre 2013*

**Département de Français  
IÆK, Université d'Aarhus**

## Préface

Nous sommes particulièrement heureux de pouvoir fêter la sortie de *PréPublications* no 200 par la publication de quelques textes rédigés par le professeur Jean-Michel Adam de l'Université de Lausanne. Jean-Michel Adam a passé le mois de septembre 2013 auprès du département de Français, IÆK, Université d'Aarhus, en tant que professeur invité, et il a donné une série de cours et de conférences (notamment) portant sur la linguistique textuelle et la traduction.

Ce numéro de *Prépublication* présente tous les textes sur lesquels Jean-Michel Adam a basé ses présentations et il témoigne ainsi du grand travail que Jean-Michel Adam a fait pendant son séjour à l'Université d'Aarhus, un travail qui s'est caractérisé par la très grande expertise, une maîtrise hors pair de l'analyse textuelle et un enthousiasme qui ne peuvent que forcer notre admiration pour lui.

Jean-Michel Adam est un des chercheurs les plus renommés et internationalement reconnus dans le domaine de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours et des genres. Son travail dans les études interdisciplinaires connaît une réputation mondiale. Ainsi plusieurs de ses textes ont-ils été traduits en espagnol, portugais, brésilien, japonais et grec pour n'en mentionner que quelques exemples.

Il a dirigé des recherches interdisciplinaires avec ses collègues de l'Université de Lausanne dans les domaines de la philosophie, du grec, de l'anthropologie, de la littérature et, ces dernières années, également de la littérature comparée, domaines auxquels il a apporté des contributions décisives grâce à son approche de linguistique textuelle. De plus, il a pris l'initiative de la création d'un Centre de la recherche interdisciplinaire et d'une formation de recherche interdisciplinaire auprès de la Faculté des Sciences Humaines de l'Université de Lausanne.

La recherche de Jean-Michel Adam se caractérise par une prise en compte de plusieurs niveaux analytiques qui n'ont pas souvent été combinés de manière systématique comme le fait Adam. Il arrive par-là à préciser l'apport des différents niveaux, allant du micro-niveau (les mots et la phrase) jusqu'au macro-niveau (textes) en passant par le méso-niveau (périodes, séquences), la dernière notion étant de son propre cru. Son travail se concentre sur les textes littéraires, mais il aborde également d'autres genres textuels comme par exemple les bandes dessinées, les

publicités et les graffitis, en appliquant son modèle d'analyse textuelle et discursive qu'il développe depuis plus de vingt ans. A cela s'ajoutent ses analyses des traductions d'Andersen, des frères Grimm et de Perrault, pour n'en mentionner que quelques-unes. Mais cela n'est pas tout. Jean-Michel Adam s'est aussi occupé des questions épistémologiques que pose la recherche interdisciplinaire. Ainsi a-t-il publié *Science du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité* (2005) Genève et *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (2009) Louvain-la-Neuve, deux oeuvres qu'il a publiées avec Ute Heidmann, professeure en littérature comparée, et *Approches modulaires : de la langue au discours*, une anthologie rédigée en collaboration avec Henning Nølke.

Le travail de Jean-Michel Adam n'influence pas uniquement les recherches en linguistique textuelle mais les études de l'analyse discursive et des genres ainsi que les recherches de la communication des entreprises profitent aussi de la richesse de son travail.

En souhaitant aux lecteurs de ce numéro 200 de *PréPublications* une bonne lecture, il ne nous reste qu'à remercier Jean-Michel Adam pour le grand travail inspirateur duquel les étudiants et les professeurs du Département de Français à l'Université d'Aarhus ont pu profiter pendant le mois de septembre 2013.

Université d'Aarhus, novembre 2013

Merete Birkelund

Henning Nølke

## Avant-propos

Les leçons qu'on va lire ont été données au Département de Français de l'Université d'Aarhus au cours mois de septembre 2013 où, comme professeur invité, j'ai donné des enseignements, chaque mercredi, et des conférences à trois occasions. Ces leçons et conférences étaient tirées soit de publications récentes (chapitre 5), soit de publications en cours, parfois profondément remaniées et adaptées au public danois, (chapitres 1, 2 et 3). Les chapitres 4, 6 et 7 ont bénéficié des besoins du public anglophone de certaines conférences (traduction anglaise de l'affiche de la résistance que je n'avais jamais étudiée et traduction anglaise de *El Hacedor* et de « La trama » de Borges).

Je remercie Merete Birkelund et Henning Nølke, ainsi que Steen Bille Jørgensen pour leur accueil et les conditions de travail offertes à cette occasion au sein de leur très dynamique Département de Français. L'écoute de leurs étudiants et des participants aux leçons comme aux conférences m'ont incité à ne pas différer l'invitation de Merete Birkelund à pré-publier ces enseignements afin de les rendre accessibles à un public qui a eu beaucoup de mérite de les suivre en dépit des difficultés linguistiques.

Une certaine cohérence se dégage de ces sept chapitres qui présentent l'état le plus avancé de mes réflexions actuelles sur les problèmes du texte et de la linguistique textuelle.

**Jean-Michel Adam**  
**Université de Lausanne**

*Problèmes du texte*  
*La linguistique textuelle et la traduction*

**Tables des matières**

Merete Birkelund et Henning Nølke : Préface .....	ii
Avant-Propos .....	iv

***Première partie***

Cours de linguistique textuelle

<b>Chapitre 1.</b> .....	1
--------------------------	---

Introduction aux problèmes du texte

*(Leçon du 4 septembre 2013)*

1. Le problème de la complexité
2. Penser par problèmes
3. De la phrase au texte : continuité ou rupture théorique ?
  - 3.1. L'hypothèse d'un saut qualitatif
  - 3.2. Hypothèses homologiques et continuistes
4. Faire texte
  - 4.1. Définitions du texte
  - 4.2. L'attention philologique au *faire texte*
  - 4.3. Repartir de la linguistique textuelle de Coseriu
  - 4.4. Un modèle de la complexité

<b>Chapitre 2.</b> .....	21
--------------------------	----

De la textualité

*(Leçon du 18 septembre 2013)*

1. Le « tissu du discours »
2. La fabrique du continu
  - 2.1. Entre *répétition* et *progression*
  - 2.2. Entre *liage* et *segmentation*

3. Les trois grands types de liages
- 3.1. Liages micro-textuels de base
- 3.2. Liages méso-textuels
- 3.3. Liages macro-textuels
4. Pour conclure : textualité et généricité

## ***Deuxième partie***

Analyses textuelles et discursives

**Chapitre 3.** ..... 46

La grammaire et les genres discursifs :

les intensives consécutives comme marqueurs de fictionnalité  
dans trois pratiques discursives très différentes  
(*Leçon du 25 septembre 2013*)

1. Grammaire, Texte et Discours
2. Les consécutives intensives dans le genre de l'insulte rituelle < corpus 1 >
3. Les intensives consécutives dans l'argumentation publicitaire < corpus 2 >
4. Les corrélatives intensives dans les contes de Perrault < corpus 3 >
5. Conclusion comparative

**Chapitre 4.** ..... 70

Analyse textuelle et discursive d'une affiche bilingue  
de la Résistance française (1940-1945)  
(*Leçon du 26 septembre 2013*)

1. Attention philologique à la matérialité discursive de l'affiche
2. Modules et niveaux d'analyse
3. Le texte comme suite d'actes de discours liés

## ***Troisième partie***

Interfaces entre linguistique et littérature

**Chapitre 5.** ..... 83

De la stylistique

(*Leçon du 11 septembre 2013*)

1. La stylistique : une discipline transversale ?
2. Quelle grammaire pour penser le style dans la langue ?
3. Autour d'une extension verlainienne des possibles de la langue
- 3.1. Retour sur les « déviations » selon Nicolas Ruwet
- 3.2. De l'analyse locale des parallélismes à l'analyse textuelle du poème

<b>Chapitre 6.</b> .....	101
De la traduction 1. Traduire <i>El Hacedor</i> de J. L. Borges (Conférence du 6 septembre 2013)	
1. La traduction : interface entre linguistique et littérature ?	
2. Un titre problématique : <i>El Hacedor</i>	
<b>Chapitre 7.</b> .....	110
De la traduction 2. Traduire « <i>La trama</i> » de J. L. Borges (Conférence du 20 septembre 2013)	
1. Le tissu du texte	
2. Le tissage syntaxique et rythmique de la phrase et du texte	
3. Le discours direct	
4. De la place de l'adjectif à l'hypallage	
5. Conclusion : co-textes et intertextes	
Références bibliographiques .....	128

Réd. Merete Birkelund

(Pré)Publications # 200, Aarhus, novembre 2013

©Forfatterne

**Première partie**  
**Cours de linguistique textuelle**

# Chapitre 1

## Introduction aux problèmes du texte

*Leçon du mercredi 4 septembre<sup>1</sup>*

### 1. Le problème de la complexité

La linguistique textuelle a pour objet le texte, c'est-à-dire une unité langagière de haute complexité, abordable depuis des points de vue disciplinaires très différents. Une double mise en garde épistémologique s'impose donc.

La première a été clairement formulée par Ferdinand de Saussure dans *De l'essence double du langage* : « *L'objet* en linguistique n'existe pas pour commencer, n'est pas déterminé en lui-même. Dès lors parler d'un objet, *nommer* un objet, ce n'est pas autre chose que d'invoquer un point de vue A déterminé » (2002 : 23-25). C'est donc à confronter des points de vue sur le texte et la textualité et à définir le mien que cette première leçon sera consacrée, et que complètera la troisième leçon (du 18 septembre).

Définissant la réforme de la pensée qu'il appelle « la pensée complexe », Edgar Morin reformule le principe de Saussure : « Toute théorie dépend d'une observation, mais toute observation dépend d'une théorie » (1994 : 311). Il développe cette réflexion en ouvrant sur la question de la complexité : « *le propre de la théorie n'est pas de réduire le complexe au simple, mais de traduire le complexe en théorie* » (1994 : 315). Dans un deuxième temps, Morin dénonce la *pensée réductrice*, qui réduit le divers et le multiple à l'élémentaire et au quantifiable ; en d'autres termes, qui « accorde la "vraie" réalité non aux totalités, mais aux éléments, non aux qualités, mais aux mesures, non aux êtres et aux existants, mais aux énoncés formalisables et mathématisables » ( : 314).

Cet idéal de simplicité a été fécond dans la fondation de la démarche scientifique des sciences naturelles (définition des lois de la physique, découverte de l'atome, des molécules, des particules), mais cette simplification du complexe s'est révélée réductrice et elle est aujourd'hui largement contestée, même dans les domaines de la biologie et de la physique : « Les sciences physiques, en cherchant l'élément simple et la loi simple de l'univers ont découvert l'inouïe

---

<sup>1</sup> Je reprends ici une partie de mon introduction au volume collectif *Faire texte*, à paraître en 2014 aux Presses Universitaires de Franche-Comté.

complexité du tissu microphysique et commencent à entrevoir la fabuleuse complexité du cosmos » (1994 : 319). Mais c'est surtout dans les sciences humaines que ce principe a été trop réducteur. Roman Jakobson le disait déjà dans son discours de clôture du grand colloque interdisciplinaire de l'Université d'Indiana, en 1952 :

Évidemment le fait le plus symptomatique a été la nette liquidation de toute espèce d'isolationnisme [...]. Ceci ne veut pas dire que nous nions l'importance de la spécialisation, la nécessité de s'attacher à l'étude de problèmes limités ; mais nous savons qu'il s'agit là seulement de différents modes d'expérimentation, non de points de vue exclusifs. [...] Nous ne pouvons pas vraiment isoler les éléments, mais seulement les distinguer. Si nous sommes amenés à les traiter séparément au cours du processus de l'analyse linguistique, nous devons toujours nous souvenir du caractère artificiel d'une telle séparation. (1963 : 26)

Le fait de ne pas confondre *distinguer* et *isoler* est capital : la pensée réductrice *isole* tandis qu'une théorie de la complexité *distingue* (Adam 2012). Comme le dit Morin, nous avons besoin « d'un principe d'explication plus riche que le principe de simplification (distinction/réduction) » (1994 : 319). Le *principe de complexité* « se fonde sur la nécessité de distinguer et d'analyser », comme le principe de simplification, mais il « cherche de plus à établir la communication entre ce qui est distingué : l'objet et l'environnement, la chose observée et son observateur. Il s'efforce non pas de sacrifier le tout à la partie, la partie au tout, mais de concevoir la difficile problématique de l'organisation » (id.). Ce principe, qui est un principe d'organisation de la connaissance, possède l'immense avantage de donner « *autant de force à l'articulation et l'intégration qu'à la distinction et l'opposition*. (Car il faut chercher, non pas à supprimer les distinctions et oppositions, mais à renverser la dictature de la simplification disjonctive et réductrice » (1994 : 320).

Une des conséquences de cette pensée me paraît avoir été formulé par Charles Bally, dans *Le langage et la vie* :

Les notions sur lesquelles opère la linguistique, les classes qu'elle établit, ne sont pas des entités fixées une fois pour toutes : d'une classe à l'autre, d'une notion à la notion contraire, on passe toujours par de larges zones intermédiaires, si bien que les lois linguistiques devraient se borner à formuler des variations concomitantes, selon le schéma : *plus... plus, plus... moins, dans la mesure où, etc.* (1965a : 75)

C'est ainsi que l'on peut comprendre le §163 du *Traité de stylistique française* et son affirmation du « caractère dominant et variable » des faits linguistiques qui lui permet de « se guider dans la complexité des nuances de détail » (1951 : 150) ; et Bally ajoute :

Dans chaque situation et pour chaque contexte, un fait de langage ne peut montrer l'ensemble de ses caractères ; il apparaît chaque fois avec l'un d'entre eux au premier plan, et celui-ci relègue provisoirement les autres dans l'ombre. Or l'entourage peut seul montrer quel est le trait fondamental mis en évidence. (1951 : 150)

C'est ainsi que son opposition entre face « intellectuelle » et face « affective » du langage est présentée d'une façon graduelle et variationnelle dans l'introduction du *Traité* (1951 : 12). Le §165 revient sur le concept de *dominante* et Bally en tire une « indication de méthode » opposée à la simplification de la pensée réductrice :

J'ai dès lors le droit de m'attendre à ce qu'un fait de langage donné ait, au moins du point de vue de l'observation *pratique*, une dominante intellectuelle ou une dominante affective, et je suis autorisé à me poser toujours cette question très simple : « Tel fait de langage exprime-t-il *surtout* une idée ou *surtout* un sentiment ? ». (1951 : 152)

Dans sa célèbre conférence sur l'École formaliste russe (« La dominante », 1973 [1935] : 145-151), Jakobson était très proche de ces remarques de Bally :

Le langage poétique et le langage émotionnel chevauchent fréquemment l'un sur l'autre, et le résultat, c'est que ces deux variétés de langage sont souvent, de façon tout à fait erronée, identifiées. Si la fonction esthétique joue le rôle de dominante dans un message verbal, ce message, à coup sûr, aura recours à un grand nombre de procédés du langage expressif ; mais ces éléments sont alors assujettis à la fonction décisive de l'œuvre, en d'autres termes, sont remodelés par sa dominante. (1973 : 148)

Retenons la double idée de *classes graduelles* et de *dominante* dans laquelle « l'entourage peut seul montrer quel est le trait fondamental mis en évidence ».

En ce sens, un *jugement de textualité* sera toujours effectué en termes de *plus ou moins de textualité* et les indices retenus le seront en fonction de formes perçues comme saillantes sur un fond de formes co-textuelles. Ce que dit Catherine Fuchs de la sémantique des langues naturelles est valable à tous les autres niveaux de complexité des réalisations discursives :

Cette problématique de la gradualité est tout à fait centrale en sémantique, où les contraintes absolues (en tout ou rien) sont rares, mais où en revanche il est nécessaire de rendre compte de *contraintes relatives*, c'est-à-dire de l'interaction des poids respectifs de multiples paramètres, qui « tirent » le sens dans des directions différentes, le font glisser graduellement et, dans certains cas, basculer brusquement. (1997 : 20)

En 1976, dans *Cohesion in English*, Michael Alexander Kirkwood Halliday et Rukya Hasan insistent très clairement sur le fait qu'« il serait trompeur de donner à penser que le concept de texte est complètement déterminé, ou que l'on peut toujours clairement décider de ce qui constitue un seul texte ou de ce qui n'en est pas un » :

It would be misleading to suggest that the concept of a text is fully determinate, or that we can always make clear decisions about what constitutes a single text and what does not. We can often say for certain that the whole of a given passage constitutes one text ; and equally we can often say for certain that in another instance we have to deal with not one text but two, or more. But there are very many intermediate cases, instances of doubt where we are not at all sure whether we want to consider all the parts of a passage as falling within the same text or not. » (1976 : 294)

Pour aller dans ce sens, je m'intéresserai aux facteurs de textualité plutôt que de donner une hypothétique définition de l'essence du « texte » en tentant de répondre à la question-piège : « Qu'est-ce qu'un texte ? », question qui ne rencontre que des imaginaires du texte. C'est pour cette raison que je vais *distinguer* des facteurs de textualité, dans une théorie qui cherchera à *les penser toujours ensemble*. La *connexité* micro-textuelle assurée localement par des opérations spécifiques de micro-liages (anaphores, connecteurs, isotopies, etc.), la *cohésion* méso et macro-textuelle des parties et du tout et la *cohérence* pragmatique sont à la fois des composantes distinctes de la textualité et des composantes liées dont l'importance doit être pondérée : *plus ou moins de connexité, plus ou moins de cohésion, plus ou moins de cohérence*, et, en conséquence, *plus ou moins de textualité*.

On ne peut parler de *textualité* qu'à partir d'un point de vue théorique précis qui formule des problèmes et des questions et tente d'y répondre en formulant des hypothèses. Ce point de vue est ici celui de la linguistique textuelle dont les différents chapitres illustreront le champ et les liens avec d'autres disciplines du texte et du discours : l'analyse de discours, la théorie de l'argumentation, la génétique textuelle, la stylistique, la philologie textuelle, mais aussi les grammaires phrastiques et transphrastiques, ou la théorie de l'énonciation.

## 2. Penser par problèmes

La démarche de *pensée par problèmes* qui caractérise l'œuvre d'Emile Benveniste est, selon moi, un modèle de pensée linguistique (Dessons 2006 : 9-12). *penser par problèmes* lui permettait de transformer le *compliqué* en *complexité*, comme le dit très clairement l'avant-propos du premier tome des *Problèmes de linguistique générale* : « Le langage est bien un objet difficile [...]. Comme les autres sciences, la linguistique progresse en raison directe de la *complexité* qu'elle reconnaît aux choses ; les étapes de son développement sont celles de cette prise de conscience » (1966). La linguistique textuelle est une étape de la reconnaissance du double objet de la linguistique : la langue et les textes comme lieux de réalisation empirique de la langue et faits de discours.

Transformer chaque difficulté « en configuration problématique » (Dessons 2006 : 11), en série de problèmes, c'est ce qu'entreprennent également les notes de travail et autres textes d'archives de Mikhaïl M. Bakhtine (datés de 1959-1961) publiés sous le titre « Le problème du texte dans les domaines de la linguistique, de la philologie, des sciences humaines. Essai d'une analyse philosophique » et traduit dans *Esthétique de la création verbale* (1984) sous le titre

réduit : « Le problème du texte »<sup>2</sup>. J'emprunte le titre de ces leçons données à l'université d'Aarhus à l'article fabriqué par les éditeurs de Bakhtine. Cet article est trop confus et disparate pour servir de base à une mise en place théorique, mais, dans le contexte de la linguistique dominante au moment où ce texte a été reçu, le projet dessiné, profondément inspiré des thèses de Valentin N. Volochinov, est quand même assez original : « Partir du problème de la production verbale en ce qu'elle est réalisation première de l'existence verbale. Partir de la réplique prise dans la vie quotidienne et aller jusqu'au roman volumineux et au traité scientifique » (1984 : 328). Cette proposition de partir des faits de discours les plus ordinaires pour aborder les formes textuelles les plus complexes est une reprise de la thèse que Volochinov développait en 1926 dans « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie » :

Notre tâche est d'essayer de comprendre la forme de l'énoncé poétique comme forme d'une communication esthétique particulière qui se réalise dans le matériau verbal. Mais pour ce faire, il nous faudra examiner plus précisément certains aspects de l'énoncé verbal qui ne relèvent pas de l'art – dans le discours de la vie quotidienne –, car les fondements et les potentialités de la forme artistique ultérieure sont déjà posés dans ce type d'énoncé. L'essence sociale du mot apparaît ici plus clairement et plus nettement, et le lien qui unit l'énoncé au milieu social ambiant se prête plus facilement à l'analyse. (1981 : 188)

Au milieu d'un fatras de notes d'origines diverses, une dizaine d'énoncés pointent explicitement quelques *problèmes* intéressants. À commencer par le « Problème du texte dans les sciences humaines » (1984 : 315). Grand oublié des sciences de l'homme et de la société, et même de la linguistique, le concept de *texte* a dû attendre le début des années 1970 pour qu'un Paul Ricœur fasse du « paradigme de l'interprétation textuelle » un fondement de la méthode des sciences humaines et sociales. Il a fallu attendre Eugenio Coseriu et Harald Weinrich pour qu'émerge, dans les années 1950-60, une *linguistique textuelle*.

Certaines assertions cernent différentes disciplines du texte : « Problème du texte en textologie » (1984 : 316), « Epigraphie. Problème de genre que pose l'inscription, de la haute Antiquité » (1984 : 324), « La cybernétique, la théorie de l'information, la statistique et le problème du texte. Problème de la réification du texte » (1984 : 316). Une remarque comme : « Problème de la compréhension d'un énoncé » (1984 : 320) a le mérite de mettre l'accent sur la question herméneutique de l'interprétation, mais n'explore pas la problématique de l'*explication* et de la *compréhension* qu'affrontera très directement Paul Ricœur (1986). Même si les remarques désordonnées et lapidaires de Bakhtine ne donnent pas lieu aux développements

---

<sup>2</sup> Notons au passage que le célèbre chapitre consacré aux « genres du discours », lui aussi non revu par Bakhtine et composé de textes d'archives datés de 1952-1953, avait initialement pour titre : « Le problème des genres de la parole ». Soit un titre également énoncé sous la forme de problèmes.

argumentés que l'on pourrait attendre, elles pointent des problèmes qui sont seront au centre des six leçons-chapitres du présent ouvrage.

La reprise des thèses de Volochinov est manifeste quand Bakhtine écrit : « Problème de l'interdépendance du sens (dialectique) et du dialogue des textes, à l'intérieur d'une sphère donnée » (1984 : 314) ou, plus loin, « Nature particulière du rapport dialogique. Le problème du dialogisme intérieur. Les frontières de l'énoncé. Le problème du mot bivocal. La compréhension conçue comme dialogue » (1984 : 329). On pense, bien sûr, au *principe dialogique* de Volochinov : « Tout énoncé monologique, y compris un document écrit, est un élément inséparable de l'échange verbal. Tout énoncé, même sous forme écrite achevée, répond à quelque chose et attend à son tour une réponse. Il n'est qu'un maillon de la chaîne continue des interventions verbales » (2010 : 267). C'est ainsi que le problème de la « compréhension » s'ouvre au dialogue et au dialogisme. La question des « frontières de l'énoncé » se noue avec celle des genres : « Problème des frontières du texte. Le texte en tant qu'*énoncé*. Problème des fonctions du texte et des genres du texte » (1984 : 312).

Bakhtine affirme que la répétition – c'est-à-dire, pour nous, la ré-énonciation – de la même phrase ou proposition ne constitue jamais le même énoncé – c'est-à-dire, le même fait de discours :

L'identité absolue entre deux propositions (ou bien plus) est possible (en superposition, telles deux figures géométriques, elles coïncident). De plus, nous devons admettre que toute proposition, fût-elle complexe, dans le flux illimité de la parole peut être répétée en un nombre illimité de fois, sous une forme parfaitement identique, mais, en qualité d'énoncé (ou fragment d'énoncé), nulle proposition, quand bien même elle serait constituée d'un seul mot, ne peut jamais être réitérée : on aura toujours un nouvel énoncé (fût-ce sous forme de citation). (1984 : 316-317 ; traduction revue)

À partir de là, on comprend que « Le problème se pose de savoir si la science peut traiter d'une individualité aussi absolument non reproductible que l'énoncé » (1984 : 317). La distinction entre science générale du texte et analyse des faits singulier d'énonciation textuelle est une question importante, sur laquelle je reviendrai. Le fait que la linguistique textuelle soit souvent rapprochée de la stylistique (question qui sera au centre de la Leçon 2, du 11 septembre) s'explique par la double tâche qui est celle de la linguistique textuelle : élaborer une théorie générale du texte et étudier les textes comme des produits toujours singuliers d'un acte d'énonciation.

Bakhtine aborde la question essentielle pour nous de « L'énoncé conçu comme un *tout de sens* » (1984 : 332), de « L'énoncé (la production verbale), en tant que *tout* historiquement individuel et unique, non reproductible » (1984 : 338) et surtout : « La nature particulière,

dialogique, de ce *tout de sens*, de cette position du sens qu'est l'énoncé » et qui, dit-il, « reste incomprise » (1984 : 333). La question est très bien posée pages 335-336 :

L'énoncé (en tant que *tout verbal*) ne peut être reconnu comme unité d'un niveau supérieur, ultime, de la structure d'une langue (situé au-dessus de la syntaxe), car il entre dans un monde de rapports totalement différents (dialogiques), sans parallèles possibles avec les rapports linguistiques qui s'établissent à d'autres niveaux [...]. Le tout de l'énoncé n'est plus une unité de langue (non plus qu'une unité de « flux verbal » ou de la « chaîne parlée »), c'est une unité de l'échange verbal qui n'est pas dotée d'une signification mais d'un *sens* (un sens total qui est relaté à une valeur – au vrai, au beau, etc. – qui implique une compréhension responsive, qui comporte un jugement de valeur). La compréhension responsive du tout verbal est toujours dialogique. (1984 : 335-336)

On reconnaît, une fois encore, la reprise d'une position de Volochinov : « Tant que l'énoncé considéré comme un tout restera *terra incognita* pour le linguiste, il ne saura être question de comprendre de façon réelle, concrète, non scolastique, une forme syntaxique » (Volochinov 2010 : 353). Et ce dernier en tirait une conclusion méthodologique à mes yeux essentielle :

[...] Il n'y a ni transition progressive, ni même aucun lien entre les formes linguistiques des éléments de l'énoncé et celles de la totalité qu'il constitue. Ce n'est qu'en faisant un saut qualitatif qu'on passe de la syntaxe aux questions de composition. Cela est inévitable, puisque l'on ne peut percevoir et comprendre les formes d'un énoncé en tant que totalité que sur le fond des autres énoncés formant eux-mêmes une totalité dans l'unité d'une même sphère idéologique donnée. (2010 : 281)

C'est le problème de ce « saut qualitatif » entre la syntaxe et les procédures de composition d'un texte qu'il nous faut examiner à présent de plus près, en confrontant deux positions radicalement différentes, soutenues par des linguistes très divers.

### **3. De la phrase au texte : continuité ou rupture théorique ?**

#### **3.1. L'hypothèse d'un saut qualitatif**

Dans *Éléments de linguistique textuelle* de 1990, citant Antoine Culioli, je soulignais qu'en passant de la phrase au texte, le linguiste ne peut pas procéder à une pure et simple extension de son domaine : « Le texte écrit nous force, de façon exemplaire, à comprendre que l'on ne peut pas passer de la phrase (hors prosodie, hors contexte, hors situation) à l'énoncé, par une procédure d'extension. Il s'agit en fait d'une rupture théorique, aux conséquences incontournables » (1984 : 10). Culioli parlait déjà, dix ans plus tôt, de dépasser l'observation naïve selon laquelle l'énoncé ne serait qu'une succession linéaire d'unités discrètes, conception qui, disait-il, « enferme le langage à double tour, en faisant de toute phrase un phénomène isolé » (1973 : 85). La compréhension d'un texte ne se réduit effectivement pas à l'addition phrase par

phrase de la vérité des propositions individuelles qui le composent. Un texte est un tout ; ce n'est pas un assemblage de propositions indépendantes que l'on aurait mises bout à bout.

Roman Jakobson et Emile Benveniste, à la suite de Saussure, faisaient déjà de la phrase une unité située à la frontière entre linguistique de la langue (centrée sur le signe) et analyse de discours. Pour Jakobson, la phrase est un seuil sur l'« échelle ascendante de liberté » : « dans la combinaison des phrases en énoncés, l'action des règles contraignantes de la syntaxe s'arrête et la liberté de tout locuteur particulier s'accroît substantiellement, encore qu'il ne faille pas sous-estimer le nombre des énoncés stéréotypés » (1963 : 47-48). Ce que glose Olivier Soutet : « Dans le cas particulier du texte, le rapport du tout à la partie ne relève pas du même type de prévisibilité que celui qui existe entre chacune des unités subphrastiques et leurs constituants immédiats » (2005 : 325). Les solidarités syntaxiques entre unités de la langue n'ont qu'une portée limitée. Dès que l'on passe le seuil du syntagme et du noyau de la phrase de base pour entrer dans le domaine transphrastique, d'autres systèmes de connexions apparaissent, qui ne reposent pas sur des critères morpho-syntaxiques, mais sur des marques et des instructions relationnelles de portée plus ou moins lointaine.

Pour Benveniste, « du signe à la phrase il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement », mais « un hiatus les sépare » (1974 : 65). Il en conclut que : « [...] la langue comporte deux domaines distincts, dont chacun demande son propre appareil conceptuel ». Faisant de la phrase – nous dirions aujourd'hui *l'énoncé* – « l'unité du discours » (1966 : 130), il la place au centre d'un domaine linguistique : « celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours » (1966 : 129). En 1970, dans « L'appareil formel de l'énonciation » (1974 : 79-88), il paraissait exclure le « texte de l'énoncé » du champ de la linguistique du discours et de l'énonciation : « C'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte » (1974 : 80). Mais, à la fin de « Sémiologie de la langue », il va nettement plus loin, dans une remarque programmatique que j'ai souvent commentée (Adam 2011b, 2011c, 2011d) :

En conclusion, il faut dépasser la notion saussurienne du signe comme principe unique, dont dépendraient à la fois la structure et le fonctionnement de la langue. Ce dépassement se fera par deux voies :

- dans l'analyse intra-linguistique, par l'ouverture d'une nouvelle dimension de signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle qui est liée au signe, et qui sera sémiotique ;
- dans l'analyse translinguistique des textes, des œuvres, par l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation. [...]. (1974 : 66)

La tâche de la linguistique textuelle est, selon moi, de développer la « translinguistique des textes, des œuvres » programmée par Benveniste.

### 3.2. Hypothèses homologiques et continuistes

D'autres linguistes ont une vision plus continue, voire homologique, de la phrase et du texte, et pour eux la linguistique textuelle n'est d'aucune utilité. Deux tendances se dégagent. La première est représentée de la façon la plus cohérente par Pierre Le Goffic, qui étudie les « séquences de traitement » de groupements de phrases dans un corpus oral. Après avoir constaté que « Le texte est fait d'une suite de phrases syntaxiquement bien formées, clairement identifiables » (2011 : 21), il souligne l'« inévitable labilité du niveau supérieur (niveau textuel) » (: 22). Il déduit de cette instabilité du niveau textuel « la nécessité d'un niveau inférieur (niveau syntaxique) stabilisateur, susceptible de fournir aux deux interlocuteurs un appui régulier, consistant, objectif : c'est, à nos yeux, le rôle que remplit le concept organisateur de "phrase" » (id.). Au plan du traitement textuel, chaque « séquence de traitement syntaxique [...] produite/reconnue est immédiatement intégrée dans un processus global de construction du texte, au cours duquel l'autonomie de chaque unité constituante est réévaluée » (: 11). Prenant appui sur un concept très souple de phrase, Le Goffic conclut :

Quelques que puissent être les problèmes à affronter ici ou là, c'est clairement la solidité du repère de la phrase qui ressort (et qui peut surprendre, à l'aune des idées communément professées). Au total, la phrase, négociée par "séquences" entre l'émetteur et le récepteur, apparaît bien comme un point stable, un point d'appui, le point clé de la construction du texte. (2011 : 22)

Il est indéniable que la phrase est une unité-repère et un format de construction de sens approprié ; il est également certain que le « processus global de construction du texte » repose sur une réévaluation par séquences de traitement de l'autonomie de chaque unité phrastique, mais ce modèle continuiste ne postule pas de niveaux intermédiaires de structuration. Pourtant, dans les articles fondateurs de l'analyse du discours (Harris 1952a & b ; traduits en français seulement en 1969), après avoir constaté que : « La langue ne se présente pas en mots ou phrases indépendantes, mais en discours suivi, que ce soit un énoncé réduit à un mot ou un ouvrage de 10 volumes, un monologue ou un discours politique » (1969 : 10-11), Zellig S. Harris avançait une idée sur laquelle j'ai beaucoup travaillé : « Le texte peut être constitué de morceaux successifs, sortes de sous-textes à l'intérieur du texte principal, comme des paragraphes ou des chapitres » (1969 : 24-25). En se limitant malheureusement aux « réarrangements structurels au niveau de la phrase », comme le lui reprocheront aussi bien Nicolas Ruwet (1975) que William Labov (1978 : 223-224), la méthodologie mise en place par Harris ne pouvait rendre compte des « groupements

ordonnés de phrases » que Teun A. van Dijk considèrera plus tard comme des *séquences textuelles*.

Le processus global de construction du texte repose sur une réévaluation par séquences de traitement de l'autonomie relative de chaque unité phrastique ou sub-phrastique. Par ordre croissant de grandeur et de complexité, nous verrons dans la troisième Leçon que ces « séquences de traitement » ont l'ampleur de la *période*, des *séquences* et des *segments* formant les *parties d'un plan de texte*. La théorisation générale de ces niveaux intermédiaires de structuration textuelle et de leurs frontières est la tâche principale, selon moi, de la linguistique textuelle.

La linguiste danoise Lita Lundquist (1999) a démontré que, dans des conditions expérimentales, des sujets invités à déterminer si une suite de phrases présentées en désordre forment ou non un texte et à reconstituer le texte dont elles pourraient être tirées portent des jugements de « grammaticalité » aussi convergents que ceux qu'ils formuleraient à propos de phrases bien ou mal formées : « Nous considérons la tendance de plus de 90% des sujets à attribuer le qualificatif “non-texte” comme un fait empirique attestant l'existence de ce que Milner appelle un “jugement de grammaticalité” (Milner 1995 : 53), au niveau du texte » (Lundquist 1999 : 58). La linguiste danoise fait de cette évidence, largement confirmée par ailleurs, un *factum têtus* et va même jusqu'à parler d'un « fait de grammaire ». Elle formule l'hypothèse d'un *continuum* cognitif entre la phrase et le texte/discours, hypothèse également défendue par Michel Charolles, dans la ligne de la grammaire cognitive de Ronald W. Langacker (2008) et surtout de l'« approche textuelle de la grammaire » de Talma Givón. Dans « De la phrase au discours : quelles relations ? », Charolles cite Givón :

La grammaire est un instrument de codage commun aux informations relevant de la sémantique propositionnelle (phrases simples) et de la cohérence pragmatique discursive (discours). [...] Le gros du codage grammatical se déploie dans le domaine de la pragmatique discursive, signalant ainsi la cohérence de l'information véhiculée dans son contexte situationnel, inter-phrastique et culturel. (1998 : 269)

Cette assimilation de la phrase au texte rappelle l'homologie d'organisation formelle des systèmes sémiotiques que postulait Roland Barthes dans *Communications* 8, en 1966 (2002a : 831-832). Après avoir affirmé, à titre d'hypothèse de travail, « un rapport homologue entre la phrase et le discours », il concluait par cette formule : « le discours serait une grande “phrase” (dont les unités ne sauraient être nécessairement des phrases), tout comme la phrase, moyennant certaines spécifications, est un petit “discours” ». Dans un article de 1970 où il prolonge la célèbre étude de Benveniste sur « Les niveaux de l'analyse linguistique » (1964), Barthes déforme la position de ce dernier :

Le système du discours reproduit d'une façon en quelque sorte homographique le système de la phrase, avec ses deux coordonnées : d'une part, substitution, segmentation et relations distributionnelles entre segments d'un même niveau, et d'autre part, intégration des unités de chaque niveau dans une unité de niveau supérieur, qui lui donne sens. (Barthes 2002b : 616)

Pour que se constitue une linguistique du texte et du discours, il a fallu rompre avec cette réduction du discours à la phrase sur le mode de l'homologie de structure et sur un mode additif de composition phrastique.

## 4. Faire texte

### 4.1. Définitions du texte

La première contestation forte de la position continuiste a été formulée par M.A.K. Halliday et R. Hasan : « A Text [...] is not simply a long grammatical unit, something of the same kind as a sentence, but differing from it in size – a sort of supersentence » (1976 : 291). Répondant aux positions que je viens d'énumérer, ils disent fort clairement qu'un texte « is not a grammatical unit, like a clause or a sentence ; and it is not defined by its size ». Préconisant un changement radical de niveau, ils ajoutent : « A text is best regarded as a semantic unit : a unit not of form but of meaning. Thus it is related to a clause or sentence not by size but by REALIZATION, the coding of one symbolic system in another. A text does not CONSIST OF sentence ; it is REALIZED BY, or encoded in, sentences ». Nous pouvons effectivement dire avec eux que :

Un texte ne doit pas du tout être vu comme une unité grammaticale, mais comme une unité d'une autre espèce : une unité sémantique. Son unité est une unité de sens en contexte, une texture qui exprime le fait que, formant un tout [*as a whole*], il est lié à l'environnement dans lequel il se trouve placé. (Halliday & Hasan 1976 : 293 ; je traduis)

L'étymologie latine *textus* – présente tardivement dans l'*Institution oratoire* de Quintilien (Livre IX, 4, 13) – est convoquée dans presque toutes les définitions du texte, mais il faut se souvenir qu'à la suite de Platon (*Phèdre* 274c-276a) et de son discrédit de l'écriture, le grec ancien ne semble pas avoir de mot correspondant. En latin, le *textus*, c'est à la fois ce qui est fixé dans la lettre (participe passé du verbe *texere*) et *ce qui est tissé*. Derrière l'idée d'état achevé (accompli du verbe), se profile la fixation judéo-chrétienne de la Parole divine dans la *Bible* et les *Évangiles* (Segre 2006 : 360-361). L'idée de fibres entremêlées et de tissage textuel est quant à elle parfaitement rendue par le mot *texture*, comme le disent encore Halliday & Hasan : « The concept of TEXTURE is entirely appropriate to express the property of “being a text”. A text has texture, and this is what distinguishes it from something that is not a text. It derives this texture from the fact that it functions as a unity with respect to its environment » (1976 :

En fait, depuis les travaux sur la lecture et la psychologie cognitive expérimentale, nous savons que tout texte est moins un tissu qu'une véritable dentelle, c'est-à-dire « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », comme le dit Umberto Eco (1985 : 66), qui résume en une belle formule comment les blancs font ainsi partie du sens du texte : « un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » (1985 : 66-67). Cette « plus-value de sens » est, bien sûr, graduelle : plus faible dans le texte informatif ou instructionnel (de type instructions d'entretien d'avions ou échanges entre contrôleurs aériens et pilotes, qui vise une explicitation maximale) et plus forte dans la publicité moderne ou dans les mots croisés, dans les romans policiers et surtout dans les textes poétiques.

Pour un philosophe comme Paul Ricœur, « le texte est un discours fixé par l'écriture ». En s'appuyant sur l'histoire du mot « texte », le grand sémioticien et philologue italien Cesare Segre va dans le même sens en faisant du texte « le tissu linguistique d'un discours [*il tessuto linguistico di un discorso*] » (2006 : 361) et en affirmant que la réalisation vocale d'un discours écrit ne peut plus recevoir l'acception de texte. Marquant une réserve par rapport à la linguistique textuelle dont il trouve la définition du concept trop large, il propose de réserver « texte » à l'écrit et de parler de « discours » pour son équivalent oral (2006 : 30).

Dépassant cette opposition entre le *texte* comme fait d'écriture et le *discours* comme fait d'oralité, Eugenio Coseriu, initiateur de la linguistique textuelle, définit le texte comme « la série d'*actes linguistiques* connexes que réalise un locuteur donné dans une situation concrète qui, naturellement, peut prendre une forme parlée ou écrite » (2007 : 86). Harald Weinrich va dans le même sens : « Nous appelons TEXTE l'énoncé linéaire qui est compris entre deux interruptions remarquables de la communication et qui va des organes de la parole ou de l'écriture de l'émetteur aux organes de l'audition ou de la vue du récepteur » (1989 : 24). Cette définition laisse totalement ouverte la question des « interruptions remarquables » ou frontières textuelles.

Les énoncés oraux sont susceptibles de *faire texte*, mais les conditions de leur textualité diffèrent de celles que l'écrit favorise. À commencer par les différences entre suites d'énoncés monogérés à l'écrit et polygérés à l'oral ; absence situationnelle du locuteur, du destinataire et du référent à l'écrit, et coprésence de ces trois paramètres de la discursivité à l'oral. Le médium scriptural, avec la ponctuation blanche et les données péritextuelles, permet d'isoler des blocs d'énoncés et de fragmenter l'écrit au point de donner à voir des blocs textuels dans un texte ou dans un ensemble de textes. Ainsi, dans les pages de nos journaux et magazines qui prennent la forme d'hyperstructures (Adam & Lugrin 2000 & 2006), ou les recueils de poèmes, de nouvelles

ou de contes, les numéros de revues scientifiques ou les ouvrages collectifs où des textes se suivent et entretiennent entre eux (comme ici-même) des relations co-textuelles.

Au lieu de réduire l'écrit à une fixation de l'oralité ou d'étudier l'oral sur le modèle de l'écrit, il convient de se demander ce que peut être la textualité de l'oral. « Le texte, c'est finalement une texture, c'est quelque chose de beaucoup plus compliqué que du linéaire », déclare Antoine Culioli dans un entretien publié dans la revue *Genesis* (2012 : 147) où il oppose l'entrelacement complexe du texte écrit à la fluidité linéaire de la parole orale dans l'entretien.

#### **4.2. L'attention philologique au *faire texte***

Antoine Culioli affirme que : « Quand on dit qu'un énoncé fait sens, il fait d'abord texte » (2003 :147-148) ; cette remarque nous force à revenir sur la fabrication de ce « faire texte ». Le leurre de l'évidence naturelle du texte a été dénoncé, dans des cadres théoriques très différents. Le dispositif méthodologique structuraliste, qui prônait une autonomie et même une autotélicité des textes, a provoqué le discrédit de la philologie, discipline qui, depuis la Renaissance, avait pour objet la constitution matérielle de l'objet texte. Cette mise à l'écart n'a pas permis aux linguistes de suivre certains développements intéressants de disciplines érudites comme la philologie antique (Bollack 1997 & 2000 ; Segre 2006) et la philologie médiévale (Cerquiglini 1989) ou l'histoire du livre et de la lecture (Chartier 1998 & 2008).

Attentives aux formes matérielles qui portent les textes, ces sciences des textes nous aident, sous certaines conditions épistémologiques, à penser la fonction sémantique des éléments non verbaux et les relations historiques et sociales inscrites dans les dispositifs formels des différentes éditions et des différents états génétiques des textes. Ces disciplines nous rappellent que les textes ne sont pas des données, mais des constructions issues de procédures médiatrices qui vont de la rature et de la réécriture par les auteurs (génétique des manuscrits et des états stabilisés de textes) jusqu'aux variations éditoriales, en passant par les traductions (voir ci-après la conférence donnée en annexe de la Leçon n°2). Impossible de faire comme si les textes existaient en dehors des médiations qui assurent leur circulation, conditionnent l'analyse et participent à la construction de leur signification.

Remettant en cause l'opposition entre analyse « interne » et analyse « externe » du texte, je pense, avec Roger Chartier, que « L'historicité première d'un texte est celle qui lui vient des négociations nouées entre l'ordre du discours qui gouverne son écriture, son genre, son statut, et les conditions matérielles de sa publication » (2008 : 51).

Prenons l'exemple d'une des plus célèbres fables de La Fontaine, la deuxième du Livre I, donnée ici au plus près de la mise en forme de l'édition Barbin 1668 des *Fables*, en respectant l'orthographe et la ponctuation, l'usage des majuscules, l'absence de guillemets de discours direct et le dispositif péri-textuel, mais isolée de ses co-textes, suggérés seulement par l'indication du numéro d'ordre de cette fable au sein du recueil :

### FABLE SECONDE



#### *LE CORBEAU & LE RENARD.*

Maître Corbeau sur un arbre perché,  
 Tenoit en son bec un fromage.  
 Maître Renard par l'odeur alleché  
 Luy tint à peu près ce langage :  
 Et bon jour, Monsieur du Corbeau :  
 Que vous estes joly ! que vous me semblez beau !  
 Sans mentir si vostre ramage  
 Se rapporte à vostre plumage,  
 Vous estes le Phœnix des hostes de ces Bois.  
 A ces mots le Corbeau ne se sent pas de joye :  
 Et pour monstrier sa belle voix,  
 Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proye.  
 Le Renard s'en saisit, & dit, Mon bon Monsieur,  
 Apprenez que tout flateur  
 Vit aux dépens de celui qui l'écoute.  
 Cette leçon vaut bien un fromage sans doute.  
 Le Corbeau honteux & confus  
 Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.

Le genre de la fable au XVII<sup>e</sup> siècle, tel que les *Fables* de La Fontaine vont lui donner ses lettres de noblesse, se caractérise par un plan de texte comportant cinq composantes : un *numéro d'ordre* du texte dans le recueil, une *vignette*, un *titre*, un *récit* et une *morale*. Les éditions modernes ont tendance à supprimer la composante iconique de la vignette de François Chauveau, graveur du roi, alors que sa fonction résumative est sémantiquement essentielle et qu'elle fait partie d'un état historique du genre. Comme le dit Georges Couton : « Une édition des *Fables* sans gravures aurait sans doute, pour les gens du XVII<sup>e</sup> siècle, paru contrevenir à toutes les règles du genre » (1957 : 7). Ici, la vignette illustre la fin du récit : elle correspond au premier hémistiche du vers 13, avant l'énoncé de la morale. L'absence de marques du discours direct accentue la continuité narrative ou plutôt l'impression de non hétérogénéité entre récit et dialogue-conversation. Cette continuité est conforme à l'importance historique de la conversation

et au fait que le dialogue peut envahir le récit. Par ailleurs, l'absence de ces marques prouve que les lecteurs de l'époque étaient assez experts pour percevoir et anticiper les ruptures énonciatives.

Il faut donc se donner les moyens de lire, dans le détail des textes, les variations de cette « historicité », car les recontextualisations éditoriales d'un texte sont une part de sa signification historique et donc de sa discursivité. Le petit texte suivant, pour prendre un autre exemple – volontairement non littéraire – *fait texte* en tant qu'annonce de type arrêté préfectoral, c'est-à-dire genre juridique destiné à faire connaître la lettre de la loi. Dans ce co(n)texte, la modalité déontique des deux emplois du verbe *devoir* a une force quasi-performative : [État T1] « Les propriétaires de chiens de 1<sup>re</sup> ou 2<sup>e</sup> catégorie *doivent être* titulaires d'un permis de détention délivré par le maire de leur commune. En outre, ils *doivent être* tenus en laisse. » On imagine ce texte T1 dans un journal officiel ou dans les annonces d'une mairie ou d'une préfecture, mais je l'ai trouvé en page 6 du *Canard enchaîné* du 19 décembre 2012, sous cette autre forme [T2], péritextuellement encadrée par deux énoncés : « Vu dans “Le Dauphiné Libéré” (1/12) », qui tient lieu de titre, et « Et lire la presse de caniveau ? », qui tient lieu de commentaire satirique :

**Vu dans « Le Dauphiné libéré » (1/12) :**

« Les propriétaires de chiens de 1<sup>re</sup> ou 2<sup>e</sup> catégorie *doivent être* titulaires d'un permis de détention délivré par le maire de leur commune. En outre, ils *doivent être* tenus en laisse. »

Et lire la presse de caniveau ?

En ironisant sur l'anaphore défaillante (« ils ») de la deuxième phrase, *Le Canard enchaîné* place ce texte dans une rubrique qui le transforme en perle du genre histoire drôle et en bêtisier du langage administratif reproduit dans la presse médiocre (« presse de caniveau »). De ce fait, la genericité légale passe au second plan (elle est citée). Le co(n)texte du *Canard enchaîné* change le modèle du contexte en introduisant une situation énonciative citante, et le cadre interprétatif du texte cité (cadre de la loi) s'en trouve modifié ou du moins mis au second plan par le fait d'en rire. En ne donnant pas un fac-similé de ce document dans la page du journal, j'en opère moi-même une normalisation éditoriale *pour l'analyse*.

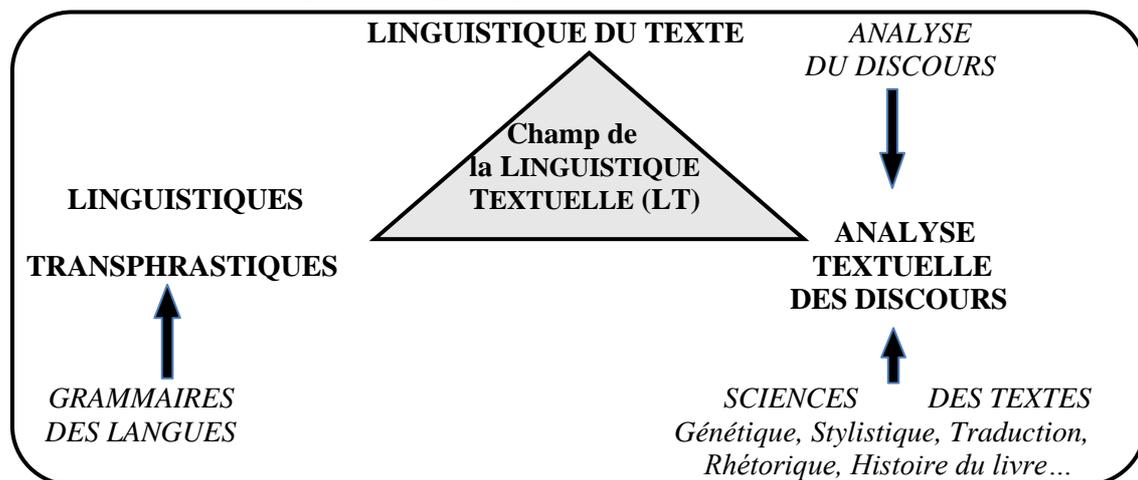
#### 4.3. Repartir de la linguistique textuelle de Coseriu

J'en viens au dernier point de cette première leçon : la définition de ma position et de ce que j'appelle le champ de la linguistique textuelle. Je me situerai par rapport à Eugenio Coseriu, à qui nous devons l'introduction du terme même de « linguistique textuelle », dans un article écrit

d'abord en espagnol : « Détermination y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar »<sup>3</sup>. Jetant les bases de sa « linguistique de l'activité de parler », Coseriu note qu'il existe déjà « une linguistique de l'activité de parler *au plan particulier* (qui est aussi étude du “discours” et du “savoir” qu'il requiert). Ce que l'on appelle “stylistique de la parole”, c'est précisément une linguistique du texte » (2001 : 38).

Coseriu distingue trois niveaux ou « compétences » complémentaires et relativement autonomes : le niveau universel de *l'activité de parler* : « lingüística del hablar », le niveau historique des *langues* : niveau idiomatique, et le niveau de *l'activité de parler* au plan particulier : niveau des *textes*. Pour traiter ce dernier niveau, il distingue la *grammaire transphrastique* (« grammatical transoracional ») de la *linguistique du texte* (« lingüística del texto »). La grammaire transphrastique prolonge la syntaxe de la phrase et la grammaire d'une langue donnée (2007 : 395) et elle a pour objet « le texte en tant que niveau de structuration idiomatique » (2007 : 117)<sup>4</sup> ou « niveau grammatical d'une ou plusieurs langues données » (2007 : 321). Il considère, à mon sens très justement, cette *grammaire transphrastique* comme « une science auxiliaire indispensable pour la linguistique du texte » (2007 : 322), mais qui ne peut prétendre être une science du texte, car elle n'a pour tâche ni « le texte comme organisation supra-idiomatique des actes linguistiques » (2007 : 321), ni la description « des classes de textes et de genres comme le récit, le rapport, l'histoire drôle, l'ode, le drame, la nouvelle » (2007 : 321-322). Telle est, en revanche la tâche que Coseriu assigne à la linguistique textuelle.

*Schéma 1 : Le champ de la linguistique textuelle*



Le schéma 1 résume ma conception du champ de la linguistique textuelle et la place de ce que j'appelle l'analyse textuelle des discours (ATD). Je souscris aux distinctions de Coseriu,

<sup>3</sup> Article paru dans *Romanistisches Jahrbuch* VII (Berlin, 1955-56 : 29-54), repris en allemand en 1975 et traduit en français dans *L'homme et son langage* (2001 : 31-67).

<sup>4</sup> Ici et par la suite, c'est moi qui traduis.

mais en nuancant sa position car je considère la *grammaire transphrastique*, qui prolonge la syntaxe phrastique et la grammaire d'une langue donnée, comme une composante de la linguistique textuelle.

La *linguistique du texte* a, quant à elle, pour tâche la théorie générale du texte et des opérations de sexualisation ainsi que la description des types et genres de textes. C'est dire qu'elle ne se satisfait pas d'une limitation quelconque de corpus. La *linguistique du texte* comme théorie générale de la textualité a pour but de rendre compte des formes les plus ordinaires comme les plus élaborés de production textuelle de sens. L'impératif est clair : ni l'oral plus que l'écrit, ni le verbal découplé de l'iconique, ni le littéraire ou le philosophique plus que les textes dits « ordinaires » ou « triviaux ». La linguistique textuelle doit intégrer les acquis des travaux de *grammaire* ou *linguistique transphrastique* dans une théorie des agencements d'énoncés/phrases au sein des textes. Elle doit tenir compte et même participer au développement de programmes de recherche relevant de la *linguistique transphrastique*, c'est-à-dire des théories locales, dans les langues particulières, des connecteurs, des anaphores, des temps verbaux, des cadratifs, des formes de la modalisation autonymique, des sortes de relatives, des constructions détachées, etc. C'est tout l'intérêt des programmes de la *linguistique textuelle comparative* développé par Lita Lundquist et de la *linguistique textuelle diachronique* dont Bernard Combettes dessine les contours dans une série d'articles récents.

Par ailleurs, il me paraît nécessaire de distinguer et d'articuler la *linguistique transphrastique* et la *théorie générale de la textualité* ou *linguistique du texte* avec « le niveau individuel du linguistique », c'est-à-dire l'*analyse textuelle* comme étude des textes dans leur caractère d'événements singuliers de discours.

Coseriu justifie « l'autonomie du niveau textuel » et de la linguistique textuelle par « le fait qu'il existe une classe de contenu qui est proprement un contenu textuel ou contenu donné à travers les textes » (2007 : 156). C'est en raison de cette émergence d'un *contenu textuel* ou *contenu donné à travers des textes* qu'il considère la linguistique textuelle comme une « *linguistique du sens* » (2007 : 156). Nous avons déjà vu qu'Halliday et Hasan considéraient l'unité du texte comme « une unité de sens en contexte, une texture qui exprime le fait que, formant un tout, [tout texte] est lié à l'environnement dans lequel il se trouve placé » (1976 : 293 ; je traduis). C'est ce que Coseriu appelle « entorno » (« environnement », « circonstances de l'activité de parler », « toile de fond ») : « les entours orientent tout discours et contribuent à lui conférer son sens, et ils peuvent aller jusqu'à déterminer la valeur de vérité des énoncés » (2001 : 54-55). Et il ajoute de façon très intéressante :

[...] D'un côté, l'activité de parler n'utilise pas tout ce que la langue tient à sa disposition dans et pour telle ou telle circonstance ; de l'autre, l'activité de parler ne se limite pas à mettre en œuvre la langue, mais elle la dépasse, puisque *connaître*, c'est constamment dépasser ce que l'on *sait* déjà. L'activité de parler [...] est création : l'activité de parler accroît, modifie et re-crée continuellement le savoir sur lequel elle se fonde. [...] L'activité de parler est *dire quelque chose de nouveau au moyen d'une langue*. [...] Mais comment se fait-il que le discours ait un sens exprimé et compris qui va au-delà de ce qui est « dit » et qui va même au-delà de la langue ? (2001 : 54)

Le fait de discours qui se matérialise en texte n'est pas simplement mise en œuvre de la langue disponible dans la mémoire des sujets, mais invention de quelque chose de nouveau dans la langue. Cette idée est au cœur de la linguistique énonciative et discursive de Benveniste : « Nous posons pour principe que le sens d'une phrase est autre chose que le sens des mots qui la composent » (1974 : 226). Benveniste distingue deux facultés de l'esprit : *reconnaître* et *comprendre*, actives respectivement dans le sémiotique et dans le discursif :

Le sémiotique (le signe) doit être RECONNU ; le sémantique (le discours) doit être COMPRIS. La différence entre reconnaître et comprendre renvoie à deux facultés distinctes de l'esprit : celle de percevoir l'identité entre l'antérieur et l'actuel, d'une part, et celle de percevoir la signification d'une énonciation nouvelle, de l'autre. (1974 : 65)

Cette mise en avant du *comprendre* nous ramène à la question du sens textuel : comprendre, c'est saisir la nouveauté du texte sur fond de déjà dit.

#### 4.4. Un modèle de la complexité

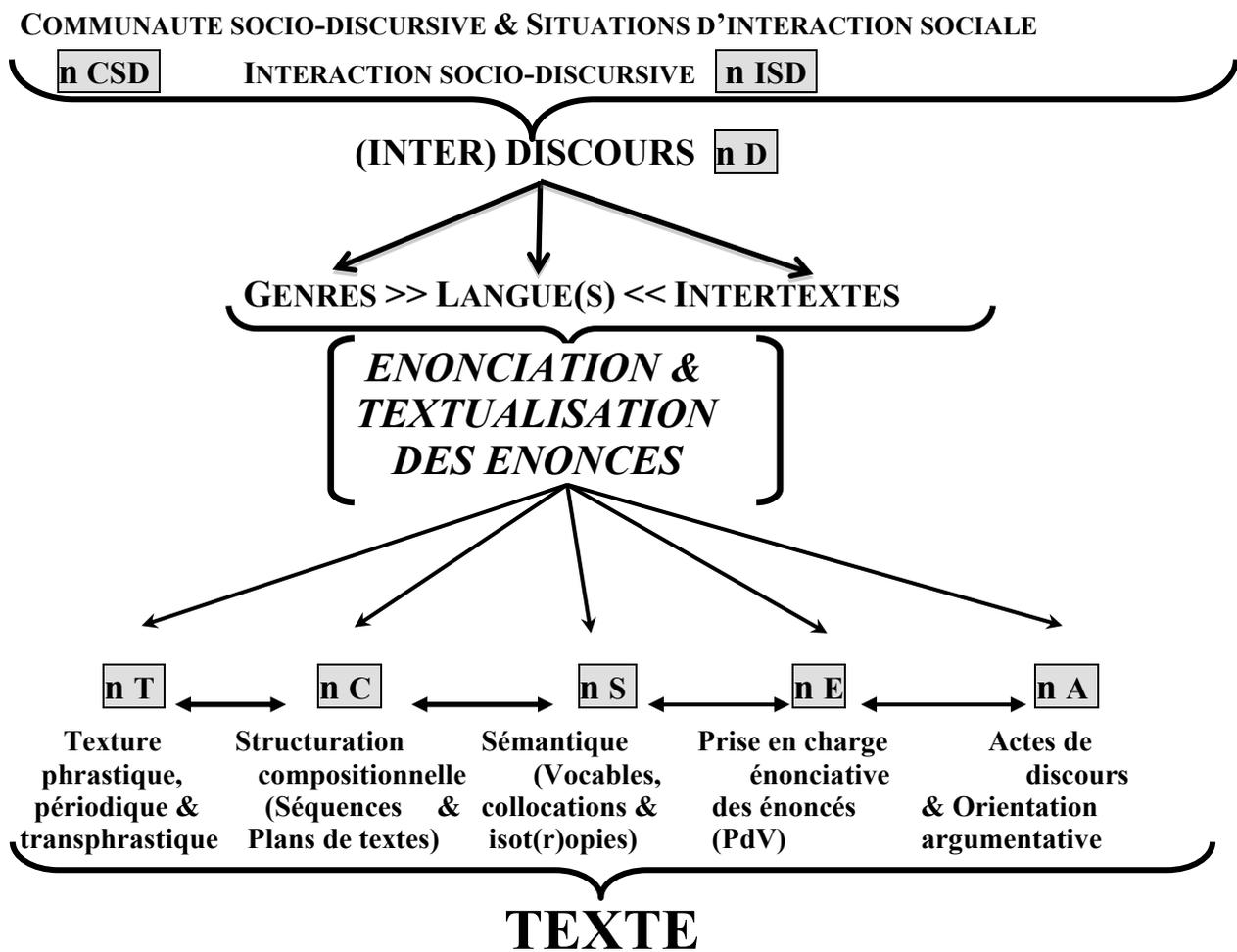
La particularité de mon modèle théorique tient à la distinction des différents niveaux d'analyse que détaille le schéma 2. Des raisons théoriques et des raisons méthodologiques-didactiques m'ont amené à retenir ces différents niveaux ou plans d'analyse que les prochaines leçons illustreront, en particulier les chapitres 3 et 4 (c'est pourquoi je n'entre pas ici dans le détail).

• **Des raisons théoriques** : il existe des théories partielles pertinentes de ces différents niveaux ou modules d'organisation de la textualité des suites d'énoncés. Ainsi la théorie des actes de discours ou actes illocutoires (Austin, Searle, etc.) est une théorie partielle du niveau n A ; la théorie des genres est une théorie du niveau n D ; la théorie des séquences textuelles que j'ai développée est une théorie partielle du niveau n C ; la linguistique de l'énonciation (Benveniste) et les théories du point de vue (Rabatel, Nølke) sont des théories du niveau n E ; la théorie de l'argumentation dans la langue (Ducrot) est une théorie des niveaux n A et n E. C'est au niveau sémantique n S que doivent être traitées des questions comme la fictionalité ou les collocations de vocables d'un texte (isotopies et isotropies). Le niveau n ISD est parfaitement théorisé par les

chercheurs qui se positionnent dans l'interactionnisme socio-discursif (Bronckart), tandis que le niveau n CSD est l'objet classique de l'analyse de discours (Pêcheux).

• *Des raisons méthodologiques et didactiques* : la complexité de l'objet d'étude est telle, qu'il est méthodologiquement nécessaire de le diviser et de distinguer des modules d'analyse et même de théorisation. Chaque niveau ou module constitue à mes yeux un moment d'une analyse, une unité de recherche et d'enseignement (c'est un aspect didactique que je considère comme très important) liée aux autres mais assez distincte des autres pour former un tout. En fait, on peut décrire un texte en se contentant d'un niveau d'analyse et en s'appuyant sur une théorie consistante de ce niveau. Le tout est de bien voir qu'on n'opère alors qu'une description partielle d'un objet de haute complexité qui demande une théorie plus vaste.

*Schéma 2*



## Chapitre 2

### De la textualité

*Leçon du mercredi 18 septembre*

Quels facteurs amènent un sujet écrivant ou lisant à porter sur une suite d'énoncés un *jugement de textualité* ? Ce jugement se fonde sur un triple sentiment : **a.** de *connexité*, fondé sur le liage micro-textuel des énoncés ; **b.** de *cohésion*, fondé sur un sentiment de totalité locale et globale des parties elles-mêmes, des parties entre elles et en relation avec le tout textuel ; et **c.** de *cohérence*, sentiment d'adéquation des énoncés à une situation socio-discursive et à un genre de discours<sup>1</sup>. Chacun de ces facteurs peut venir compenser la défaillance d'un des trois autres, selon des modalités qu'il nous faudra mettre à jour à partir d'exemples.

#### 1. Le « tissu du discours »

Dans son *Traité de l'Art d'écrire*<sup>2</sup>, Condillac traite longuement de la *texture* du discours. Il intitule le livre III : « Du tissu du discours » et défend la thèse suivante : « Le tissu se forme, lorsque toutes les phrases construites par rapport à ce qui précède et à ce qui suit, tiennent les unes aux autres par les idées où l'on aperçoit une plus grande liaison » (2002 : 175). Dans le premier chapitre du Livre III, il se demande « Comment les phrases doivent être construites les unes pour les autres » (2002 : 177). Quand elles « se suivent, sans faire un tissu » (2002 : 178),

---

<sup>1</sup> Voir Charolles 1988 et 1995 pour un historique des utilisations différentes de ces trois concepts.

<sup>2</sup> Je considère l'édition de 1803 d'un ouvrage qui semble avoir connu une première édition en 1775.

dit-il, les phrases « ne tiennent plus les unes aux autres », « il semble qu'à chacune je reprenne mon discours, sans m'occuper de ce que j'ai dit, ni de ce que je vais dire ». C'est ce principe d'un liage des énoncés en amont et en aval que ne respecte pas ce fait divers que je tire de la rubrique « Nouvelles en trois lignes » du journal *Le Matin* (1906), brève attribuée à l'écrivain et éditeur anarchiste Félix Fénéon :

- (1) **[P1] Entre Deuil et Épinay on a volé 1.840 mètres de fils téléphoniques. [P2] A Carrières-sur-Seine, M. Bresnu s'est pendu à un fil de fer.**

Les phrases P1 et P2 ne sont pas liées entre elles, au point de nous permettre de penser qu'il s'agit de deux dépêches indépendantes formant, à l'origine, chacune un texte informationnellement autonome. La réunion de ces deux brèves journalistiques en un seul texte fait toute l'originalité de l'opération discursive de Fénéon. Cette textualisation place le lecteur devant un non respect manifeste du principe de tissage du discours de Condillac. Ces phrases, qui relatent deux faits divers différents et indépendants : un vol et un suicide, ne paraissent pas construites l'une pour l'autre. C'est seulement par les « fils » volés, dans le premier cas, et utilisés pour se pendre, dans le second, que les deux textes entretiennent une faible « liaison des idées ». Un écho sinistre, appuyé par le nom de lieu « Deuil », laisse à penser que 1840 mètres de fils téléphonique pourraient être utilisés dans un grand nombre de suicides dans la région. C'est du moins la continuité que tend à induire humoristiquement la textualité ainsi créée : l'ordre des phrases fait se succéder un vol de fils (téléphoniques) puis un suicide par pendaison à un fil (de fer). Le mobile du vol de fils téléphoniques pour le cuivre qu'il est possible d'en tirer et de revendre (mobile de P1) est ainsi déplacé vers le mobile du suicide induit co-textuellement par P2.

En revanche, ces deux autres brèves de Fénéon explicitent la « liaison des idées » entre des faits divers pourtant indépendants :

- (2) **[P1] Un inconnu peignait d'ocre les murs du cimetière de Pantin. [P2] Dujardin errait nu par Saint-Ouen-l'Aumône. [P3] Des fous paraît-il.**
- (3) **Mme Fournier, M. Vouin, M. Septeuil, de Sucy, Tripleval, Septeuil, se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage.**

En (2), la phrase P3 opère la jonction de deux phrases qui ne sont pas « construites l'une pour l'autre » et correspondent à deux faits divers. L'énonciateur, en utilisant la formule impersonnelle « paraît-il », ne prend pas en charge la continuité sémantique entre P1 et P2 que rend possible le jugement de folie douce. En (3), la réunion de trois faits divers dans une seule phrase, autour du noyau verbal au pluriel (« se sont pendus »), se conclut sur une accumulation

de causes psychiques, physiques et sociales génératrices d'une vague de suicides sur la banlieue parisienne. La suite phrastique est une réponse journalistique très efficacement informationnelle aux questions rhétoriques QUI ? (*Mme Fournier, M. Vouin, M. Septeuil*), OÙ ? (*de Sucy, Tripleval, Septeuil*), QUOI ? (*se sont pendus*). Le dernier membre de la phrase périodique introduit par un double point à valeur de connecteur l'explication en POURQUOI ? de la cause de ces gestes désespérés simplement et sèchement énumérés nominalement : *neurasthénie, cancer, chômage*. La chaîne syntaxique est segmentée par des virgules qui invitent le lecteur à distinguer et à reconstruire trois unités informationnelles<sup>3</sup> qui forment trois textes en un.

Cette technique de textualisation à partir d'un noyau commun est utilisée par Fénéon à de multiples reprises :

- (4) **MM. Deshumeurs, de La Ferté-sous-Jouarre, et Fontaine, de Nancy, se sont tués en tombant l'un d'un camion, l'autre d'une fenêtre.**
- (5) **Des trains ont tué Cosson, à l'Etang-la-Ville ; Gaudon, près de Coulommiers, et l'employé des hypothèques Molle, à Compiègne.**
- (6) **Un suicide et un accident : des trains ont écrasé le berger Pichon, de Simandre (Ain), et un cantonnier à Famechon (Somme) (*Havas*).**

Parfois un simple lien sémantique motive la mise ensemble de dépêches indépendantes : victimes agressées en (7), accidents liés à des véhicules en (8) et désespoir en (9) :

- (7) **Lasson, de Courcelles-sous-Jouarre, a été tamponné ; Encoffre, de Cabanai (H.-Gar.), assailli ; Bailly, de Remiremont, asphyxié (*Dép. part.*).**
- (8) **F. Martineau est mourant à Laënnec : une auto, à Boulogne, lui passa dessus. À Saint-Maur, le cocher Gillot s'est fendu le crâne.**
- (9) **Négociant parisien ruiné, Nicolas Darmont s'est pendu à Châtillon ; jaloux, quitté par sa femme, Gineys, de Deuil, s'est asphyxié.**

Parfois ce lien sémantique devient une antithèse : fin d'une grève tandis que d'autres commencent (10), ouverture ou clôture d'une réunion (11), crémation accidentelle d'une personne âgée et d'une enfant (12), mort par effondrement d'une cheminée (haut) ou par chute et noyade (bas) dans une citerne (13) :

- (10) **La grève des maçons d'Oyonnax cesse (ils ont eu satisfaction sur trois points). Celle des maçons d'Agen et de Grenoble commence (*Havas*).**
- (11) **M. Mascarade a inauguré, à Toulon, le comité du commerce, et M. Petit a clos, à Amiens, le congrès des délégués cantonaux (*Dép. part.*).**
- (12) **Mme Riotât, de Vincennes, 71 ans, a été brûlée vive (chute de sa lampe). À Charenton, le berceau de la petite Magot a pris feu.**
- (13) **Em. Girard a reçu une cheminée sur la tête, à Saint-Maur. À Montreuil, R. Taillerot, qui y puisait, s'est noyé dans sa citerne.**

---

<sup>3</sup> Sur cette fonction à la fois syntaxique et textuelle de la virgule, je renvoie à Angela Ferrari et Letizia Lala 2011.

Dans tous ces cas de figure, la textualisation est opérée par la création d'une unité plutôt syntaxique (3), (4) et (6), plutôt périodique (5), (7), (9) et (11) ou plutôt sémantique (1), (2), (8), (10), (12) et (13).

Condillac n'aborde qu'allusivement, à la faveur du traitement d'exemples, la question des unités linguistiques chargées de la connexion entre énoncés. Il considère, par exemple, comme fautif un emploi de l'adverbe déictique *maintenant* en contexte énonciatif de narration historique à l'imparfait, dans ce passage de Bossuet :

[...] Lorsque venant prendre possession du sceptre de la Grande-Bretagne, elle VOYOIT, pour ainsi dire, les ondes se courber sous elle, et soumettre toutes leurs vagues à la dominatrice des mers ! MAINTENANT chassée, poursuivie par ses ennemis implacables, qui AVOIENT EU l'audace de lui faire son procès, tantôt sauvée, tantôt presque prise, changeant de fortune à chaque quart-d'heure, n'ayant pour elle que dieu et son courage inébranlable, elle n'AVOIT ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée. (2002 : 179-180).

Son jugement normatif est sans appel : « Il y a ici une petite faute : *maintenant elle n'avait* ; il fallait dire, *elle n'a* » (2002 : 180). Sans autre explication, on comprend que c'est une rupture énonciative entre plan embrayé du *discours* (adverbe déictique) et plan débrayé de l'*histoire* (imparfait) qui est ici stigmatisée.

La position mentaliste de Condillac ne lui permet pas d'entrer dans le détail des unités linguistiques chargées d'assurer le tissu du discours. Il nous faut donc avancer sans lui, non sans avoir toutefois signalé l'intérêt du Livre IV où Condillac insiste, d'une part, sur la cohésion du tout et des parties et, d'autre part, sur les différences génériques : « Si, descendant de détails en détails, on ne voyait l'unité nulle part, l'ouvrage entier ne serait qu'un chaos. Toutes les parties doivent former un tout » (2002 : 209). Pour lui, les mêmes principes de cohésion thématique (d'action ou d'objet) et d'orientation graduée vers une fin valent, de la phrase au texte, à tous les niveaux de composition :

Si l'ouvrage entier a un sujet et une fin, chaque chapitre a également l'un et l'autre, chaque article, chaque phrase. Il faut donc tenir la même conduite dans les détails. Par-là, l'ouvrage sera un dans son tout, un dans chaque partie, et tout y sera dans la plus grande liaison possible. (2002 : 212)

La méthode de composition, « qui apprend à faire un tout », est donnée comme « commune à tous les genres » (2002 : 210). S'il distingue l'*unité d'action*, potentiellement narrative, et l'*unité d'objet*, potentiellement argumentative et descriptive, il leur fixe toutefois les mêmes conditions de composition :

Or l'unité d'action dans les ouvrages faits pour intéresser, et l'unité d'objet dans les ouvrages faits pour instruire, demandent également que toutes les parties soient entre elles dans des proportions exactes, et que, subordonnées les unes aux autres, elles se rapportent toutes à une même fin. (2002 : 210)

Ne centrant pas sa réflexion sur le seul cas de la narration, il distingue trois grands « genres d'ouvrages » qu'il appelle « le didactique », « la narration », « les descriptions », car, dit-il, « on raisonne, on narre, ou l'on décrit » (2002 : 214). Ces trois types de textualisation correspondent aux distinctions assez généralement admises aujourd'hui entre *l'argumentatif*, *le narratif* et *le descriptif* :

Dans le didactique on pose des questions et on les discute : dans la narration on expose des faits vrais ou imaginés, ce qui comprend l'histoire, le roman et le poème : dans les descriptions on peint ce qu'on voit ou ce qu'on sent ; c'est ce qui appartient plus particulièrement à l'orateur et au poète. (2002 : 214).

La brève suivante de Fénelon est un bon exemple de narrativité minimale :

**(14) M. et Mlle Manette canotaient en Marne. Aux Bibelots-du-Diable, ils chavirèrent. Aidé de M. Pauliton, le frère sauva la sœur.**

En revanche, les deux légendes de photos de presse (icono-textes dont je ne retiens que la partie verbale), tirées l'une d'un magazine d'escalade (15) et l'autre d'un journal quotidien (16), actualisent les deux autres régimes de textualisation : le descriptif pour (15) et l'argumentatif pour (16) :

**(15) Cadre verdoyant  
rocher franc et massif  
le Pas de l'Ours  
a tout pour plaire.**

**(16) Dominique Perret, skieur extrême : « Nous ne sommes pas des kamikazes suicidaires : certes, nous prenons des risques, mais ils sont calculés. »**

## **2. La fabrique du continu**

Le « tissu du discours » subit deux tensions constitutives : une tension entre *segmentation* et *liage* des unités, et une tension entre *répétition* et *progression*.

### **2.1. Entre *répétition* et *progression***

Tout texte est en équilibre entre les nécessités de la répétition-reprise d'éléments antérieurs et la progression de l'information textuelle. Ce que Bernard Combettes résume ainsi : « L'absence d'apport d'information entraînerait une paraphrase perpétuelle ; l'absence de points d'ancrage renvoyant à du "déjà dit" amènerait à une suite de phrases qui, à plus ou moins long terme, n'auraient aucun rapport entre elles » (1986 : 69).

Dans un contexte théorique différent, mais de manière semblable, Oswald Ducrot fixe deux conditions : une *condition de progrès* : « Il est interdit de se répéter : chaque énoncé est censé apporter une information nouvelle, sinon il y a rabâchage » (1972 : 87), et une *condition de cohérence* :

Nous n’entendons pas seulement par là l’absence de contradiction logique, mais l’obligation, pour tous les énoncés, de se situer dans un cadre intellectuel relativement constant, faute duquel le discours se dissout en coq-à-l’âne. Il faut donc que certains contenus réapparaissent régulièrement au cours du discours, il faut, en d’autres termes, que le discours manifeste une sorte de redondance. (1972 : 87)

Et, conclut Ducrot, « La conciliation de ces deux exigences pose le problème d’assurer la redondance nécessaire tout en évitant le rabâchage » (1972 : 87). Ne respectant pas ces deux conditions, certains textes poussent la répétition ou la progression à la limite. C’est le cas du poème surréaliste de Paul Éluard (17), dédié à sa fille, paru dans *Les conséquences des rêves* (1921) :

(17) **BERCEUSE**

A Cécile Éluard

**Fille et mère et mère et fille et fille et mère et  
mère et fille et fille et mère et mère et fille et fille  
et mère et mère et mère et fille et fille et fille et  
mère.**

Cette suite élémentaire de deux noms monosyllabiques à déterminant zéro coordonnés n’introduit qu’une référence très abstraite et, en raison de leur répétition, aucune information nouvelle. Ce défaut de progression devrait entraîner un jugement d’inacceptabilité textuelle, mais ce dysfonctionnement est récupéré et compensé par une structure rythmique binaire : dix fois « fille » /fij/ et dix fois « mère » /mɛR/, lexèmes reliés par le coordonnant « et » /e/, répété dix-neuf fois. De la suite linéaire de ces lexèmes coordonnés et répétés (Fille ET mère ET mère ET fille ET fille, etc.), on dégage assez facilement des groupes coordonnés qui semblent alterner : [fille et mère] ET [mère et fille] ET [fille et mère] ET, etc. Un effet survient lorsque la succession des deux séries attendues est interrompue par la suite : ET [mère et mère] ET [fille et fille], elle-même suivie de la dernière série qui reprend la première. Il se dégage ainsi une structure sémantique de la filiation purement féminine : une fille devenue mère donne naissance à une fille qui devient mère en donnant naissance à une fille, etc.

Le titre, comme indicateur générique, suggère un usage particulier de la langue : celui de la « berceuse » ; une langue-babil, langue pour le sommeil et les rêves, langue maternelle du poète à sa fille (comme la dédicace le suggère), langue dominée par le rythme des phonèmes et des

syllabes répétés. Ce poème parvient à *faire sens* et à *faire texte* grâce à son inscription dans le genre de la berceuse où la musicalité des signifiants l'emporte sur un usage représentationnel des signes.

Le poème (18) – de la même période du surréalisme français – présente le cas inverse d'une progression excessive :

**(18) La Colombe de l'arche**

**Maudit !  
soit le père de l'épouse  
du forgeron qui forgea le fer de la cognée  
avec laquelle le bûcheron abattit le chêne  
dans lequel on sculpta le lit  
où fut engendré l'arrière-grand-père  
de l'homme qui conduisit la voiture  
dans laquelle ta mère  
rencontra ton père.**

*14 novembre 1923*

Ce poème fait texte dans le recueil *Langage cuit*, de Robert Desnos, en raison de son encadrement par les éléments péritextuels du titre, dont je vais beaucoup reparler, et de la date d'écriture mentionnée en italiques sous le texte et décalée à droite. Cette datation situe historiquement le texte dans l'entre deux guerres et c'est aussi un renvoi à l'histoire littéraire de la poésie (les mouvements futuriste et surréaliste). Nous verrons, en fin de chapitre, à quel point ces éléments péritextuels font partie du sens de ce texte.

Le poème proprement dit est constitué d'une seule phrase typographique accomplissant un seul acte de discours mis en relief par un point d'exclamation (« Maudit ! ») et un premier alinéa. Cependant, cette phrase, syntaxiquement irréprochable, comporte un nombre énorme de 10 expansions syntaxiques successives de syntagmes nominaux :

**Maudit ! soit le père (N1) DE l'épouse (N2) DU forgeron (N3) QUI forgea le fer (N4) DE la cognée (N5) AVEC LAQUELLE le bûcheron (N6) abattit le chêne (N7) DANS LEQUEL on sculpta le lit (N8) OU fut engendré l'arrière-grand-père (N9) DE l'homme (N10) QUI conduisit la voiture (N11) DANS LAQUELLE ta mère (N12) rencontra ton père (N13).**

L'expansion en chaîne des syntagmes nominaux s'appuie sur deux types de modifieurs du nom : 4 syntagmes nominaux prépositionnels et 6 propositions relatives. Chaque nouveau modifieur est déterminatif, ce qui explique que le déterminant du syntagme nominal précédent soit un défini spécifique présentant le référent comme connu, déjà présent dans la mémoire interdiscursive (*LE père, L'épouse, LE forgeron, LE fer, LA cognée, etc.*). Nous verrons dans un moment que cette présence de l'interdiscours dans l'intradiscours est déjà le fait du titre. Le fait que les déterminants définis soient tous en attente d'une nouvelle détermination crée une relation

sémantique régressive dans laquelle, à l'intérieur des propositions, N2 sert de repère pour N1, N3 pour N2 et N5 pour N4, et ainsi de suite. Cette trop forte progression syntaxique (à droite) est ainsi associée à un mouvement de régression sémantique (à gauche). La fin donne à (re)lire le texte selon une chaîne narrative qui remonte la généalogie (bien indirecte, il faut l'avouer) de l'allocutaire. Six événements au passé simple, dans les 6 relatives, constituent des noyaux narratifs, mais nous avons plus affaire à une simple énumération qu'à un récit structuré. Les 6 passés simples créent une causalité orientée : le fer est forgé *pour* abattre le chêne, le chêne est abattu *pour* sculpter le lit, *destiné* à l'engendrement de l'arrière-grand-père, etc. La narration est ainsi réduite à la relation linéaire non pas d'une suite de hasards, mais d'actes intentionnels du destin qui constituent l'histoire (au sens à la fois narratif et historique) du couple des géniteurs de l'allocutaire.

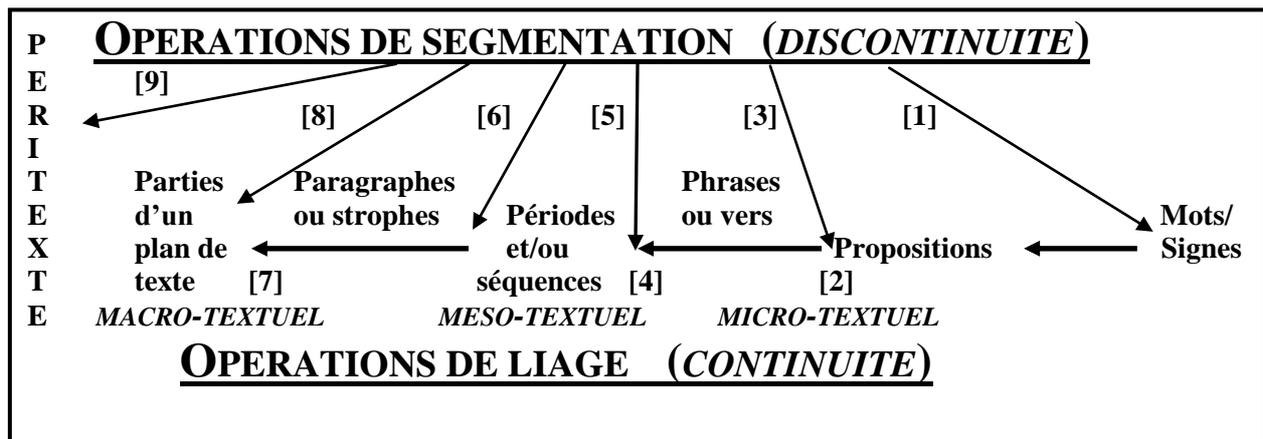
Au bout de cette chaîne, les deux derniers substantifs de la dernière relative au passé simple ne sont pas déterminés par un nouvel élément co-textuellement donné. D'où le passage du déterminant défini au déterminant possessif : c'est le *contexte d'énonciation* qui assure la détermination des syntagmes nominaux « TA mère » et « TON père ». Il faut qu'un sujet (le lecteur) vienne remplir la place vide du déterminant de seconde personne pour que la référence s'actualise en chaîne et surtout pour que le poème réalise l'action discursive de malédiction que sa machinerie textuelle rend possible. En dépit d'une texture rendue problématique par une progression excessive à droite, la cohérence d'ensemble de ce texte-phrase est garantie par l'*acte de discours* de profération d'une malédiction.

La plupart des textes ne vont, fort heureusement, pas aussi loin dans le déséquilibre entre reprises et progression que ces deux poèmes.

## **2.2. Entre *liage* et *segmentation***

Les unités textuelles sont découpées par *segmentation* (typographique à l'écrit, pause, intonation, mouvements des yeux et de la tête à l'oral). La discontinuité de la chaîne verbale commence avec la segmentation des mots, permanente à l'écrit et plus faible à l'oral (liaisons, amalgames) ; elle se poursuit avec le marquage des paragraphes (prose) ou des strophes (poésie) et des subdivisions des parties, voire des chapitres d'un texte à l'écrit. En même temps, ces unités textuelles sont, sur la base des instructions données par divers marqueurs, reliées entre elles par des *opérations de liage* qui fabriquent le continu textuel sur le discontinu :

Schéma 1 : La tension entre segmentation (discontinuité) et liage (continuité)



*Ponctuation noire* : virgule, sortes différentes de points, tirets, guillemets, parenthèses (peu nombreuses dans la poésie moderne) et *ponctuation blanche* entre les mots, les paragraphes, les parties, marges et frontières de textes (très active dans le poème de Desnos) jouent un rôle important. Il faut surtout distinguer, dans la continuité textuelle, deux types de marques : les *marques ouvrantes* (orientées vers ce qui suit) et les *marques fermantes* (orientées vers ce qui précède) : la *majuscule* qui ouvre et le *point* qui ferme la phrase ; les *parenthèses* et *guillemets ouvrants*, distincts des *parenthèses* et *guillemets fermants* ; le *blanc* et le *couple de tirets* (à la différence du tiret ouvrant une prise de parole en alinéa de discours direct) sont, en revanche, des marques polyvalentes.

La *macro-segmentation* [9] trace les frontières du texte (titre et dédicace de (17), titre et date bornant (18), constituent le péri-texte des deux poèmes) tandis que la *micro-segmentation* [1] marque les frontières de mots (à l'écrit) ou de groupes de mots. Entre les deux, les frontières de parties [8], de paragraphes (ou de strophes) [6] et de phrases (et/ou de vers) [5] sont déterminantes. La segmentation [3] correspond à la ponctuation des frontières de propositions (par exemple, les virgules des incises, avant le « qui » des relatives appositives, etc.). Ainsi, par la ponctuation blanche et par la ponctuation noire, le découpage de la chaîne verbale permet d'identifier, à l'écrit, certaines unités textuelles et de les lier ensemble.

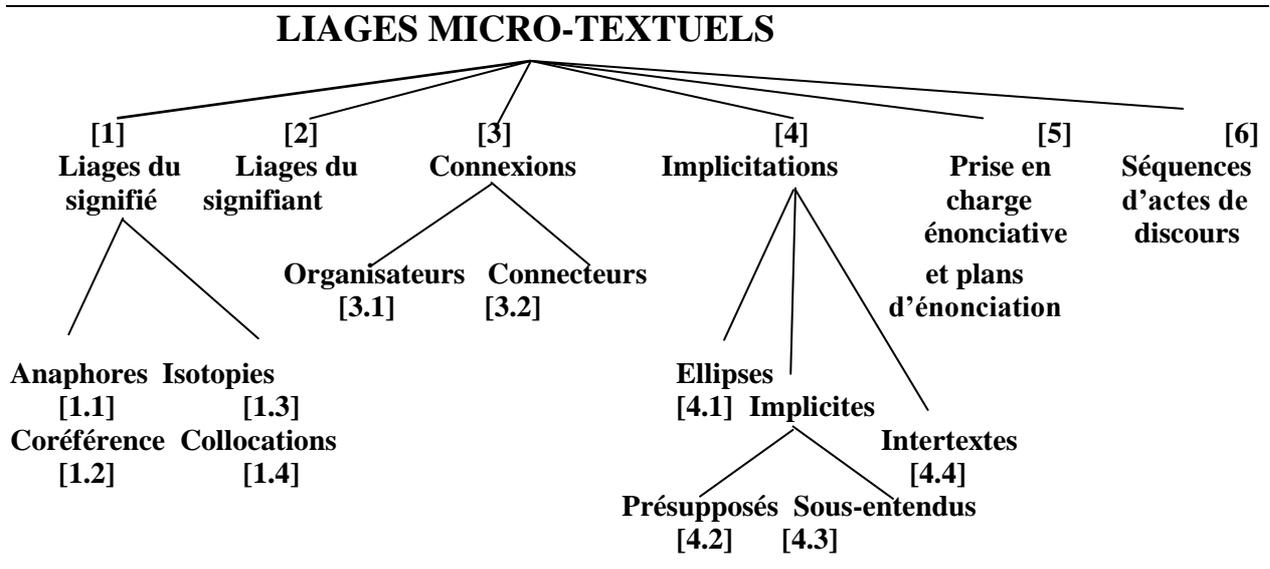
### 3. Les trois grands types de liages

Les trois grands types de liages sont situés sur un continuum qui va de la *texture* assurée par des *liages micro-textuels* [2] à la *structure* des *liages macro-textuels* [7], en passant par les *liages méso-textuels* intermédiaires [4]. On a vu, avec l'exemple (17), un cas limite de texte constitué de liages uniquement de premier niveau : les ET successifs liant les lexèmes « mère » et « fille » de façon linéaire. Il découle de ce seul liage de rang 2 un déficit de méso- et de macro-textualité, compensé seulement par la cohérence générique de la berceuse.

### 3.1. Liages micro-textuels de base

Les premiers liages, notés [2] dans le schéma 1, sont des *liages micro-textuels*. Ce schéma résume la diversité de ces liages de bas niveau qui, entremêlés, assurent la texture connective du texte<sup>4</sup>. Le fait de pouvoir unir un ensemble textuel en recourant à l'une ou l'autre des six procédures détaillées dans le schéma 2 explique la diversité des jugements portés sur la connexité textuelle. Si plusieurs de ces plans assurent conjointement la connexité d'une suite d'énoncés, le sentiment de textualité est renforcé ; s'ils ne convergent pas, les choses se compliquent.

Schéma 2



L'exemple (16) permet d'illustrer le tissage de ces six procédures de liage :

- (16) [é0] **Dominique Perret, skieur extrême** : [é1] « **Nous ne sommes pas des kamikazes suicidaires** : [é2] **certes, nous prenons des risques**, [é3] **mais ils sont calculés.** »

Les *liages du signifié*, qui permettent de construire le monde du texte, [*micro-liages 1*] sont manifestés dans le lien anaphorique entre « risques » et « ils » ; la coréférence entre « Dominique Perret » et « nous » inclut celui-ci dans l'ensemble des « skieurs de l'extrême » ; la collocation « kamikazes suicidaires » est conforme à notre connaissance des comportements des pilotes japonais pendant la guerre dans le Pacifique (connaissance établie par films et documentaires) et le rapprochement entre ces pilotes fanatiques et les sportifs de l'extrême, pour

<sup>4</sup> Je renvoie pour plus de détails sur les différentes catégories de liages considérées dans Adam 2011b : 103-160, que je corrige partiellement ici en considérant comme un type de liage entre énoncés la continuité énonciative que les changements de *points de vue* et les ruptures de *plans d'énonciation* perturbent. La conséquence de cette correction est le transfert de la classe des *Marqueurs de portée et de prise en charge* que j'avais été amené à introduire dans les connexions (3) pour résoudre le problème de certaines marques énonciatives : ces marqueurs font partie, de plein droit, des liages énonciatifs (5), dans la nouvelle configuration ici proposée.

plausible qu'elle soit dans la conscience ordinaire, est précisément l'objet de la réfutation engagée par Dominique Perret.

Les *liages du signifiant* [*micro-liages 2*] ne sont pas actifs sémantiquement, mais on observe quand même des assonances /s/, /k/, /i/ et /R/ inattendues entre : *SKIeuR*, *RISqu[K]es* et *Suic[S]IdaiRe* ou encore /k/, /a/, /e/ dans *KAmiKAzE* et *c[K]Alc[K]ulEs*. Nous trouverons, au chapitre 5, des exemples plus manifestes de ces liages.

Le facteur de liage le plus important est ici assuré par la ponctuation (deux points) et par les *connecteurs* [*micro-liages 3.2*] CERTES<sup>5</sup> et MAIS. La suite est très visiblement la suivante : [é1 : CERTES é2, MAIS é3.].

Les *implications* [*micro-liages 4*] agissent comme des liens entre énoncés : à commencer par l'assertion déclarative présente sous la négation polémique [é1] *Nous NE sommes PAS des kamikazes suicidaires* ; c'est même la citation implicite de cette opinion (*les skieurs de l'extrême sont des kamikazes suicidaires*) qui justifie la prise de parole réfutative.

La *continuité énonciative* [*micro-liages 5*] est particulièrement travaillée : à commencer par la citation en discours direct qui sépare l'énonciation journalistique [é0] de la parole rapportée de la personne citée [é1-é2-é3]. L'énoncé de régie [é0] ne se contente pas d'attribuer le discours cité, il confère au locuteur nommé une qualification par apposition qui est au cœur de la réfutation. L'ensemble du mouvement argumentatif repose sur une dissociation de la notion de « skieur extrême » selon deux points de vue antagonistes (PdV1 et PdV2). L'opposition de ces deux points de vue sur le « risque » est au cœur du débat. Le point de vue (PdV1), manifesté par l'énoncé concédé [é2] et par l'assertion présente sous [é1], est opposé à un point de vue (PdV2) pris en charge par le locuteur et présent dans la négation [é1] et l'argument amené par MAIS [é3]. Commencer par la négation [é1] permet de placer la réfutation de l'association « skieur extrême [é0] = kamikaze [é1] » en tête du mouvement et de rendre mieux identifiable la transformation de [é1] en conclusion C découlant de l'argument introduit après MAIS [é3].

Les *actes de discours* [*micro-liages 6*] successivement accomplis par le locuteur-énonciateur sont plus que de simples assertions : un acte de négation-réfutation [A1(é1)] est suivi d'un acte de concession de l'argument adverse [A2(é2)] et d'un acte d'assertion [A3(é3)] qui, en posant l'argument déterminant, gouverne l'orientation argumentative du propos. Nous verrons en détail un exemple de ce type de liages au chapitre 4.

### 3.2. Liages méso-textuels

---

<sup>5</sup> Je traite le fonctionnement argumentatif de CERTES dans Adam 1990 : 211-226.

Les liages de niveau [4] du schéma 1 sont des liages sémantiques et macro-syntaxiques que nous pouvons dire *méso-textuels*. Comme je le regrettais dans l'introduction, la méthodologie mise en place par l'analyse de discours de Zellig S. Harris ne pouvait rendre compte ni des « groupements ordonnés de phrases » ni du fait que « Le texte peut être constitué de morceaux successifs, sortes de sous-textes à l'intérieur du texte principal, comme des paragraphes ou des chapitres » (Harris 1969 : 24-25). Teun A. van Dijk a, en revanche, très tôt mis en avant la question des empaquetages séquentiels de phrases :

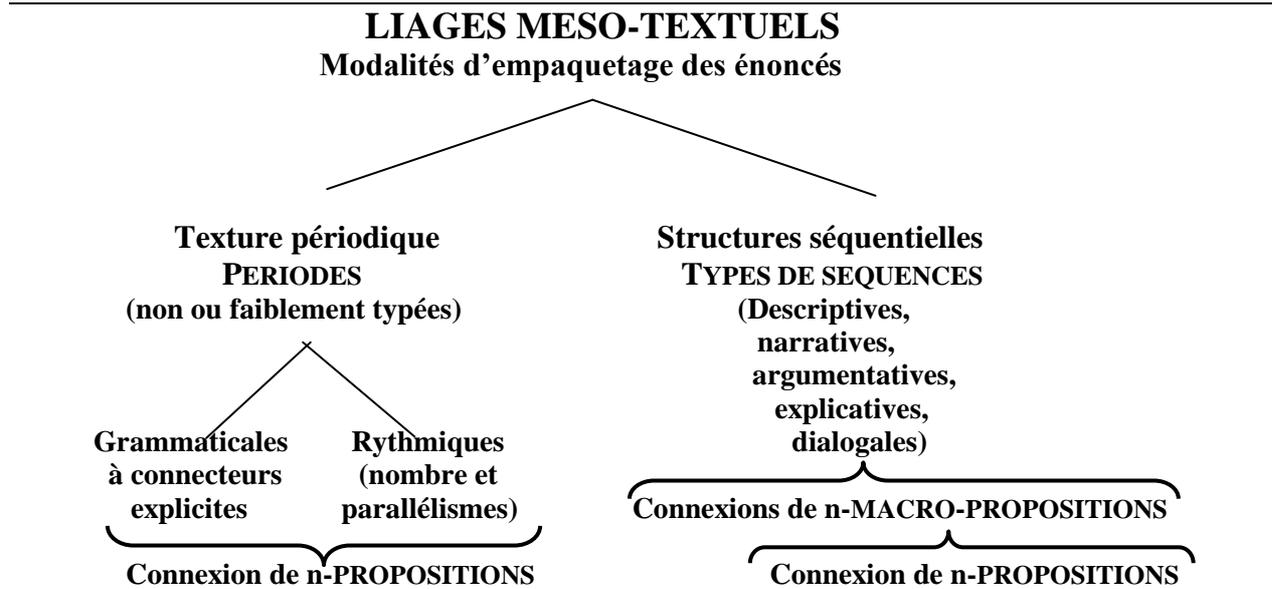
*The difference with sentential grammars, however, is that derivations do not terminate as simple or complex sentences, but as ordered n-tuples of sentences (n > 1), that is as SEQUENCES. (1973 : 19)<sup>6</sup>*

Le processus global de construction du texte repose sur une réévaluation par séquences de traitement de l'autonomie relative de chaque unité phrastique ou sub-phrastique. Par ordre croissant de grandeur et de complexité, ces « séquences de traitement » ont l'ampleur de la *période* ou de la *séquence*. La période se présente comme un empaquetage de propositions non préformaté, mais syntaxiquement et/ou rythmiquement découpé en membres (2, 3 ou 4, rarement plus). La particularité des empaquetages *séquentiels* préformatés est que les propositions sont hiérarchiquement regroupées en *macro-propositions typées* propres aux différents types de séquences. Les macro-propositions sont constituées d'un nombre n de propositions et chaque type de séquence comporte un nombre défini de macro-propositions très fortement liées entre elles ou moins fortement dans le cas des séquences descriptives, moins hiérarchisées que les quatre autres<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> « La différence avec les grammaires de phrase est que les dérivations ne se terminent pas sur des phrases simples ou complexes, mais sur des multiplats ordonnés de phrases, c'est-à-dire sur des SEQUENCES. » (van Dijk 1973 : 19 ; je traduis)

<sup>7</sup> Sur tous ces points que je ne peux développer ici, je renvoie à Adam 2011a.



Les exemples (16) et (17), du fait de leur actualisation d’une séquence descriptive du format d’une phrase périodique descriptive en (16) et d’une phrase périodique argumentative en (17), illustrent parfaitement ce niveau mésotextuel<sup>8</sup>. Je propose de considérer un *Petits poèmes en prose/Le Spleen de Paris* de Baudelaire, paru dans la *Nouvelle Revue de Paris*, le 25 décembre 1864, et repris comme quarantième poème de l’édition posthume des *Petits poèmes en prose/Le Spleen de Paris* (1869). Ce poème est très intéressant en raison d’une parfaite adéquation entre la segmentation des phrases périodiques, des paragraphes et de la structure séquentielle qui assure l’unité du tout :

(19)

**XL**  
**LE MIROIR**

[P1] **Un homme épouvantable entre** (é1) **ET se regarde dans la glace** (é1’).

[P2] « **Pourquoi vous regardez-vous au miroir** (é2), **PUISQUE vous ne pouvez vous y voir qu’avec déplaisir ?** » (é2’)

[P3] **L’homme épouvantable me répond** (é3) : [P3’] « — **Monsieur** (é3<sub>1</sub>), **d’après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits** (é3<sub>2</sub>) ; **DONC je possède le droit de me mirer** (é3<sub>3</sub>) ; **avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience.** » (é3<sub>4</sub>)

[P4] **Au nom du bon sens, j’avais SANS DOUTE raison** (é4) ; **MAIS, au point de vue de la loi, il n’avait pas tort** (é4’).<sup>9</sup>

Le premier paragraphe, qui démarre sans cadratif narratif de type « Un jour » ou autres, est formé d’une phrase typographique constituée de deux propositions coordonnées par un ET à

<sup>8</sup> Je renvoie aux pages 171-175 de Adam 2011b pour l’analyse de (16) et aux pages 186-188 pour celle de (18), texte qui se présente comme une structure périodique assez fortement typée pour former une séquence argumentative de réfutation.

<sup>9</sup> Je note les unités propositionnelles internes aux phrases (é) pour énoncés ; je souligne les cadratifs et met en majuscules les connecteurs.

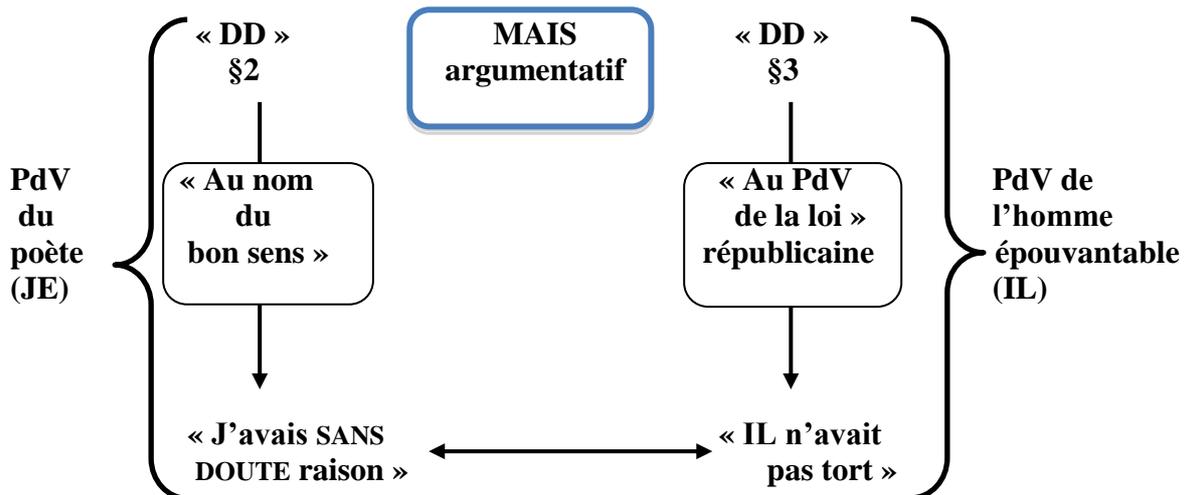
valeur temporelle [p (SN1 + SV1) ET (*puis/ensuite*) q (ellipse du SN1 + SV2)]. Par ailleurs ET permet l'ellipse du sujet de é1'. Cette amorce de récit est assurée par deux présents de narration qu'on retrouve en é3 et que des imparfaits remplacent dans la clôture des phrases é4 et é4'. En l'absence de marques temporelles, ces imparfaits confirment la lecture des présents comme présents de narration.

Le deuxième paragraphe est constitué par une question au discours direct, sans verbe introducteur, formée de deux propositions reliées par le connecteur polyphonique *puisque* [POURQUOI question q, PUISQUE assertion p]. Par PUISQUE l'assertion « vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir » est posée comme une évidence interlocutivement admise (une forme de présupposition qui ne sera d'ailleurs pas contestée par le personnage hideux).

Le troisième paragraphe est cette fois constitué d'une phrase (é3) de régie, introductrice d'un discours direct qui, en raison du verbe à deux places : *répondre quelque chose* (é3') à *quelqu'un* (« me »), attribue rétrospectivement la question au sujet de l'énonciation narrative « me » et la réponse au sujet repris de é1 : « *L'homme épouvantable* (SN1) *me répondit* (SN2+V) ». La réponse en DD commence par un marqueur phatique et conatif d'ouverture d'échange (« Monsieur ») et elle se présente ensuite comme une phrase périodique ternaire (é3<sup>b-c-d</sup>) découpée deux fois par un point virgule qui sert de frontière entre les trois membres de la période et qui signale l'inachèvement du sens [é3<sub>b</sub> ; DONC é3<sub>c</sub> ; é3<sub>d</sub>]. L'enchaînement [é3<sub>b</sub> ; DONC é3<sub>c</sub>] prend appui sur le cadratif « D'APRES les immortels principes de 1789 ». Cette suite forme un enthymème par ellipse de la prémisse mineure : *Prémisse majeure* citationnelles de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen : « tous les hommes sont égaux en droits » + *Prémisse mineure* : *Or je suis un homme* (sous-entendu : *en dépit de ma laideur*). Le dernier membre, conclusif, de la période revient sur la question du « déplaisir » avancée en fin de é2 comme un présupposé partagé. Le présupposé de la question (é2) est ainsi renvoyé au dehors de ce qui concerne le narrateur de l'épisode.

Le dernier paragraphe se présente comme une phrase périodique binaire : [SANS DOUTE p ; MAIS q] qui conclut ironiquement sur la supériorité de l'argument légal [q] sur le « bon sens » [p]. Cette structure concessive place de façon très polémique la loi républicaine et démocratique hors de la sphère du bon sens.

Ce que l'on peut ainsi résumer :



Retenons surtout ici le fait que, comme dans de nombreux autres poèmes du recueil, les connecteurs présents dans chaque paragraphe : *et, puisque, donc, sans doute, mais*, les reprises anaphoriques définie et pronominale : *UN homme épouvantable < L'homme épouvantable < IL*, et la ponctuation par les points-virgules, font de chaque paragraphe un tout fortement unifié.

**Au niveau séquentiel**, ces quatre paragraphes et leur structure périodique interne sont unifiés par le jeu de deux structures séquentielles qui prennent le pas sur le récit : un noyau dialogal fait se suivre un paragraphe 2 en forme de QUESTION et un paragraphe 3 en forme de REPONSE. Ils forment ainsi un échange minimal de deux actes de discours. Cet échange dialogal est lui-même inséré dans une structure séquentielle explicative prototypique<sup>10</sup> : le premier paragraphe introduit un PROBLEME (première macro proposition d'une séquence explicative). Ce constat problématique déclenche une question en forme de demande d'explication : POURQUOI ? Le troisième paragraphe fournit une REPONSE en forme de PARCE QUE. Enfin, le dernier paragraphe évalue cette réponse par une remarque de clôture qui ferme la séquence explicative sur une divergence de point de vue (celui du « bon sens » appuyé sur le concessif SANS DOUTE et celui de la « loi » appuyée sur le connecteur argumentatif MAIS qui reconnaît la plus grande force de l'argument légal. MAIS donne à l'argument qui le suit plus de force qu'à celui qui le précède<sup>11</sup>. Ce qui fait sens ici, c'est l'idée que le narcissisme de la laideur l'emporte dans un monde qui a perdu le sens du beau (théorie développée dans l'ensemble du *Spleen de Paris*)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Je renvoie à la description de la séquence explicative développée dans Adam 2011a : 157-183.

<sup>11</sup> Je parle de ce fonctionnement de MAIS argumentatif et des cinq types de MAIS dans Adam 1990 : 192-211.

<sup>12</sup> Les commentateurs, visiblement mal à l'aise, méprisent ce petit poème. Les spécialistes des *Petits poèmes en prose* Henri Lemaître (Garnier 1980) et Robert Kopp qualifient ce texte de « poème-boutade » (Poésie/Gallimard 2006 : 322).

**Au niveau macro-textuel**, le *plan de texte* est mis en évidence par les alinéas de paragraphes qui correspondent ici aux quatre macro-propositions constitutives d'une *séquence explicative*. Le niveau macro-textuel est ainsi calqué sur le méso-textuel séquentiel et chaque macro-proposition de la séquence explicatives prend la forme d'une phrase périodique (P1, P2, P3, P4). Il en découle un très fort *effet de textualité* qui favorise la lisibilité de l'ironie que ce très court texte véhicule. Le plan de texte précise un numéro d'ordre dans la succession co-textuelle des poèmes (le 40<sup>ème</sup>), lui confère un titre (« Le Miroir »), comme à tous les autres textes, et assure le découpage en quatre paragraphes de la suite séquentiellement ordonnée des énoncés. Du point de vue de la détermination par le genre, on voit que le poème en prose en forme d'anecdote justifie l'introduction d'un fait de parole au centre d'un récit bref, mais le genre, très souple ne prévoit pas du tout le choix dominant de la structure séquentielle explicative comme base du plan de texte.

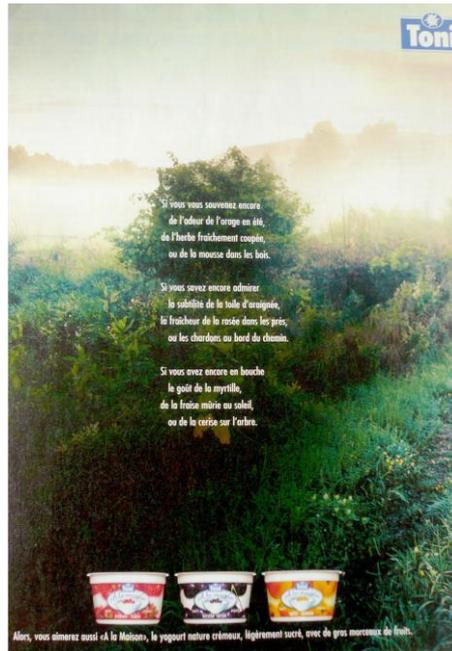
### 3.3. Liages macro-textuels

Les liages [7] du schéma 1 unifient les parties d'un plan de texte. La structuration compositionnelle des textes prend la forme de plans de textes soit conventionnels – imposés par l'état historique d'un genre –, soit occasionnels. Le plan de texte est une macro-unité compositionnelle contrainte par la linéarité linguistique de l'écriture et de la lecture (à la différence des facteurs de macro-structuration réticulaire et configurationnelle dont je parlerai plus loin). Je propose d'intégrer dans le concept de *plan de texte* les composantes pérertextuelles verbales (titre et sous-titre, mais aussi intertitres, dédicaces, signatures, systèmes de notes) et éventuellement iconiques (vignette, illustrations), en particulier dans les iconotextes<sup>13</sup> plurisémiotiques de type recettes de cuisine, articles de presse écrite, publicités, affiches, etc., mais aussi livres illustrés (comme *Le Petit prince de Saint-Exupéry* ou *Nadja*) ou associant un écrivain et un plasticien. Les placards publicitaires de la presse écrite ou en affichage urbain associent indissolublement des segments textuels (slogan d'accroche, rédactionnel, slogan de marque), des segments iconiques (image d'accroche et image du produit) et des segments mixtes (logo et nom de marque). Soit une matrice générique des composants facultatifs du *plan de l'iconotexte publicitaire* : slogan d'accroche (S1), slogan de marque (S2) et rédactionnel (R) ; image d'accroche (i1) et image du produit (i2) ; logo (L) et/ou nom de la marque (N) dans lequel le verbal est très fortement iconisé.

---

<sup>13</sup> Voir Alain Montandon 1990a et 1990b, et Michael Nerlich 1990 : 268 pour une réflexion littéraire sur ce concept. Dans leurs thèses lausannoises sur le discours publicitaire, Gilles Lugin (2006) et Stéphanie Pahud (2009) ont largement développé ce concept.

La plupart des compositions textuelles adoptent des plans occasionnels. Ainsi le rédactionnel de cet iconotexte publicitaire (20) suit à la fois la matrice du plan des icono-textes publicitaires et adopte un plan rédactionnel original. L'image d'accroche constitue le fond de l'ensemble de l'iconotexte : un paysage de campagne au petit matin, avec buissons et brume. L'autre composante iconique est une représentation du produit par trois pots de yaourts de la marque Toni, à la fraise, à la cerise et à la pomme. Le logo-nom de la marque est présent en haut à droite de l'iconotexte qui ne comporte ni slogan d'accroche ni slogan de marque.



(20)

Toni

**Si vous vous souvenez encore  
de l'odeur de l'orange en été,  
de l'herbe fraîchement coupée,  
ou de la mousse dans les bois.**

**Si vous savez encore admirer  
la subtilité de la toile d'araignée,  
la fraîcheur de la rosée dans les prés,  
ou les chardons sur le bord du chemin.**

**Si vous avez encore en bouche  
le goût de la myrtille,  
de la fraise mûrie au soleil,  
ou de la cerise sur l'arbre.**

*image de pots de yogourt à la fraise, à la cerise et à la pomme*

**Alors, vous aimerez aussi « A la Maison », le yogourt nature crémeux, légèrement sucré, avec de gros morceaux de fruits.**

C'est un exemple (rare) où le rédactionnel prend une telle importance par rapport à l'ensemble des composantes du genre : les composantes textuelles du slogan d'accroche (1), du

slogan de marque (2) et du rédactionnel (3) ; les composantes iconiques de l'image d'accroche (4) et de l'image du produit (5) ; et les composantes mixtes du logo (6) et/ou du nom de la marque (7) dans lequel le verbal est très fortement iconisé. Le plan de texte de (20) est réduit au nom de la marque (7), au rédactionnel (3) et à l'image (triplée) du produit (5).

Ce rédactionnel est composé, du point de vue sémantico-logique, d'une grande période hypothétique : la triple protase [*SI p1. SI p2. SI p3.*] est suivie d'une apodose [*ALORS q*]. Soit, au plan méso-textuel, une période carrée (à 4 membres), fortement typée car elle suit argumentativement le modèle élémentaire de l'induction. Mais au plan de la segmentation micro-textuelle, chaque membre de la période est devenu une phrase typographique comportant une expansion ternaire à droite, après un noyau syntaxique qui mentionne un des cinq sens et répète chaque fois le pronom de l'interlocution VOUS, la conjonction SI (connecteur ouvrant une hypothétique) et l'adverbe ENCORE (marqueur de présupposition laissant ici entendre un retour vers des sensations en cours d'oubli) :

- |  |  |
|--|--|
| 1. SI vous... encore... <i>l'odeur</i> ... | 1. de l'orage en été,<br>2. de l'herbe fraîchement coupée,<br>OU 3. de la mousse dans les bois.                                |
| 2. SI vous... encore... <i>admirer</i>     | 1. la subtilité de la toile d'araignée,<br>2. la fraîcheur de la rosée dans les prés,<br>OU 3. les chardons au bord du chemin. |
| 3. SI vous... encore... <i>le goût</i> ... | 1. de la myrtille,<br>2. de la fraise mûrie au soleil,<br>OU 3. de la cerise sur l'arbre.                                      |

Une unité sémantique (micro-liages 1.3) est ainsi conférée à chacune des trois strophes par la convocation successive de l'odorat, de la vue et du goût. Chaque phrase, appuyée sur le principe du parallélisme (Ruwet 1975) des structures grammaticales possède un rythme qui la transforme en suite de 3 phrases typographiques. La poéticité toute formelle de ce rédactionnel publicitaire tient à ce rythme ternaire qui se superpose à la structure vi-lisible des trois quatrains de vers hétérométriques (pas de rimes et des vers de 8 à 12 syllabes).

L'apodose attendue, introduite par le connecteur ALORS, sous la portée de SI, présente également une expansion syntaxique ternaire à droite, mais sans suivre le dispositif formel du poème :

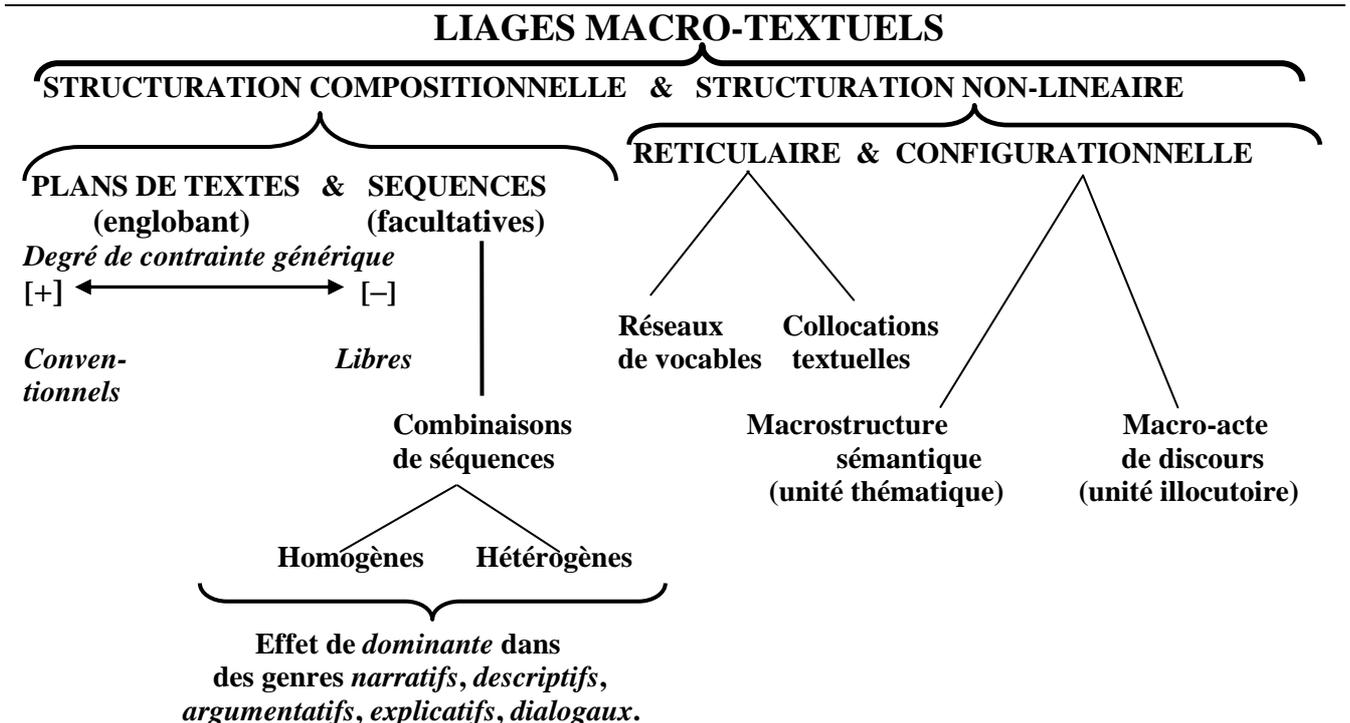
- |  |   |
|--|---|
| 4. ALORS vous... aussi... le yogourt nature... | crémeux,<br>légèrement sucré,<br>avec de gros morceaux de fruits. |
|--|---|

Cette structure originale du *plan de texte du rédactionnel* se présente comme la transformation d'une texture périodique méso-textuelle en structure macro-textuelle qui se coule

elle-même dans le dispositif iconotextuel planifié par le genre publicitaire (sans slogans d'accroche et de marque, mais avec image d'accroche, image du produit, nom-logo de la marque et rédactionnel).

Les autres liages macro-textuels peuvent ainsi être résumés en partant du principe que c'est la combinatoire de ces composantes qui est essentielle :

Schéma 4



Un titre et des intertitres sont des composantes péri-textuelles du plan de texte et en même temps des marqueurs de la structuration configurationnelle résumant la *macrostructure sémantique* d'un texte entier et de ses subdivisions en parties et sous-parties formant des unités de sens.

Pour illustrer le cas de la *combinaison de séquences hétérogènes*, examinons le petit « conte » suivant d'Henri Pourrat (*Le Trésor des contes*, volume IV, Paris, Gallimard, 1948) assez intéressant pour que j'en reparle plus loin :

(21) **LE CONTE DU BERGER À CONFESSE**

**Il y avait une fois un berger, par là-haut. Sous son bonnet de peau de renard et dans sa limousine bourrue, on n'y voyait que de la bourre ou du poil. Mais l'année de la mission, ma foi, il voulut aller à confesse avec les autres.**

**« Eh bien, voyons, lui demanda le missionnaire, les commandements de Dieu, les avez-vous gardés ? — Oh, pour ça non ! — Comment, les commandements de Dieu, pas gardés ? Et les commandements de l'Église ? — Oh, non plus, oh, pour ça non plus ! — Vous n'avez**

**donc gardé aucun commandement ? Mais qu’avez-vous gardé, alors ? — Oh, ma foi, moi, je n’ai gardé que les ouailles ; et dans le pâturage, avec le loup, les orages, et le reste, j’y ai eu assez de peine ! »**

Un premier paragraphe narratif commence par deux phrases présentant les imparfaits typiques d’une situation initiale de récit à la troisième personne et formant la première macro-proposition narrative type. La première phrase s’ouvre par la formule du genre déclaré de ce texte : « Il y avait une fois... » complétée par un déictique spatial vague : « Là-haut », qui implique un repère énonciatif commun à tous les contes du recueil de Pourrat : les monts d’Auvergne. La seconde phrase développe la description du berger mentionné dans le titre et introduit dans P1. Elle en fait un véritable sauvage couvert de peaux de bêtes et poilu.

Suit une phrase au passé simple, introduite par un MAIS ; passé simple et connecteur soulignent l’un et l’autre le déclencheur du récit (nœud de l’intrigue, deuxième macro-proposition narrative) : si le berger n’avait pas voulu aller, comme tout le monde, se confesser, rien ne serait arrivé.

La troisième macro-proposition narrative (réaction) est transformée en dialogue, par insertion d’une séquence dialogale très strictement construite sur le modèle des échanges complets (sauf le dernier), à savoir une suite de répliques articulées en trois séquences-échanges et permettant d’accomplir des actes de discours liés : actes initiatifs de *Question* et acte de discours réactif de *Réponse* suivi d’un acte de *clôture de l’échange* :

- Échange 1*
1. Intervention initiatrice de l’échange  
M-Q1 *Eh bien, voyons, lui demanda le missionnaire, les commandements de Dieu, les avez-vous gardés ?*
  2. Intervention réactive  
B-R1 — *Oh, pour ça non !*
  3. Intervention conclusive de surprise de l’échange 1  
M-Q/exclamation2 — *Comment, les commandements de Dieu, pas gardés ?*
- Échange 2*
1. Intervention initiatrice de relance de l’échange  
M-Q2 *et les commandements de l’Église ?*
  2. Intervention réactive  
B-R2 — *Oh, non plus, oh, pour ça non plus !*
  3. Intervention conclusive de surprise de l’échange 2  
M-Q/exclamation3 — *Vous n’avez donc gardé aucun commandement ?*
- Échange 3*
1. Intervention initiatrice de relance de l’échange  
M-Q3 *Mais qu’avez-vous gardé, alors ?*
  2. Intervention réactive  
B-R3 — *Oh, ma foi, moi, je n’ai gardé que les ouailles ; et dans le pâturage, avec le loup, les orages, et le reste, j’y ai eu assez de peine ! »*

### 3. (Absence d'intervention conclusive de l'échange 3)

La répétition ternaire des échanges fait que le dernier membre du dernier échange produit un effet de chute qui interrompt brusquement la narration. Nous verrons plus loin que ceci s'explique par un glissement de genre discursif.

Comme le résume le schéma 4, il faut ajouter aux liages macro-textuels compositionnels la possibilité d'une structuration en réseaux (réticulaire) et globale (configurationnelle). C'est le *réseau lexical* induit par le lexème « fil » qui fait de (1) un texte et c'est le *réseau lexical* (isotopie) de la fabrication-engendrement qui unifie un ensemble lexicalement aussi hétéroclite que (18). On a vu que le petit poème de Desnos était, par ailleurs, tout entier dominé par le *macro-acte de discours* de profération d'une malédiction. Cet acte garantit la cohérence d'ensemble d'un texte dont nous avons vu que la texture était cependant problématique. Par ailleurs, la *collocation* « colombe de l'arche » (micro-liage 1.4) donne accès à des intertextes qui interviennent dans la construction du sens de ce poème (micro-liage 4.4) et l'ouvrent sur un réseau de textes.

Le titre « La colombe de l'arche » est, par les 2 déterminants définis (*LA COLOMBE* et *L'ARCHE*), présenté comme une collocation connue, c'est-à-dire déjà assertée et faisant partie de la mémoire discursive : il ne s'agit ni de n'importe quelle *colombe*, ni de n'importe quelle *arche*. Le mot étant « le phénomène idéologique par excellence » (Volochnov 2010 : 137), on peut dire que Desnos isole une portion idéologique de la mémoire d'une communauté discursive en choisissant d'utiliser la *collocation* « colombe de l'arche ». Cette mémoire discursive correspond à l'interdiscours de la France de l'entre deux guerres (le poème est daté de 1923).

Traces de l'interdiscours autant qu'attestations des lexèmes d'une langue, les dictionnaires relient systématiquement ARCHE à deux collocations : « Arche de Noé » – au sens de navire – et « Arche d'alliance » – au sens de petit coffre dans lequel les Hébreux gardaient les tables de la Loi. Si les dictionnaires attestent le fait que le lexème « arche » peut renvoyer plus laïquement à « *la partie d'un pont sous laquelle l'eau passe* » (je cite Littré) ou à une voûte en forme d'arc, le sens idéologisé du référent biblique apparaît en premier dans la plupart des dictionnaires (dans tous ceux que j'ai consultés).

Si, pour des raisons d'historicité de la langue, nous regardons le *Littré*, nous lisons : « *Arche de Noé ou simplement l'arche, proprement coffre, sorte de grand vaisseau où Noé se sauva du déluge* ». Ce premier sens est actualisé, dans T1, par l'isotopie de l'engendrement. En effet, en remontant la chaîne des ancêtres, on peut aller jusqu'au déluge et à Noé. De plus, la

« colombe de l'arche » est, dans cette chaîne intertextuelle des récits bibliques, celle que Noé envoie en éclaireur et qui revient portant en son bec un rameau, symbole d'une terre retrouvée. Par ailleurs, la violence de la malédiction qui ouvre le poème entre dans le réseau des violentes colères du Dieu de l'Ancien Testament dont le déluge est une réalisation majeure.

Cette première présence du non-dit dans le dit genre, dans l'intradiscours, une cohérence qu'un lecteur de culture judéo-chrétienne peut aisément (re)construire. Mais cette cohérence qui parvient à rattacher le titre au texte du poème se double d'une intertextualité moins évidente, mais identifiable également à partir du *Littré*, qui fait ainsi remonter à la surface du discours du dictionnaire la partie immergée de l'interdiscours. Littré illustre en effet sa définition du lexème ARCHE par la citation d'un vers de Victor Hugo : « Vous êtes parmi nous la colombe de l'arche ». Ce vers des *Feuilles d'automne* (pièce XIX, datée du 18 mai 1830) renvoie à l'un des grands modèles de la poésie familiale, pilier de ce qui deviendra, dix ans plus tard, l'idéologie nationale, dans la formule « Travail. Famille. Patrie ». Je ne cite que les strophes liminaires et la strophe ouverte par le vers qui fournit la collocation :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille  
 Applaudit à grands cris : son doux regard qui brille  
     Fait briller tous les yeux ;  
 Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,  
 Se dérident soudain à voir l'enfant paraître  
     Innocent et joyeux. [...]

Vous êtes parmi nous **la colombe de l'arche**.  
 Vos pieds tendres et purs n'ont point l'âge où l'on marche,  
     Vos ailes sont d'azur.  
 Sans le comprendre encore, vous regardez le monde.  
 Double virginité ! corps où rien n'est immonde,  
     Âme où rien n'est impur. [...]

Seigneur ! préservez-moi, préservez ceux que j'aime,  
 Frères, parents, amis, et mes ennemis même  
     Dans le mal triomphants,  
 De jamais voir, Seigneur ! l'été sans fleurs vermeilles,  
 La cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles,  
     La maison sans enfants !

Sur la base de cette occurrence de la collocation, le titre du poème de Desnos peut être interprété comme une application de la leçon d'un texte présent dans l'interdiscours des surréaliste : les *Poésies* de Lautréamont. Le fait que « La colombe de l'arche » maudisse avec autant de violence la filiation et les alliances entre, un siècle après la publication du poème d'Hugo, en conflit ironique avec l'idéologie euphorique et consensuelle de son « cercle de famille ». Le poème de Desnos représente moins un contenu qu'il n'accomplit dialogiquement un

acte : le cercle maudit du poète surréaliste déconstruit la poésie morale officielle des manuels de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il se place ainsi au cœur du principe dialogique :

L'œuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants. (Bakhtine 1984 : 282)

#### 4. Pour conclure : textualité et généricité

Des analyses précédentes, il est possible de tirer un principe et un point de méthode pour l'analyse textuelle des discours. Le principe est que : *Tout effet de textualité est inséparable d'un effet de généricité*<sup>14</sup>. Le point de méthode consiste à distinguer analytiquement les facteurs de l'*effet de textualité* et ceux de l'*effet de généricité*, mais sans les séparer et sans oublier le fait qu'ils se complètent.

Depuis *L'Archéologie du savoir* de Michel Foucault (1969) et sa leçon sur *L'ordre du discours* (1971), il est assez largement admis qu'une unité linguistique (phrase ou proposition) ne devient unité de discours (énoncé) que si on la relie à d'autres, si on la met en rapport avec un « champ adjacent », un « espace collatéral ». La célèbre formule de Foucault : « Un énoncé a toujours des marges peuplées d'autres énoncés » (1969 : 128) veut dire trois choses : d'abord qu'un énoncé ne vient jamais seul, mais fait partie d'un co-texte ; ensuite que les énoncés d'un texte font écho à ceux d'autres textes avec lesquels ils sont intertextuellement en relation ; et enfin qu'un énoncé est inséparable des genres en circulation dans l'interdiscours d'une communauté sociale donnée. En d'autres termes, la langue ne suffit pas à produire à elle seule des énoncés. Ce sont, en effet, les genres de pratiques discursives qui déterminent l'acceptabilité d'un énoncé (Foucault 1969 : 133), comme le développe Tzvetan Todorov dans *Les genres de discours* : « N'importe quelle propriété verbale, facultative au niveau de la langue, peut être rendue obligatoire dans le discours. [...]. Certaines règles discursives ont ceci de paradoxal qu'elles consistent à lever une règle de la langue » (1978 : 23-24). Élargissant cette observation à l'ensemble des pratiques discursives, Todorov écrivait dans un premier état de son article :

La langue fixe, avec un degré de rigidité variable, les règles de combinaisons grammaticales à l'intérieur de la phrase, une phonologie, un sens commun des mots. Entre cet ensemble de règles communes à tous les énoncés et la caractérisation précise d'un énoncé particulier, il y a un abîme d'indétermination. Cet abîme est comblé, d'une part, par les règles propres à chaque discours : on n'écrit pas une lettre officielle de la même manière qu'une lettre intime ; et d'autre part par des contraintes nées du contexte d'énonciation : l'identité des deux locuteurs, le temps et le lieu de l'énonciation. (1975 : 362)

---

<sup>14</sup> Sur le concept de *généricité*, je renvoie au travail mené avec Ute Heidmann dans Adam & Heidmann 2009.

C'est dans le cadre du *système de genres* propre à chaque communauté discursive, à un moment de son histoire, que se réalise une « stabilisation publique et normative » (Stierle 1977 : 425). Ainsi, dans le poème (19), la présence d'énoncés surdéterminés intertextuellement au sein de l'interdiscours est, on l'a vu, la clé du poème de Desnos. Du point de vue de sa composition, ce texte ressemble formellement (typographiquement, métriquement, rythmiquement) moins à une forme poétique littéraire qu'à une ancienne comptine populaire : « *l'homme qui a semé le grain qui a nourri le coq qui a réveillé le bon monsieur qui a arrêté le méchant brigand qui a battu la servante qui a traité la vache qui... etc.* ». Ce choix manifeste une volonté de ressourcer et de transgresser la tradition poétique par l'emprunt et la réélaboration de formes génériques orales populaires. Le texte (18) d'Éluard ne *fait texte* que dans le cadre du genre de la « Berceuse », titre qui entre en cohérence avec la dédicace péritextuelle à la fille du poète.

Le conte de Pourrat (21) illustre assez bien les difficultés du partage interdiscursif des langues et des genres en l'ancrant dans un désaccord sur le sens d'un lexème, la création d'un malentendu de contextualisation des paroles. Ce texte est une manifestation métadiscursive de la résistance du réel de la langue qui prend ici la forme d'un décalage sociolectal entre deux représentants de communautés discursives différentes. Comme le dit Volochinov, « En se réalisant dans l'échange social, tout signe idéologique, y compris le signe verbal, est déterminé par l'*horizon social* d'une époque et d'un groupe social donnés » (2010 : 157). L'*horizon social* du prêtre et l'*horizon social* du berger ne convergeant pas, le texte joue sur cette pluri-accentuation sociale des signes<sup>15</sup> et met en scène la non homogénéité de la langue, la rencontre de ce que Jacqueline Authier Revuz appelle une *non-coïncidence interlocutive* (1995). Le verbe *garder* fonctionne co(n)textuellement dans deux pratiques discursives déterminées par deux fonctions professionnelles différentes : celle du prêtre missionnaire et de la confession, d'une part, et celle du métier du berger auvergnat, d'autre part. Dans le premier cadre discursif, le verbe *garder*, dans la collocation « *garder les commandements* », a le sens d'avoir suivi et respecté la loi religieuse ; en revanche, le même verbe *garder*, dans la collocation « *garder les ouailles* », dans le discours paysan, a le sens de *garder les brebis*. Dans l'interdiscours de la société française que décrit Pourrat, le discours religieux fait certes intertextuellement du prêtre le « bon berger » des âmes qui lui sont confiées. C'est le cas dans la « parabole du bon pasteur » (Évangile de Jean 10<sup>1-18</sup>) et dans le Psaume 23 de David, qui proclame métaphoriquement : « L'Éternel est mon berger ». Mais ces deux représentations allégoriques n'interviennent pas pour réduire l'écart

---

<sup>15</sup> Il le fait également avec un signe comme "limousine", cape typique des bergers de la Haute-Vienne, transparent pour un lecteur auvergnat de Pourrat au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, mais opaque pour un lecteur francophone du XXI<sup>e</sup> siècle qui pense plus à une automobile et ne voit pas ce que ce mot fait là.

interlocutif entre le missionnaire-berger des âmes et le berger auvergnat. Le « malentendu », placé au cœur de la communication, déconstruit la représentation imaginaire d'une langue, homogène, débarrassée des différences sociales.

Ce qui est en jeu ici, c'est l'écart entre deux sujets *dans la langue*, et cet écart met en péril l'évidence d'un discours religieux universel : le missionnaire se trouve en présence d'un indigène sauvage, aussi exotique et distant de lui que ceux des continents lointains d'exercice habituel de son ministère. Rivé dans son sociolecte, il est incapable d'ajustement interactionnel avec celui qui vient se confesser à lui. On ne sait trop de qui cette histoire se moque. Elle se moque certes du berger inadapté aux règles de la confession (comme le « ma foi » de l'échange 3.2 le laisse attendre par la désémantisation humoristique de l'expression), mais elle se moque tout autant du religieux bloqué dans la langue de son ministère et incapable d'adaptation.

En publiant ce texte dans *Le Trésor des contes*, Henri Pourrat l'auto-désigne comme « conte » et il confirme cette généricité en recourant à l'incipit de genre « Il y avait une fois... ». Mais le plan de texte en deux paragraphes sépare et interrompt le récit par un dialogue qui se termine par une chute qui tient lieu de brusque dénouement du récit. Cette structure est, en fait, un exemple prototypique du genre de l'histoire drôle. On est donc en présence d'une généricité double : ce texte est moins un *conte* qu'une anecdote en forme d'*histoire drôle*. Par ailleurs, du point de vue compositionnel (mésotextuel), la textualité de ce texte est elle aussi double : *récit*, d'une part, et *dialogue*, d'autre part.

La même hétérogénéité compositionnelle se retrouve dans le poème de Baudelaire (19) qui, paru pour la première fois le 25 décembre 1864, dans la *Nouvelle Revue de Paris*, est, à cette époque, un texte d'un genre novateur. Dans ce contexte d'innovation et d'expérimentation générique, Baudelaire puise dans le répertoire existant des genres de la prose brève, ce qui explique que ce texte soit proche du genre de l'anecdote ; genre narratif bref qui tourne souvent autour d'un fait de parole rapporté au discours direct, comme ici. Cependant, la forme textuelle explicative domine le récit et donne une idée de la plasticité du genre du poème en prose.

**Deuxième partie**  
**Analyses textuelles et discursives**

## Chapitre 3

# Schéma syntaxique et genres de discours : les consécutives intensives comme marqueurs de fictionnalité dans trois pratiques discursives différentes

*Leçon du mercredi 25 septembre*

### 1. Grammaire, Texte et Discours

Pour illustrer mon approche du fonctionnement de certains phénomènes grammaticaux dans leur cadre d'occurrence, c'est-à-dire au sein de textes et de faits de discours, j'ai choisi d'examiner le fonctionnement de **Si intensif**, en l'inscrivant dans le dispositif conceptuel et théorique suivant :

LANGUE(S) >>>	TEXTES <<<	GENRES
GRAMMAIRE		DISCURSIFS

C'est dans des **textes** inscrits discursivement dans des **genres discursifs** qu'un **schéma syntaxique**, propre à la **grammaire d'une langue** donnée, fait sens et acquiert certaines valeurs sémantico-pragmatiques. J'ai choisi de traiter comparativement les fonctionnements et les valeurs des réalisations d'un même schéma syntaxique dans des textes et des genres très différents : des textes oraux et écrits (purement linguistiques et plurisémiotiques), des textes littéraires (des XVII<sup>ème</sup>, XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles) et non littéraires, appartenant à des époques et des formations socio-discursives différentes, à des langues (black english vernacular et français ordinaire, publicitaire et littéraire) et à des genres également très différents. Je montrerai que ce schéma syntaxique est certes une des caractéristiques des **contes en prose de Perrault** (*corpus*

3), mais qu'il est également présent dans le **genre des insultes rituelles** où il a été identifié par William Labov (*corpus 1*) et je l'ai mis en évidence dans l'**argumentation publicitaire** (*corpus 2*).

Le phénomène syntaxique dont je vais parler est une forme particulière de subordonnée consécutive que Claude Muller qualifie de « consécutive quantifiée » (1996) et que Charlotte Hybertie range dans les « systèmes corrélant intensité et consécution » (1996). Ce schéma syntaxique se présente comme une phrase périodique (protase / apodose) :

Proposition <b>SI/TELLEMENT/SO/SÅ</b> p >> <i>consécution</i> >>> <b>QUE/THAT/AT</b> proposition q
Protase <span style="float: right;">Apodose</span>

Pour illustrer ce schéma syntaxique, examinons des exemples de chacun des trois corpus choisis :

- Une vanne-insulte rituelle orale transcrite par Labov (1972 : 336), en black english vernacular du XX<sup>e</sup> siècle :

(1) Your mother is **SO** ugly [prop. p] **THAT** she looks like the Abominable Snowman [prop. q].  
*Ta mère est **TELLEMENT** moche **QU'**elle ressemble à l'Abominable Homme des neiges.*

- Un slogan publicitaire pour la bière Kanterbraü (français écrit du XX<sup>e</sup> siècle, extrait de son support icono-textuel) :

(16) KANTERBRÄU EST **SI** BONNE [p]  
**QU'**ON NE PEUT S'EN PASSER [q]

- Les deux premières phrases du conte *Les Fées* de Perrault, en français écrit de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle français :

(26) [**P1**] Il était une fois une veuve qui avait deux filles, l'aînée lui ressemblait **SI FORT** & d'humeur & de visage, **QUE** qui la voyait voyait la mère. [**P2**] Elles étaient toutes deux **SI DESAGREABLES & SI ORGUEILLEUSES QU'**on ne pouvait vivre avec elles.

C'est le **SÅ** danois que l'on trouve à la fin du premier paragraphe de *Prinsessen på ærten* d'H. C. Andersen, avec ellipse toutefois de la corrélatrice :

*Prinsessen på ærten* Der var engang en prins ; han ville have sig en prinsesse, men det skulle være en rigtig prinsesse. [...] Så kom han da hjem igen og var **SÅ** bedrøvet, for han ville **SÅ** gerne have en virkelig prinsesse.  
 [...] Alors il s'en revint à la maison et il était **SI triste**, car il voulait **SI fort** avoir une véritable princesse.

C'est également le **SÅ** qui est au cœur de *Fyrøjet* (le premier avec ellipse également,

marquant une intensive pure, et le second traduit par une corrélatrice) :

*Fyrtøjet* Hun skal være **SÅ DEJLIG**, siger de alle sammen! (*On dit qu'elle est si belle !*)

Hunden var straks ude af døren, og før soldaten tænkte på det, så han ham igen med prinsessen, hun sad og sov på hundens ryg og var **SÅ DEJLIG, AT** enhver kunne se, **det var en virkelig prinsesse**; soldaten kunne slet ikke lade være, han måtte kysse hende, for **det var en rigtig soldat**.

*En un clin d'œil, le chien était dehors, et l'instant d'après, il était de retour portant la princesse couchée sur son dos. Elle dormait et elle était **SI BELLE QU'en la voyant, chacun aurait reconnu que c'était une véritable princesse** ; le soldat n'y tint plus, il ne put s'empêcher de lui donner un baiser car **c'était un vrai soldat**.*

Ces exemples apparaissent dans des co-textes compositionnels très différents : il s'agit de phrases descriptives assertant une propriété : PRINCESSE SI BELLE et prince SI TRISTE ; dans l'exemple de Labov : MÈRE > SI LAIDE (1) ; dans la publicité BIÈRE > SI BONNE (16) ; dans le conte de Perault : ressemblance morale et physique de la mère et de la fille aînée aussi « désagréables » et « orgueilleuses » l'une que l'autre (26). Cependant, cette procédure descriptive est prise dans des schémas textuels très différents :

- (1) est une réplique dans un dialogue un peu particulier, mais constitue quand même une intervention complète appelant une réplique ou un autre coup de la part de l'interlocuteur partenaire de la joute rituelle ; de ce fait cet énoncé possède des caractéristiques de puissance humoristique négative et inventive destinées à faire mieux que le partenaire concurrent.
- L'exemple (16) est un énoncé argumentatif, pris dans une chaîne d'arguments et la force argumentative de la description élogieuse du produit relève de la rhétorique épideictique propre à la publicité : faire l'éloge du produit afin d'en susciter l'achat.
- Les deux phrases de (26) et les exemples d'H. C. Andersen sont prises dans des narrations et jouent un rôle dans la compréhension de la causalité narrative des trois contes.

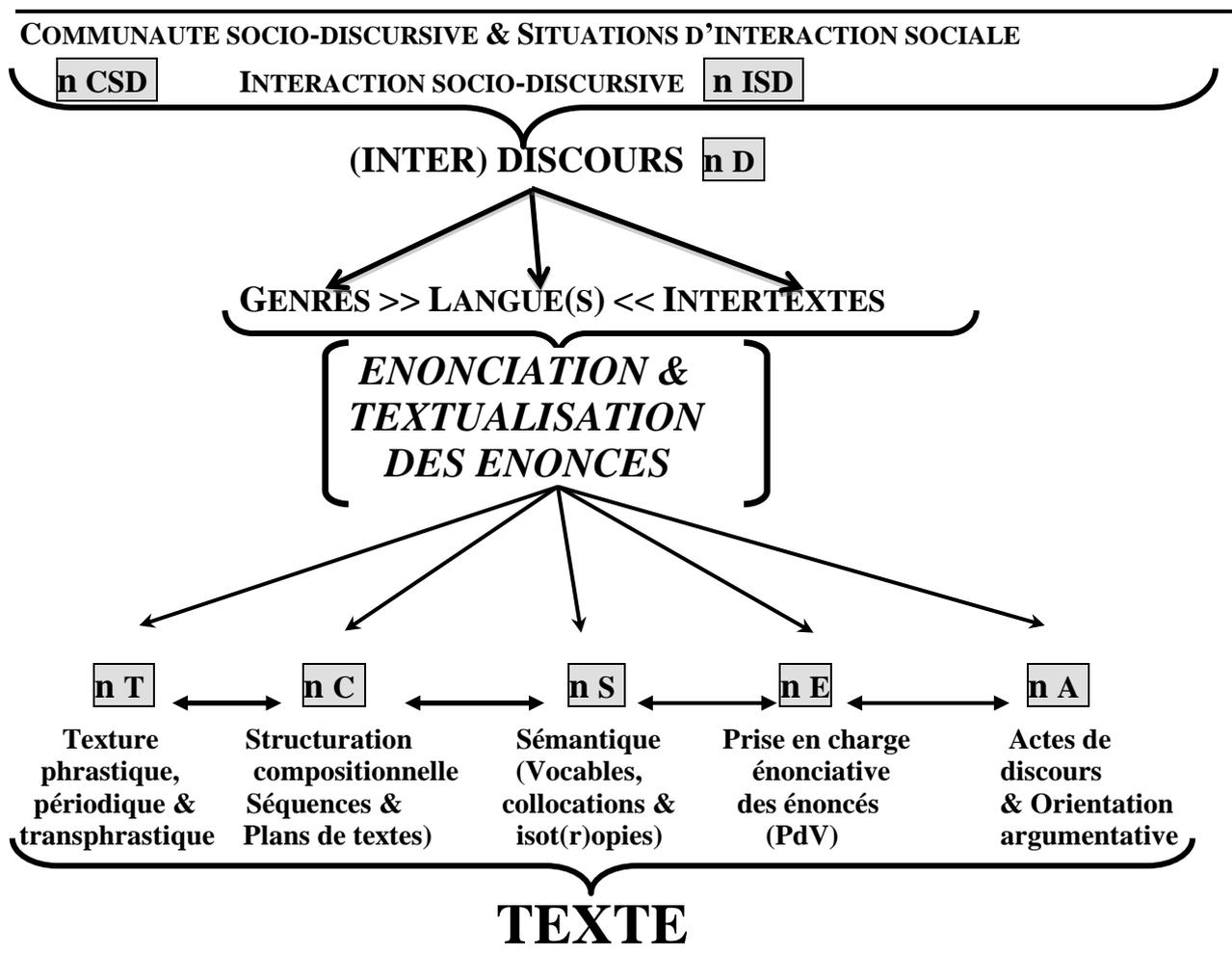
Le même schéma syntaxique descriptif est donc cotextualisé de façon différente dans les trois contextes observés.

Dans le cadre théorique de mes travaux, les **textes** s'inscrivent nécessairement dans le **système de genres** de l'**inter-discours** d'une **formation socio-discursive** donnée. Ainsi, ici, l'exemple (1) relève du genre des vannes-insultes rituelles des bandes de jeunes des guettos noirs et portoricains américains des années 1970. C'est le mérite de Labov d'avoir décrit ce genre et ses caractéristiques langagières. L'exemple (16) appartient au genre icono-textuel publicitaire de l'affiche et de la page de journal ou magazine du XX<sup>e</sup> siècle et, plus particulièrement, au slogan publicitaire. Enfin (26) et les exemples d'Andersen sont des exemples d'énoncés d'un genre, le conte, qui s'invente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle français dans le cadre de cercles très restreints

d'intellectuel(le)s partisans de la cause des Modernes contre les Anciens et que réinventent les premiers contes d'H. C. Andersen (1835).

À la production comme à la réception, à l'oral comme à l'écrit : **tout effet et jugement de textualité s'accompagne d'un effet de généricité**, c'est-à-dire d'une hypothèse sur le genre ou les genres au(x)quel(s) ce texte est apparenté par des ressemblances et des différences sémio-linguistiques. La réalité des genres n'est donc pas a-temporelle et universelle. Ils n'existent que dans les événements socio-communicatifs singuliers que sont les textes et dans la reconnaissance socio-cognitive des sujets producteurs et interprètes.

En renvoyant à Adam 2011b & c, je me contente de commenter très brièvement le schéma donné en fin de chapitre 1 et sur lequel je reviendrai dans le chapitre 4.



Le fait de grammaire considéré et identifié au niveau de la *Texture* (nT) est producteur d'un sens textuel et contextuel qui n'apparaît que quand on considère les quatre autres niveaux impliqués. Au niveau de la *Texture* (nT) nous ne pouvons décrire que les phénomènes de complétude ou d'incomplétude syntaxique : l'ellipse de QUE et/ou ellipse de la proposition q, le

dispositif scripto-visuel de (14) : en grandes capitales sur deux lignes.

Au niveau *Compositionnel* (nC), l'énoncé séquentiellement descriptif est pris dans un dispositif séquentiel dialogal en (1), argumentatif en (14) et narratif en (18) ; ce qui change alors, c'est le mode de liage co-textuel des énoncés.

Au niveau *Sémantique* (nS), c'est la valeur de l'hyperbole qui sera au centre de notre analyse des consécutives intensives et nous verrons que cela touche aux conditions de vérité des propositions.

Au niveau *Énonciatif* (nÉ), ce sera la prise en charge de ces énoncés qui retiendra notre attention : l'hyperbole produit-elle une syntaxe émotive exclamative ? L'énonciateur est-il le responsable déclaré des énoncés ?

Enfin, au niveau des *Actes de discours* (nA), ce sont les conséquences illocutoires de la force à dériver de ces propositions qui sera l'objet de notre attention et description.

Donc, ce qui m'intéresse dans un fait de syntaxe comme celui que nous allons étudier, c'est la façon dont il est travaillé par les 5 niveaux textuels du bas du schéma et par les 3 plans ou niveaux discursif de sa partie supérieure ; en d'autres termes, comment le schéma syntaxique étudié fait textuellement et discursivement sens. Dit autrement, ce qui m'intéresse, c'est pourquoi des dispositifs textuels et discursifs aussi différents – corpus sur lesquels j'ai longuement travaillé de façon totalement indépendante, sans penser les mettre un jour en relation – recourent au même schéma syntaxique.

## **2. Les consécutives intensives dans le genre de l'insulte rituelle < corpus 1 >**

En ouverture de son étude sur les vanes ou insultes rituelles (Labov 1972), William Labov parlait très explicitement de « dépasser la grammaire de phrase pour aborder l'étude du discours » (1978 : 223) :

[...] Here too we will have ample evidence of the great development of verbal resources within the black English vernacular. To explore these uses of language, we will necessarily be engaged in the study of discourse, going beyond the sentence grammar of chapters 1-4. (Labov 1972 : 297).

Dans le chapitre 8, « Rules for Ritual Insults », du premier volume de *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular* (1972 : 297-351 ; trad. fr. 1978), Labov étudie une formation socio-discursive particulière : les jeunes noirs des quartiers pauvres de New York, Boston, Detroit, Philadelphie, Washington, etc. et un type d'interaction socio-discursive

(nISD) « remarquablement identique dans toutes les communautés noires tant par la forme que par le contenu des insultes et par les règles qui régissent l'interaction verbale » (1978 : 233). Ce genre des *vannes* ou *charres* concernant les proches parents sont, d'un point de vue illocutoire (nA), des formes d'injures transformées en *insultes rituelles*. Ce genre (nD) était appelé *sounds*, *woofing*, *screaming*, etc. dans la culture vernaculaire noire américaine (en français *vannes* ou *charres*, du verbe *charrier* quelqu'un).

Ce type d'interaction socio-discursive engage deux participants dans une joute verbale d'insultes rituelles au cours de laquelle ils se renvoient, sous forme alternée de « coups » en formes de tours de parole, une insulte dont le groupe spectateur des pairs évalue l'humour, l'inventivité, la grossièreté. Le duel se prolonge, en dépit de la violence des insultes, sans qu'aucun participant ne se sente injurié. Selon les *règles du genre*, le vainqueur de l'affrontement verbal est celui qui parvient à répliquer en utilisant plus de « vannes » que son adversaire ou de meilleures, de plus fortes, de plus surprenantes et inventives.

L'étude de Labov est une description fine d'un genre discursif. En dépit de réalisations microlinguistiques très variées, ce genre présente une forme noyau qui a retenu l'attention du socio-linguiste américain. Il considère même comme « typical sound » (vanne type ; 1972 : 336) une forme simple de base (1) qui peut être elliptique (ellipses recouvrables de « is » et de « that » comme en (2)) et une forme plus complexe (comme en (3)) :

- (1) Your mother is **SO** ugly **THAT** she looks like the Abominable Snowman. (1972 : 336)  
 (1') Ta mère est **TELLEMENT** moche / **QU'**elle ressemble à l'Abominable Homme des neiges.
- (2) Your mother [,] **SO** old [,] she fart dust. (1972 : 336)  
 (2') Ta mère est **TELLEMENT** vieille / [**QU'**]elle pète de la poussière.
- (3) Bell grandmother got **SO** many wrinkles in her face [,] when they walk down the street [,] her mother would say [,] « Wrinkles and ruffles ». (1972 : 346)  
 (3') La grand-mère de Bell a **TELLEMENT** de rides sur la tronche [**QUE**] / quand elles marchent dans la rue / sa mère pourrait dire / « Rides et Plis ».

Fort éloignée de la brutale simplicité de l'injure classique et d'autres formes plus rudimentaires de vannes, la sophistication sémantique et grammaticale de cette forme met en évidence la compétence grammaticale de sujets par ailleurs en situation d'échec scolaire. Dans l'argumentation de Labov, le « typical sound » manifeste certaines propriétés du Black English Vernacular, liées à un genre ignoré de l'anglais standard.

Les variations observées sont, selon Labov, dérivées de la forme de base présentant une construction corrélatrice consécutive simple (type 1) :

**Type 1**

**Proposition p : X [cible] être/avoir... SI/TELEMENT/SO/SÅ/TÃO [propriété] >> QUE proposition q**  
*Prop. p comportant un intensif (PROTASE) >> corrélation de conséquence >> prop. q (APODOSE)*

Labov considère (1) (2) et (4) comme des exemples de cette forme simple :

- (4) Bell grandmother **SO-SO-SO** ugly [,] her rag is showin'. (Labov 1972 : 346)  
 (4') La grand-mère de Bell [est] **TELEMENT-TELEMENT-TELEMENT** moche / [QU']on lui voit la trame du torchon sur la tronche.

En (4) l'ellipse de « is » est un aspect de l'oralité et celle de « that » tient au fait que la corrélatrice intensive accentuée par la répétition de « so » n'a pas besoin de la présence en surface de la marque de connexion. Cette forme textuelle réalise la **construction progressive d'une représentation discursive descriptive** : une propriété [a] (*attribute*) est attribuée à un individu X, cible (*target*) de l'acte de discours : le destinataire lui-même (*pronom personnel tu, t'*) ou une partie de son corps (*tes dents, tes oreilles, ta bite*) ou, le plus souvent, un proche parent (*ta mère, ton père, ton frère, ta sœur, ta famille*). Cette propriété [a] est fortement dépréciative. Au lieu de chercher, par un emploi classifiant, à faire entrer la cible X dans une classe délimitable porteuse d'informations (classe des êtres *vieux* « so old », *laid* « so ugly », etc.), il s'agit, par ce moyen syntaxique, de la dévaloriser hyperboliquement. Par l'ajout de l'adverbe intensif SO en anglais, SÅ en danois, TÃO en portugais, SI, TELEMENT et TANT DE en français, le locuteur attribue à la cible une propriété [a] portée à un degré extrême d'intensité négative. De plus, du fait de la présence de ces adverbes SO, SÅ, TÃO, SI ou TELEMENT dans la protase, une contrainte de complétude syntaxique s'exerce sur l'énoncé. Nous verrons que cette contrainte de complétude peut être sérieusement remise en cause (Noailly 1998), mais, dans le genre de l'insulte rituelle comme de l'histoire drôle qui en dérive, elle apparaît comme une contrainte absolue.

Nous sommes en présence d'une structure corrélatrice dans laquelle une première proposition [Protase p] est corrélée à une proposition consécutive postposée [Apodose q], introduite par QUE et qui constitue l'assertion la plus originale, la pointe rhétorique qui clôt l'intervention. Comme le dit Labov, couplée à la propriété attribuée à la cible par le quantifieur « SO... THAT », la proposition q exprime le degré auquel la cible possède la propriété [a] :

- (5) Ta mère est **TELEMENT** plate **QU'**on pourrait la faxer.  
 (6) Ta mère est **SI** pauvre **QUE** c'est les éboueurs qui lui donnent des étrennes.

Un connecteur peut venir encore renforcer la proposition q :

- (7) Ta mère est **SI** féroce **QUE même** les pitbulls changent de trottoir.  
 (8) Ta famille est **TELEMENT** fauchée **QUE** chez toi les pendules veulent **même pas** donner

l'heure.

Les enchâssements syntaxiques peuvent être plus complexes et « atteindre la perfection en matière de vanne » (Labov 1978 : 283) par l'insertion d'une incise qui retarde l'énoncé de la proposition q :

<p><b>Type 2 : Prop. p : X est TELLEMENT/SI [a]... QUE { QUAND [b] } prop. q</b></p>
--

- (3) Bell grandmother got **SO** many wrinkles in her face [,] when they walk down the street, her mother would say, « Wrinkles and ruffles ».

L'ellipse de « THAT » (remplacé par une virgule dans la transcription de Labov) s'accompagne d'une complexification des enchâssements syntaxiques avec l'insertion de la subordonnée en incise introduite par « WHEN » et du segment de discours direct rapporté qui teint lieu de proposition q. Soit un retardement de l'énoncé de q par insertion d'un circonstant à valeur cadrative (hypothétique ou temporelle). Cette structure ternaire issue du genre premier oral est la forme la plus fréquente dans le corpus écrit d'histoires drôles dont sont tirés les exemples (5) à (11). L'ordre des propositions est déterminé par le renforcement de l'effet rhétorico-stylistique de « pointe ». L'élément le plus inattendu et donc le plus inventif du point de vue de la créativité verbale est retardé et placé en position rhématique. C'est une loi de l'histoire drôle, genre fondé sur la chute génératrice de l'effet comique :

- (9) Ton père est **TELLEMENT** con **QUE quand** je lui ai dit : « Regardez, une mouette morte ! », il a levé la tête en l'air et m'a demandé : « Où ça ? »
- (10) Ta mère a des jambes **TELLEMENT** énormes **QUE le jour où** elle a retiré ses bas résille pour se baigner dans la mer, on l'a chopée pour utilisation illicite de filets dérivants.
- (11) Ta bite est **SI** petite **QUE si** je la présentais au tribunal, on la rejetterait pour manque de preuve.

La fonction sémantico-pragmatique de la structure textuelle du genre est ainsi résumée par Labov :

Les vannes sont dirigées contre une cible très proche de l'adversaire (ou contre l'adversaire lui-même), mais, par une convention sociale, on admet que les attributs qu'elles désignent n'appartiennent en réalité à personne. Pour le dire comme Goffman, le maintien d'une distance symbolique permet d'isoler l'échange des conséquences qu'il pourrait avoir. Ce statut rituel, les règles que nous avons données ainsi que les diverses échappées vers le bizarre et le farfelu ont précisément pour effet de le préserver. (1978 : 287-288)

En d'autres termes, la propriété énoncée est sémantiquement (nS) portée à un tel seuil d'intensité qu'elle ne peut pas exister dans le monde réel et donc l'insulté ne peut ressentir l'injure comme un acte de discours (nA) mettant sérieusement sa « face » en péril. Il sait, en raison du caractère hyperbolique de l'intensive, que l'énoncé est fictionnel. L'insulte rituelle

présente un glissement générique de la sphère réelle de l'insulte personnelle vers la sphère fictionnelle du jeu et de la joute oratoire.

Cette pratique discursive a déferlé, au début des années 1990 – en étroite corrélation avec les modes vestimentaires venues des USA – dans les cours de récréation des collèges et les lycées français. Mais le genre identifié par Labov a progressivement, en Angleterre puis en France, pris une forme nouvelle entre la vanne, la plaisanterie et l'histoire drôle.

Avec *Ta mère*, volume publié par Arthur, dans une collection de l'éditeur Michel Lafon (Paris, 1995), – dont seront extraits les exemples français (5) à (11) –, le passage à l'écrit et la mise en recueil ou répertoire d'histoires drôles a matérialisé la transformation du genre. La fonction du genre a changé en passant du cadre sociodiscursif de l'insulte rituelle de sa communauté discursive d'origine au genre de l'histoire drôle. Le passage du genre premier oral au genre second écrit s'est traduit, au niveau de la texture (nT) par la sélection du schéma syntaxique prototypique de Labov.

De ce fait, un double glissement est intervenu : le genre premier oral de l'injure-insulte a été transformé en vanne ou insulte rituelle plus élaborée et, par la suite, le genre oral de l'insulte rituelle a été transformé en genre second écrit en passant dans des recueils d'histoires drôles. L'histoire drôle en forme (calque) d'insulte rituelle prolonge le mouvement fictionnel de distanciation propre à l'injure-insulte rituelle. Le changement de formation discursive, de langue et de genre conserve toutefois la texture grammaticale (nT) observée dans le genre premier oral et ne retient même que cette forme ; l'histoire drôle conserve la structure sémantique fictionnelle (nS), mais perd la structure compositionnelle (nC) des tours de parole d'un dialogue.

Cette analyse est confirmée par les derniers changements génériques que j'ai constatés.

La chaîne de télévision MTV a proposé en 2008 une émission de divertissement « YO MOMMA ! » qui invitait des jeunes représentant leur quartier à s'affronter en échangeant alternativement des vanes, sur le modèle identifié par Labov, comme le prouve le logo :



C'est ce titre, avec cette protase imposée, qui donne lieu sur Internet et YouTube à un grand nombre de sites de « Jokes ». Le best of 2013 de *Jokes4us.com* met en avant (12<sup>1</sup>), qui se retrouve sur plusieurs sites d'ailleurs :

(12<sup>1</sup>) Yo Mamma **SO FAT** she sat on an iPone and turned it into an iPad.

Le n°1 du site *Yo Mamma So Fat Jokes*, M2M symposium 2013, confirme le passage de l'insulte rituelle à la plaisanterie, au bon mot « joke » :

(12<sup>2</sup>) Yo Mamma **SO FAT** I took a picture of her last Christmas and its still printing.

Enfin, à la télévision, dans un sketch de satire politique des *Guignols de l'Info* de la chaîne de télévision française Canal +, j'ai pu noter cette phrase, le 15 janvier 2010 :

(12<sup>3</sup>) Notre président [Sarkozy] est **TELLEMENT** rayonnant **QU'**on prend des coups de soleil rien qu'en le regardant.

En inversant la vanne-insulte en éloge, les humoristes ont réutilisé la grammaire du genre dans une joute oratoire qui mettait en scène un ministre et un membre de la majorité présidentielle, rivalisant de zèle auprès d'un président Sarkozy adulé dont ils apparaissent ainsi comme les valets serviles et obséquieux. Le triomphe d'un genre discursif est manifeste lorsqu'il reste lisible malgré les détournements parodiques et les réutilisations par des médias aussi différents que la télévision et les sites Internet.

### 3. Les intensives consécutives dans l'argumentation publicitaire < corpus 2 >

L'argumentation publicitaire recourt fréquemment à **deux constructions intensives**. On trouve dans des icono-textes publicitaires, en position de slogan ou d'argumentaire, des formes autonomes d'emploi de SI intensif [ SI p Ø ] qui n'apparaissent pas dans le corpus 1 :

(15) Nouvelle Citroën Xantia, le Break.

**Très Break, et pourtant SI** berline.

Elégance raffinée, espace volumineux, ligne stylée, très haut niveau de confort jusque dans les moindres détails [...]

On observe aussi un grand nombre de corrélations fondées sur les adverbes intensifs **TELLEMENT** et **SI**, selon le schéma syntaxique de type 1 de Labov – le plus simple syntaxiquement – un produit X est **SI/TELLEMENT** p **QUE** q :

- (16) KANTERBRÄU EST **SI** BONNE  
**QU'**ON NE PEUT S'EN PASSER

**Chapitre I. Le rhume de Maître Kanter.**

[...] « Ce n'est qu'un rhume et rien de plus,  
 Bientôt, il n'y paraîtra plus.  
 Mais votre inquiétude vient de le prouver :  
 Kanterbräu est **SI** bonne  
**QU'**on ne peut s'en passer. »

- (17) La Voiture d'Ulysse. (ou comment la Chrysler Simca 1307/1308 démontre brillamment son goût pour les longs voyages.)  
 [...] Ses sièges étaient **SI** confortables et sa marche **TELLEMENT** silencieuse **QUE** jamais la fatigue ne venait clore les yeux de ses passagers.

- (18<sup>a</sup>) **SI** économique  
 pour la  
 VAISSELLE  
**PAIC**  
**CITRON**  
 DEGRAISSE  
 PLUS VITE (énoncé présent sur l'étiquette du produit)

- (18<sup>b</sup>) Paic Citron dégraisse **SI** bien **QU'**aussitôt la vaisselle étincelle  
et quelques gouttes suffisent. (slogan de pied, base line)

- (19<sup>a</sup>) LES FEUILLETINES AOSTE  
**SI** finement tranchées **QU'**on les savoure du bout des doigts. *(titre en accroche)*

- (19<sup>b</sup>) Quand on saisit du bout des doigts une Feuilletine Aoste, **SI** fine **ET SI** délicatement chiffonnée, quand on savoure son goût raffiné et incomparable... on ne peut pas s'empêcher d'en déguster une autre, puis encore une autre !

- (19<sup>c</sup>) On peut ainsi en profiter pour partir à la découverte de leurs différentes saveurs : jambon cru, jambon cru fumé ou saucisson. Le secret des Feuilletines Aoste ? Elles sont **SI** finement tranchées **QUE** leurs saveurs les plus subtiles peuvent pleinement s'épanouir. C'est vraiment difficile de résister aux Feuilletines Aoste...

On pourrait multiplier les exemples. Je n'en ajouterai que deux :

- (20) Le thon **SI** tendre **QUE** vous pouvez le découper avec un grissino. (Rio Mare)

Une affiche sur un quai de gare, en France, exprimait l'intensif par une marque de ponctuation exclamative :

- (21) **SI** savoureux **QUE** l'on prend le temps de le déguster ! (Belin, Croustille Fromage)

Les constructions sont variées mais simples (type 1) : expression ou ellipse du verbe « être », corrélation en **SI**... **QUE**... ou absence de continuation. **SI** intensif présente souvent un redoublement coordonné de l'adverbe et de l'adjectif. Les exemples (15) et (18<sup>a</sup>), présentent un

emploi intensif autonome de SI proche de exclamatif, même si la marque de l'exclamation n'est presque jamais présente. Les autres comportent tous une corrélation consécutive de type SI (TELLEMENT)... QUE. Dans les propositions en SI autonome (sortes de corrélatives tronquées), l'intensif et l'exclamation l'emportent sur le liage logico-grammatical. En quelque sorte, cette syntaxe expressive découle de l'expression d'une intensité telle que rien ne peut et n'a besoin d'être prédiqué à la suite (ellipse de [ QUE q ]). La forme publicitaire tend vers le plus de simplicité syntaxique et une économie au service d'une persuasion plus émotionnelle qu'argumentée.

Les énoncés qui suivent le nom du produit, en (18<sup>a</sup>) et (18<sup>b</sup>), présentent deux structures phrastiques parallèles : une **structure comparative elliptique** : « Paic Citron dégraisse PLUS VITE » (18<sup>a</sup>) – soit une ellipse du comparatif [ QUE les produits Y, Z ] – et une **structure corrélatif intensive** : « Paic Citron dégraisse SI BIEN QU'aussitôt la vaisselle... » (18<sup>b</sup>). En (18<sup>a</sup>), la comparaison (« plus ») se transforme, du fait de l'absence de comparé, en intensif. La première partie de (18<sup>a</sup>) « SI économique pour la vaisselle » est une sorte de construction détachée (CD). En remplaçant SI par TRES, ce segment intensif serait clairement une construction détachée : « *TRES économique pour la vaisselle (CD), Paic Citron dégraisse PLUS vite* ». Avec SI, il est plus difficile de parler d'une CD, car, de toute évidence, l'intensif SI autonomise beaucoup plus que TRES le segment qu'il modalise.

Les exemples en SI... QUE peuvent être syntaxiquement décrits – avec Charlotte Hybertie (1996) – comme une configuration liant un constituant adverbial SI, constituant d'une première proposition [p], et une conjonction QUE, subordonnant marqueur de consécution introduisant une proposition consécutive [q]. D'un point de vue sémantique, la conséquence exprimée dans la consécutive est présentée comme dépendant du seuil d'intensité de la propriété (adjectif) portée par l'adverbe SI à son plus haut degré d'intensité. Charlotte Hybertie considère comme définitoire de cette structure une certaine propriété : « à savoir posséder une intensité suffisante pour que la conséquence exprimée advienne » (1996 : 88). En d'autres termes :

Une telle corrélation renvoie, d'un point de vue sémantico-référentiel, au fait que l'intensité représentée par le constituant adverbial a atteint un seuil au-delà duquel l'accroissement quantitatif produit un changement qualitatif [...]. L'opération de détermination marquée par le constituant adverbial permet de sélectionner une zone d'intensité (ou un degré d'intensité particulier), celle pour laquelle la conséquence se produit. (Hybertie 1996 : 88)

Cela rejoint l'analyse d'Antoine Culioli :

Le fait qu'une propriété atteigne un certain seuil déclenche un événement qui, précisément, se produit à partir d'un certain seuil de ladite propriété. (1992 : 7)

C'est certainement autour de cette question du seuil et de la différence entre accroissement **quantitatif** d'une intensité objective avec TRES et franchissement **qualitatif** d'un seuil d'intensité plus subjectif marqué par SI, que les deux adverbes intensifs se distinguent. Etre « très tendre » ou « très économique », ou « très bonne », ce n'est pas l'être autant, ni de la même manière, que « si tendre » (20), « si économique » (18a) ou « si bonne » (16). La preuve de cette différence est donnée par le fait que le remplacement de SI par TRES bloque la corrélation de consécution :

(16') (?) Kanterbräu est **TRES** bonne **QU'**on ne peut s'en passer.

Ce point est essentiel. TRES est « un intensifieur de type logique » qui « manifeste une variation de degré sur une échelle d'intensité objective » (Plantin 1985 : 42), comme TROP. En revanche, avec SI, l'intensité n'est plus placée sur la même échelle, un seuil d'intensité a été atteint et le dépassement de ce seuil a des conséquences mesurables : « aussitôt la vaisselle étincelle » (18<sup>a</sup>), « on ne peut [se] passer » de la bière de Maître Kanter (16), un biscuit peut découper le thon (20).

En (16), le choix du verbe « prouver » est important, il atteste d'une vérité par la preuve. Cette preuve est présentée comme collectivement démontrée et reconnue par la population du village tout entier, représentation fictive de la doxa. On peut la dire, en quelque sorte, *ON admise*. Ce point est probablement constitutif du fonctionnement énonciatif du SI intensif. Pour dégager cette valeur, il faut d'abord examiner le fonctionnement des structures tronquées qui ne présentent pas la corrélation de l'intensif et de la consécution marquée par SI... QUE.

Deux cas doivent être considérés. Les exemples qui, en dépit de l'absence de QUE, induisent une certaine corrélation entre des énoncés séparés par un signe de ponctuation (points de suspension, voire même une rupture de phrase marquée par un point), et ceux qui sont totalement autonomes, soulignant ou non par un point d'exclamation la nature exclamative de leur énonciation et que l'on peut considérer comme des formes tronquées n'exprimant que le franchissement d'un seuil d'intensité subjective, en laissant en suspens les conséquences qui en découlent :

- (22) **SI** léger  
**SI** soyeux...  
 votre envie de chocolat ne va pas raccourcir. (Nestlé)
- (23) Votre peau est **SI** belle **ET SI** pure. Respectez-la. Utilisez une débarbouillette aux douces fibres naturelles imprégnées d'hydratants naturels, comme l'aloès. Et oubliez les parfums. Car naturellement, il n'y a pas d'odeur plus agréable que celle d'un bébé bien propre.  
 (Pampers, Châtelaine, septembre 2002)
- (24) **SI** frais, **SI** près ! (coopérative Migros, Suisse)

(25) Il fait **SI** beau en Bianco. (Martini)

En (22), le deuxième énoncé, après les 3 points de suspension, sans marqueur de corrélation, est une proposition qui vaut comme consécutive corrélée par inférence. L'expression hypotaxique de la relation de consécution peut se traduire par une simple adjonction de QUE en lieu et place des trois points de suspension :

(22') **SI** léger, **SI** soyeux **QUE** votre envie de chocolat ne va pas raccourcir.

Cette transformation ne modifie pas l'énoncé. Une modification plus conséquente permet de passer de la construction parataxique de (23) à une construction subordonnée (23') :

(23') Votre peau est **SI** belle **ET SI** pure, **QU'**il vous faut la respecter [...].

Cette autonomie de la structure quasi exclamative est nettement plus marquée en (24) où il semble que la corrélation s'interrompe sous l'effet de l'exclamation.

L'exemple (18<sup>a</sup>) est syntaxiquement très intéressant et doit être examiné à la lumière du dispositif typographique choisi.

(18<sup>a</sup>)            **SI** économique  
                      pour la  
                      **VAISSELLE**  
                      **PAIC**  
                      **CITRON**  
                      **DEGRAISSE**  
                      **PLUS VITE**

La position centrale et en gras du nom du produit permet de mêler deux structures phrastiques. Une structure phrastique canonique (« Paic Citron dégraisse plus vite »), dans laquelle la comparaison (« plus ») sans comparé correspond à un procédé publicitaire connu et commenté, dès la fin des années 1940, par Leo Spitzer :

La prédilection que montre la publicité pour le superlatif reflète ce monde d'optimisme et d'idéalisme qu'elle déroule à nos yeux ; chacun des produits vantés est supposé être le meilleur de sa sorte, depuis le pain le plus savoureux des Etats-Unis jusqu'à la voiture la plus parfaite au plus bas prix. Ce règne sans partage du superlatif, que ne met en question aucune comparaison factuelle (puisque la loi interdit de dénigrer les produits de ses concurrents), tend à abolir toute différence entre forme superlative et forme emphatique : « le meilleur » devient égal à « un très bon » [...]. (Spitzer 1978 : 163)

L'autre structure est une structure intensive parataxique, avec ellipse du verbe être, dont le sujet est déplaçable en tête d'énoncé : « Paic Citron (est) si économique pour la vaisselle ». En remplaçant TRES par SI, on pourrait parler d'une construction détachée (CD) canonique : « Très économique pour la vaisselle (CD), Paic Citron dégraisse plus vite ». Avec SI, il n'y a pas de CD. De toute évidence, l'intensif SI autonomise beaucoup plus que TRES le segment qu'il modalise.

Pour creuser la force et les particularités énonciatives de la potentialité « exclamative » de la structure SI + Adjectif, il est nécessaire de revenir sur la valeur polyphonique déjà observée dans les emplois de SI dont il a été question plus haut.

Christian Plantin (1985 : 45-52) a proposé une analyse polyphonique de l'adverbe intensif SI qu'il ne considère pas comme un intensifieur logique, mais comme :

[...] un intensifieur discursif, s'appuyant sur une intensité « pré-énonciative », au sens où le degré d'intensité (éventuellement élevé) n'est pas attribué à l'adjectif ou à l'adverbe du fait de SI : cette intensité est rapportée, citée par SI, l'attribution étant le fait d'un acte de discours antérieur à l'énoncé en SI. SI marque la pluralité des voix dans le discours. (1985 : 42).

Je n'examinerai ici que quelques arguments qui me paraissent aller dans le sens de cette interprétation polyphonique de SI intensif. La différence entre SI et TRES explique les possibilités ou difficultés de reprendre (20) par une paraphrase en ET MEME (20<sup>1</sup>) et (20<sup>2</sup>) ou par l'interrogation totale (20<sup>3</sup>) et (20<sup>4</sup>) :

(20<sup>1</sup>) Le thon est tendre et même **TRES** tendre.

(20<sup>2</sup>) (?) Le thon est tendre et même **SI** tendre.

(20<sup>3</sup>) Est-il tendre ou **TRES** tendre ?

(20<sup>4</sup>) (?) Est-il tendre ou **SI** tendre ?

Une échelle d'intensité objective est posée en (20<sup>1</sup>) ou interrogée en (20<sup>3</sup>). TRES est utilisable tandis que SI semble impossible. Cela me paraît confirmer le fait que SI ne se situe pas sur une échelle objective, mais bien subjective. Par ailleurs, l'affinité de SI avec PUISQUE, au détriment de CAR, prouve très nettement la présence polyphonique d'un point de vue :

(20<sup>5</sup>) Je vais acheter ce thon **PUISQU'**il est **SI** tendre.

(20<sup>6</sup>) (?) Je vais acheter ce thon **CAR** il est **SI** tendre.

Alors que (20<sup>5</sup>) est tout à fait possible, l'énoncé (20<sup>6</sup>) pose plus de problèmes. Avec CAR, le locuteur est supposé prendre en charge la proposition CAR q et cette prise en charge entre probablement en conflit avec la polyphonie engendrée par SI. Ce qui rend possible :

(20<sup>7</sup>) Je vais acheter ce thon **CAR** il est **TRES** tendre.

(20<sup>8</sup>) Je vais acheter ce thon **PARCE QU'**il est **TRES** tendre.

Alors que (20<sup>9</sup>) n'est certainement pas acceptable :

(20<sup>9</sup>) (?) Je vais acheter ce thon **PARCE QU'**il est **SI** tendre

En revanche, avec PUISQUE, le locuteur attribue la proposition q qui suit le connecteur, à un énonciateur auquel il la reprend. N'assumant pas directement la responsabilité de la vérité de PUISQUE p, il l'attribue diaphoniquement à son interlocuteur (« PUISQUE tu me dis que ce

thon est SI tendre ») et/ou à la doxa (« PUISQU'il paraît que/tout le monde dit que ce thon est SI tendre »). On comprend que, dans ce cas, la co-occurrence de PUISQUE et de SI ne soit pas conflictuelle.

Plantin précise ainsi sa description polyphonique :

Les énoncés en SI n'ont qu'un seul énonciateur, comme les énoncés simples correspondants ; mais ils sont polyphoniques, dans la mesure où la voix qu'ils font entendre n'est pas celle du locuteur mais celle de la communauté, du « ON » qui se matérialise par la voix concrète du locuteur. (Plantin, 1985 : 43).

On mesure sans peine l'intérêt publicitaire de la mention ou de la simple évocation d'une vérité admise (ON-VERITE). L'objet valorisé par le discours d'éloge publicitaire est présenté comme reconnu par tout le monde comme « bon », « frais », « économique », « onctueux », « savoureux », etc. Le désir des valeurs positivées (beauté, pureté, etc.) est posé comme commun. En d'autres termes, les valeurs présentées sont admises et non problématiques. Que les conséquences à tirer de cette valorisation hyperbolique soient énoncées (constructions corrélatives) ou implicites (emplois autonomes proches de l'exclamation), dans tous les cas la vérité de l'énoncé n'apparaît pas vraiment comme une croyance du seul locuteur : elle est mentionnée. La polyphonie sert donc l'argumentation en augmentant le poids de vérité des propositions assertées.

SI rappelant une vérité admise de ON, *Pierre est Ø gentil*, il se trouve automatiquement couplé à une loi de discours de type « La gentillesse d'un individu est d'autant plus grande que plus de gens disent de lui "il est gentil" », plus grand est le nombre de gens disant « Pierre est gentil », plus Pierre est gentil.

C'est pour cette raison qu'il faut laisser indéterminée l'intensité de l'adjectif dans l'énoncé reconstruit, ce que nous notons par Ø : elle peut être forte ou non, elle est dans tous les cas portée à l'extrême par le mécanisme de citation. (Plantin, 1985 : 44).

La valeur exclamative des emplois intensifs de SI se déduirait ainsi d'une intensité liée à ce que Ch. Plantin désigne fort justement comme un « effet de chorus ». La polyphonie est ici la trace de ce point de vue de la doxa qui traverse le discours propre. En ce sens, on peut dire que le discours publicitaire est profondément conservateur : il n'énonce jamais que ce qui est supposé admis par tous et ce à quoi le lecteur-consommateur doit souscrire pour faire partie de la communauté des consommateurs hors de laquelle il ne saurait être heureux...

Comme nous le montrons dans *L'argumentation publicitaire* (Adam & Bonhomme 2012), la publicité a quelque chose à voir non seulement avec le **genre délibératif** pour ce qui concerne la décision d'achat du produit, mais avec le **genre épideictique** des louanges (**démonstratif** des latins) : le schéma syntaxique qui sert de blâme dans le corpus d'insultes rituelles et d'histoires

drôles devient moyen d'éloge dans le corpus publicitaire. D'un point de vue sémantique (nS), la propriété attribuée à l'objet de valeur publicitaire (Kanterbräu, Paic citron, etc.) est portée à un tel degré d'intensité que le seuil qualitatif atteint flirte hyperboliquement avec la fiction. Ce qui est dit du produit est si extraordinaire que le discours publicitaire évoque un monde sublimé. Spitzer parle d'un « paradis-langage ». Les modalités d'interprétation de l'argumentation publicitaire sont comparables au mode de croyance de la superstition et de la lecture des énoncés fictionnels : *Je sais bien que c'est hyperbolique et donc faux, mais c'est quand même vraisemblable et consommable selon un ordre du désir plus qu'un ordre du réel rationnel*. L'interprétation de la publicité est proche de la clause des conteurs majorquins citée par Roman Jakobson (1963 : 239) : « *Aixo era y no era* ». *Cela était et n'était pas* est transposé en (*Je sais bien que*) *cela est et n'est pas vrai*. Ce qui nous amène à un troisième corpus : celui des contes.

#### 4. Les corrélatives intensives dans les contes de Perrault < corpus 3 >

L'idée d'une forme qui serait « typique » du conte doit être relativisée. En effet, les corrélatives intensives et les intensives hyperboliques (sans corrélation syntaxique) ne se distribuent pas uniformément dans les huit contes en prose de Perrault. Si on fait intervenir la variable du texte, on obtient des résultats contrastés (je prends pour base de calcul les pages de l'édition Barbin de 1697) :

##### Un peu plus d'1 forme par page :

1° *Les Fées* : 10 SI et 1 TANT en 10 pages, soit une moyenne de **1,1**

##### 1 forme toutes les 1 page ½ :

2° *Riquet à la houppe* : 18 SI et 3 TANT en 32 pages, soit une moyenne de **0,65**

3° *Barbe bleue* : 11 SI, 3 TANT et 1 DE TELLE SORTE QUE en 24 pages, soit une moyenne de **0,62**

##### 1 forme toutes les 3 pages :

4° *Cendrillon* : 6 SI et 5 TANT présente, pour 30 pages, une moyenne de **0,36**.

5° *Chat botté* : 4 SI et 3 TANT présente, pour 20 pages, une moyenne de **0,35** (aucun dans l'incipit).

##### 1 forme toutes les 4 pages :

6° *La Belle au bois dormant* est très proche des deux derniers : 9 SI et 3 TANT en 46 pages, soit une moyenne de **0,26**.

7° *Le Petit poucet* occupe la même dernière place : 9 SI et 3 TANT en 47 pages, soit une moyenne de **0,25** formes par page.

8° *Le Petit chaperon rouge* ne présente qu'un SI intensif et un TANT. Avec 2 formes pour 8 pages, sa moyenne est de **0,25** formes par page.

Le très court conte des *Fées* est le texte qui comporte le plus d'intensifs par page. Dans son *incipit* (26), le milieu du récit (27) et sa fin – donnée sous ses versions de l'édition de 1697 (28) et du manuscrit d'apparat de 1695 (29) –, on observe une multiplication du schéma syntaxique.

- (26) IL ESTOIT UNE FOIS UNE veuve QUI avoit deux filles, l'aînée luy ressembloit **SI FORT** & d'humeur & de visage, **QUE** qui la voyoit voyoit la mere. Elles étoient toutes deux **SI DESAGREABLES & SI ORGUEILLEUSES QU'**on ne pouvoit vivre avec elles. La cadette qui estoit le vray portrait de son Pere pour la douceur & pour l'honnesteté, estoit avec cela **UNE DES PLUS BELLES FILLES QU'ON EUST SÇEU VOIR.**
- (27) La bonne femme ayant bû, luy dit, vous estes **SI BELLE, SI BONNE & SI HONNESTE, QUE** je ne puis m'empêcher de vous faire un don [...].
- (28) Pour sa sœur elle se fit **TANT** haïr, **QUE** sa propre mere la chassa de chez elle ; & la malheureuse après avoir bien couru sans trouver personne qui voulut la recevoir, alla mourir au coin d'un bois. (1697)
- (29) Pour sa sœur l'incivile elle se fit **TELLEMENT** haïr et regarder avec horreur a cause des vilaines Bestes qui luy sortoient de la bouche toutes les fois qu'elle parloit **QUE** sa propre mere ne pouvoit la souffrir et la chassa honteusement la malheureuse courut long temps de tous costez sans que personne voulust la recevoir et on dit qu'elle alla mourir malheureusement au coin d'un buisson. (1695)

Dans ces configurations syntaxiques, la proposition p comporte les trois sortes d'adverbes intensifs du français : SI, TANT, TELLEMENT. La seconde proposition (q) est introduit par le subordonnant marqueur de consécution [ QUE q ]. Dans les exemples (26) et (27), l'adverbe SI modifie intensivement un adjectif ou un adverbe (fort, belle, bonne, orgueilleuse, etc.) et, dans les exemples (28) et (29), les adverbes TANT et TELLEMENT opèrent la même modification intensive de verbes à l'infinitif. Notons que devant un substantif, on trouve la construction UN(E) TEL(LE), avec corrélation complète dans *Riquet à la houppe* (30) :

- (30) Elle commença dès ce moment une conversation galante, & soutenuë avec Riquet à la houppe, où elle brilla **D'UNE TELLE FORCE, QUE** Riquet à la houppe crut luy avoir donné plus d'esprit qu'il ne s'en estoit reservé pour luy-même.

D'un point de vue sémantique, la conséquence exprimée dans la proposition consécutive q est sous la dépendance du seuil d'intensité exprimé par l'adverbe présent dans la proposition descriptive p. L'adverbe intensif exprime un degré d'intensité à partir duquel la conséquence narrative q ne peut que se produire. Ces seuils positifs ou négatifs sémantiquement extrêmes confèrent aux personnages des contes des propriétés hors du commun, dont les effets sur les événements constitutifs de la trame narrative sont d'une puissance absolue : ce qui arrive ne peut qu'arriver, inéluctablement.

Cette façon de porter la description des propriétés des personnages au-delà de ce qui peut être décrit, perçu ou pensé, intervient dès la mise en place du monde fictionnel des contes, dans

les incipits de *La Belle au bois dormant* :

- (31) (a) Il estoit une fois un Roi & une Reine  
 (b) qui étaient **SI** faschez [...] **SI** faschez [p]  
 (c) **QU'**on ne sçauroit dire [q].

Incipit de *Barbe bleue* :

- (32) (a) Il estoit une fois un homme  
 (b) qui avait de belles maisons à la Ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés ;  
 (c) mais par malheur cet homme avait la barbe bleue :  
 (d) cela le rendoit **SI** laid & **SI** terrible [p]  
 (e) **QU'**il n'estoit ni femme ni fille qui ne s'enfuit de devant lui [q].

Incipit des *Fées* :

- (26) (a) Il estoit une fois une veuve  
 (b) qui avoit deux filles,  
 (c) l'aînée luy ressembloit **SI** fort & d'humeur et de visage [p<sup>1</sup>]  
 (d) **QUE** qui la voyoit voyoit la mere. [q<sup>1</sup>]  
 (e) Elles étoient toutes deux **SI** desagréables & **SI** orgueilleuses [p<sup>2</sup>]  
 (f) **QU'**on ne pouvoit vivre avec. [q<sup>2</sup>]

Et incipit de *Riquet à la houppe* :

- (33) (a) Il estoit une fois une Reine  
 (b) **QUI** accoucha d'un fils **SI** laid & **SI** mal fait [p]  
 (c) **QU'**on douta long-tems s'il avoit forme humaine [q].

La structure syntaxique est assez complexe : après le prédicat d'existence (a), apparaissent une relative appositive (prédicative) ou une simple apposition qui assurent la deuxième prédication (b) et introduisent la tension narrative. La corrélation entre l'intensif (SI p) et la consécutive (QUE q) est intégrée dans la relative prédicative.

La structure syntaxique de double intensive consécutive de (31) (SIp<sup>1</sup> & SIp<sup>2</sup> QUE q) se retrouve dans (32), (26) et (33). Dans *Le Petit poucet* (34), en l'absence de corrélatrice intensive, une relative (b) est associée dans la phrase suivante à une **comparaison intensive** (c) :

- (34) (a) Il estoit une fois un Bucheron & une Bucheronne, (b) qui avoient sept enfans tous Garçons. L'aîné n'avoit que dix ans, & le plus jeune n'en avoit que sept. (c) On s'estonnera que le Bucheron ait eu **TANT D'ENFANS EN SI PEU DE TEMPS**, mais c'est que sa femme alloit vite en besongne, & n'en faisoit pas moins de deux à la fois.

Ces effets de sens transparaissent à l'examen de la réécriture de l'incipit des *Fées*. Avant de choisir la forme de (26), en 1697, Perrault avait écrit, dans le manuscrit de 1695 :

- (35) Il estoit une fois un gentil homme qui étant veuf d'une femme **TRES DOUCE ET TRES HONNESTE** et ayant eu d'elle une fille toute semblable a sa mere epousa en secondes nopces une femme **TRES HAUTAINE ET TRES FACHEUSE** qui avoit une fille de sa meme humeur **AUSSI** laide **ET AUSSI** maussade **QUE** l'autre étoit belle et civile.

Dans l'*incipit* de 1695, l'adverbe intensif TRES (« très hautaine & très fâcheuse ») ne déclenche syntaxiquement pas de corrélation consécutive, alors que la présence d'un SI intensif (« SI désagréable & SI orgueilleuse QUE ... »), ouvre la possibilité d'une conséquence narrative. C'est un élément important de la narrativité du genre que Perrault crée entre 1695 et 1697 : il a compris que **les consécutives intensives servent son projet en renforçant la causalité narrative et donc la lisibilité du conte.**

Avec les adverbes intensifs BIEN (plus de 70 occurrences), FORT (44 occurrences), TRES (7 occurrences), l'accroissement est simplement quantitatif. Avec SI (66 occurrences) et TANT (une vingtaine d'occurrences), il ne s'agit plus de la même échelle d'intensité. Ainsi que nous l'avons vu plus haut, avec Plantin, TRES, ASSEZ et TROP manifestent « une variation de degré sur une échelle d'intensité objective, à laquelle est rapporté l'adjectif ou l'adverbe auquel il est incident » (1985 : 42). SI, en revanche, ne situe plus l'intensité sur une telle échelle ; il signale qu'un seuil a été atteint et le dépassement de ce seuil a sémantiquement quelque chose à voir avec le monde merveilleux de la fiction. C'est en raison de cette valeur qualitative hyperbolique que SI et TANT s'adaptent aussi bien au monde du conte merveilleux. Ce sont, à la fois, des marqueurs de fictionnalité qui affectent sa sémantique (nS) et des marqueurs de causalité narrative qui renforcent sa grammaire narrative (nC).

L'accentuation de la causalité narrative est flagrante dans *Barbe bleue* :

- (36) Elle fut **SI** PRESSEE de sa curiosité [p], **QUE** sans considerer qu'il estoit malhonneste de quitter sa compagnie, elle y descendit par un petit escalier dérobé [q], & **AVEC TANT DE** PRECIPITATION [p], **QU'**elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois [q].
- (37) Les voisines & les bonnes amies n'attendirent pas qu'on les envoyast querir pour aller chez la jeune Mariée [q], **TANT** ELLES AVOIENT D'IMPATIENCE de voir toutes les richesses de sa Maison [p] [...].
- (38) [...] mais elle n'en pouvoit venir à bout [q], **TANT** ELLE ESTOIT EMEUË [p].

À la différence de (36), dans les exemples (37) et (38), l'intensif TANT est employé sans marqueur de corrélation. Cette ellipse de QUE s'explique par l'inversion des propositions : la conséquence [q] précède la cause marquée par l'intensif [p] et le marqueur TANT assume donc à lui seul la corrélation consécutive.

Les effets énonciatifs (nE) des consécutives intensives sont plus difficiles à cerner. Dans la conséquence de (26) (« *SI désagréables ET SI orgueilleuses QU'on ne pouvait vivre avec elles* »), la négation du verbe modal et l'emploi du pronom indéfini ON posent l'impossibilité non seulement comme hyperbolique, mais comme collectivement admise. En se combinant aux intensifs SI et TANT, ce caractère en quelque sorte partagé (endoxal) des valeurs fait du monde

du conte un univers dans lequel il n'y a pas de place pour l'incertitude : l'élévation extrême de la cadette et la déchéance tout aussi extrême de l'aînée apparaissent comme légitimes selon un ordre admis du monde. Nous rejoignons ici la description polyphonique de Plantin dont nous avons parlé plus haut (1985 : 42). Dans cette perspective énonciative, les énoncés comportant un « intensifieur discursif » évoquent une représentation déjà disponible dans la mémoire des co-énonciateurs. Nous avons vu que c'est particulièrement efficace dans le corpus publicitaire, mais, appliquée au corpus Perrault, cette forme épideictique d'évocation d'une propriété caractérise les personnages hyperboliquement « beaux » ou « laids », « bien » ou « mal » éduqués, « bons » ou « méchants », « louables » ou « blâmables » qui peuplent les contes.

Cette valeur d'**évocation partagée** se trouve dans les constructions intensives, sans marque syntaxique de la corrélation, comme dans (39) et dans la réplique immédiate de la jeune fille des *Fées* (40) :

(39) [...] sa mere la gronda de revenir **SI** tard de la fontaine.

(40) Je vous demande pardon, ma mere, dit cette pauvre fille, d'avoir tardé **SI** long-temps [...].

Dans les deux cas, la conséquence exprimée avant la cause (se faire gronder, demander pardon) a trait à l'acceptation par les personnages impliqués de la cause (avoir tardé à revenir à la maison) et du système de valeurs sous-jacent : on doit s'excuser d'un retour tardif et il est normal de se faire reprocher son retard par sa mère. Ce phénomène est particulièrement sensible dans le cas (toujours dans *Les Fées* et rare) où le connecteur PUISQUE assure la corrélation :

(41) Vous n'estes guere honneste, reprit la Fee, sans se mettre en colere : & bien, **PUISQUE** vous estes **SI PEU** obligeante [**p**], je vous donne pour don, qu'à chaque parole que vous direz, il vous sortira de la bouche ou un serpent ou un crapau [**q**].

Le connecteur diaphonique PUISQUE (Adam 1990 : 243-246) présente la proposition p comme une raison admise par le co-énonciateur lui-même de conclure par la proposition q. Et, dans p, la présence du SI intensif s'associe parfaitement au caractère admis de la proposition induite par PUISQUE.

La corrélation peut aussi être prise en charge par une construction détachée en –ANT, génératrice d'une causalité renforcée par un SI intensif. Ainsi à la fin des *Fées* :

(42) Le fils du Roi qui revenoit de la chasse, la rencontra, & *la voyant* **SI** belle [**p**], luy demanda ce qu'elle faisoit là toute seule & ce qu'elle avoit à pleurer [**q**].

(43) Le fils du Roi en devint amoureux, & *considerant qu'UN TEL don* valoit mieux que tout ce qu'on pouvoit donner en mariage à un autre [**p**], l'emmena au Palais du Roi son pere, où il l'épousa [**q**].

Dans ce type de construction détachée (soulignées en gras), p devient cause de q : c'est

PARCE QUE p (propriété marquée par l'intensif), QUE q : le fils du roi s'intéresse à la roturière rencontrée dans la forêt et l'emmène bien vite au palais du roi son père pour l'épouser.

Ce fonctionnement de SI intensif a été identifié par Spitzer, qui repère, chez Racine, un SI et un TANT qu'il appelle « d'affirmation forte » et dont il dit qu'ils permettent de « prendre l'interlocuteur à témoin », de « [faire] appel à des témoins et à un jugement étranger » (1970 : 219). Soulignant l'analogie avec la formule toute faite des correspondances (« votre SI charmante lettre »), Spitzer insiste sur le fait que les SI intensifs « présupposent la familiarité du lecteur avec la situation » (1970 : 221). La même idée de complicité et de postulation d'un savoir partagé par le narrateur et ses lecteurs se retrouve dans les analyses convergentes de Spitzer et de Plantin, dont je rappelle la citation déjà donnée : « Les énoncés en SI [...] sont polyphoniques, dans la mesure où la voix qu'ils font entendre n'est pas celle du locuteur mais celle de la communauté, du "ON" qui se matérialise par la voix concrète du locuteur » (1985 : 43).

Lorsque le narrateur des contes de Perrault écrit que le fils du meunier du *Chat botté* « ne pouvoit se consoler d'avoir *un si pauvre lot* » ou que la reine de *Riquet à la houppe* était « bien affligée d'avoir mis au monde *un si vilain marmot* », le déterminant UN associé à SI forme une sorte de reformulation générique et prototypique du summum négatif d'un bien misérable héritage ou d'une extrême laideur. D'une manière comparable, chaque fois que, sans corrélation, SI est antéposé à un adjectif comme *belle* ou *pauvre*, le narrateur nous invite à admirer ou à déplorer avec lui le caractère exceptionnellement positif ou négatif de la situation des personnages. Ces formes linguistiques demandent en quelque sorte aux lecteurs (auditeurs des vanes, lecteurs des pubs et des contes) de cautionner la légitimité de la qualification intensive et, par conséquent, l'échelle de valeur commune impliquée par la narration. Ainsi le lecteur est supposé partager la même idée de la beauté, de la laideur ou de la pauvreté que le narrateur et ses personnages. Perrault fait reposer la logique du récit sur une communauté de valeurs supposées admises et transparentes, ce qui nous place au cœur de la fonction sémantique du schéma syntaxique des intensives simplement hyperboliques et des corrélatives intensives.

*Le Petit Chaperon rouge* n'est pas par hasard le texte qui présente le moins de corrélatives intensives de tout le corpus. Cela tient à son étrangeté et à son dénouement aussi effroyable qu'injuste pour la petite fille. La causalité narrative troublée de ce récit faussement simple déplace les effets de sens sur un autre plan.

Les intensifs et les consécutives intensives ont pour double fonction, d'une part, de clarifier la causalité narrative en en renforçant la logique et, d'autre part, de caractériser le monde du conte comme un monde hyperbolique, de ce fait distinct de la vie ordinaire.

## 5. Conclusion comparative en deux points

De cette analyse se dégagent plusieurs observations méthodologiques. La même opération sémantico-pragmatique de fictionnalisation est commune aux insultes rituelles, aux histoires drôles, au discours publicitaire, aux contes et aux nouvelles historiques et galantes. La présence du schéma syntactico-sémantique de l'hyperbole fictionnalisante sert donc bien à caractériser une composante de la généricité de pratiques discursives aussi différentes par ailleurs. La reconnaissance de ce schéma syntactico-sémantique commun permet de percevoir des composantes de genres discursifs en apparence fort éloignés et qu'on ne rapprocherait pas spontanément.

Le schéma syntaxique permet de **clarifier la logique narrative** du conte comme **la logique argumentative** de la publicité. Il clarifie également la nature fictionnelle et donc rituelle des vanes en « Ta mère », comme des plaisanteries qui en découlent. Le caractère hyperbolique et l'ouverture polyphonique de ce schéma syntaxique est donc au service de stratégies discursives qui doivent être lisibles sans difficultés par les lecteurs pressés de la publicité, par les lecteurs des contes qui peuvent ainsi croire qu'ils ont affaire à un récit simple (même si c'est une illusion de surface), par les participants à l'échange de vanes comme par les usagers de ces plaisanteries qui envahissent les sites internet dont j'ai parlé.

## Chapitre 4

# Analyse textuelle et discursive d'une affiche bilingue de la Résistance française (1940-1945)

*Leçon du jeudi 26 septembre  
(Journée de la recherche)*

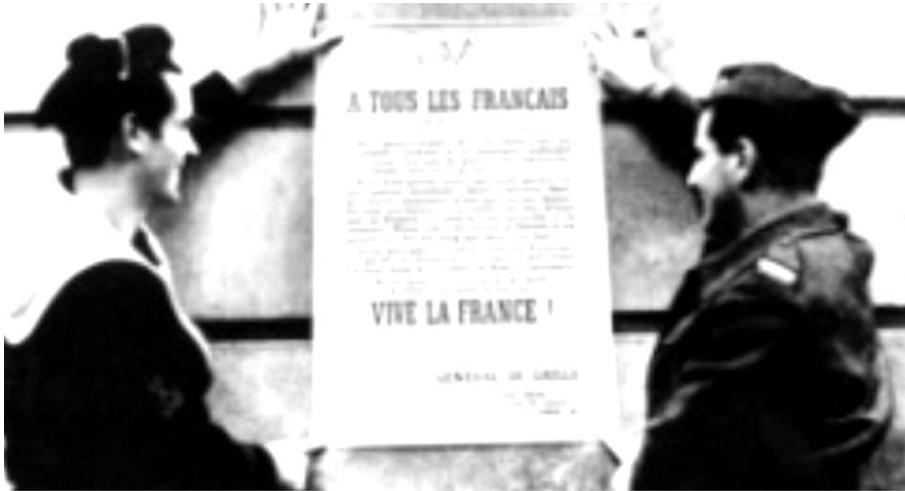
### 1. Attention philologique à la matérialité discursive de l'affiche

Ce chapitre a pour objet un genre très particulier de texte : une affiche politique dominée par le verbal. Cette affiche est quand même un texte-image dans lequel la *forme* de mise en texte et le *sens* des énoncés sont indissociables. De la même manière, le *texte* et le *contexte* ne sont pas des données séparées et je vais essayer de montrer que le contexte est dans le texte, en prenant très au sérieux ce que dit l'historien Roger Chartier :

L'historicité première d'un texte est celle qui lui vient des négociations nouées entre l'ordre du discours qui gouverne son écriture, son genre, son statut, et les conditions matérielles de sa publication. (Chartier 2008 : 51)

Les « conditions matérielles de publication » de cette affiche sont très intéressantes et condensent son historicité. Une affiche est un « texte » par définition reproductible et reproduit en un grand nombre d'exemplaires et destiné à l'affichage urbain et à l'usage en forme de tract distribué (parachuté pendant la seconde guerre mondiale en territoire français occupé). Par nature, l'affiche politique relève du genre délibératif de la tradition rhétorique. Nous verrons que ce cadre générique est effectivement significatif.

C'est ce que montre la photographie de propagande représentant deux militaires français (marine à gauche et armée de l'air à droite) placardant l'affiche sur un mur.



La particularité des affiches est d'être des icono-textes, mêlant une quantité variable de verbal (le texte) et d'image (l'iconique). Cette affiche présente la particularité de ne pas comporter une grande partie iconique (juste les deux drapeaux tricolores et l'encadrement lui aussi tricolore). C'est le verbal qui domine, et sa mise en page, au point que ce texte fait image par la disposition des énoncés sur la page-affiche et par la taille et les formes différentes des caractères typographiques utilisés : grandes capitales, petites italiques et caractères romains de même taille, signature manuscrite et petites capitales de l'adresse du signataire).

Par ailleurs, les affiches comportent, en bas à gauche, un encadré reproduisant le texte traduit en anglais. On connaît, en fait, deux types de réalisation de cette affiche : un ensemble avec cette traduction et un encadrement tricolore de type britannique, c'est-à-dire bleu à l'extérieur, rouge à l'intérieur, et avec la traduction anglaise dans le coin gauche. Le second type d'affiche ne comporte pas cette traduction et son encadrement est « français » : rouge à l'extérieur et bleu à l'intérieur.

Le premier tirage de cette affiche a été réalisé par un modeste imprimeur artisan, Achille-Olivier Fallek, 24, Seawell Road, à Londres. Celui-ci se souvient avoir reçu le général de Gaulle un soir de juin 1940. Relisant son texte avec une très grande attention, il a demandé à l'imprimeur d'augmenter un peu les caractères du titre.

Le deuxième tirage, à 10.000 exemplaires, a été réalisé par l'imprimeur J. Weiner Ltd-London WC1. Ces affiches comportent les mêmes caractéristiques typographiques que la première impression, à savoir, outre l'encadrement tricolore de type anglais, le « d » de servitude (en fin de 1<sup>er</sup> §) est un « p » renversé, déplacé en hauteur ; et le « e » de péril ne comporte pas

d'accent.

Le troisième tirage de l'affiche porte : « imprimé en Grande-Bretagne par Harrison & Sons LDT ». Le « é » de péril est rétabli mais pas le *p/d* inversé.

La traduction en anglais en bas à gauche figure sur les trois exemplaires.

**A TOUS LES FRANÇAIS**

*La France a perdu une bataille!  
Mais la France n'a pas perdu la guerre!*

**Des gouvernants de rencontre ont pu capituler, cédant à la panique, oubliant l'honneur, livrant le pays à la servitude. Cependant, rien n'est perdu!**

**Rien n'est perdu, parce que cette guerre est une guerre mondiale. Dans l'univers libre, des forces immenses n'ont pas encore donné. Un jour, ces forces écraseront l'ennemi. Il faut que la France, ce jour-là, soit présente à la victoire. Alors, elle retrouvera sa liberté et sa grandeur. Tel est mon but, mon seul but!**

**Voilà pourquoi je convie tous les Français, où qu'ils se trouvent, à s'unir à moi dans l'action, dans le sacrifice et dans l'espérance.**

**Notre patrie est en péril de mort.  
Luttons tous pour la sauver!**

**VIVE LA FRANCE !**

*G. de Gaulle*  
**GÉNÉRAL DE GAULLE**  
QUARTIER GÉNÉRAL,  
4 CARLTON GARDENS,  
LONDON, S.W.1

**TO ALL FRENCHMEN ..**  
Comp. for text in French  
See French text on back of poster  
This is the English translation of the text on the poster  
1944  
1944  
1944

Il a existé, à partir de septembre 1944, de très nombreux tirages français de cette affiche, sans la traduction anglaise en bas à gauche.

Encadrement  
tricolore  
britannique.



Traduction  
anglaise.

/é/ de péril corrigé.

La comparaison de la traduction et du texte français est éclairante

é0 **TO ALL FRENCHMEN ..**  
 é1 *France has lost a battle !*  
 é2 **BUT France has not lost the war !**  
 é3 **A makeshift Government may have capitulated, giving way to panic, forgetting honour, delivering their country into slavery. é4 YET nothing is lost !**  
 é4<sup>bis</sup> **Nothing is lost, é5 BECAUSE this war is a world war. é6 In the free universe, immense forces have not yet been brought into play. é7 SOME DAY these forces will crach the enemy. é8 ON THAT DAY France must be present at the Victory. é9 She will THEN regain her liberty and her greatness.**  
 é10 **THAT IS my goal, my only goal !**  
 é11 **THAT IS why I ask all Frenchmen, wherever they may be, to unite with me in action, in sacrifice and in hope.**  
 é12 **Our Country is in danger of death. é13 Let us fight to save it !**  
 é14 **LONG LIVE FRANCE !**  
**GÉNÉRAL DE GAULLE**  
**HEADQUARTER,**  
**4, CARLTON GARDENS,**  
**LONDON, S.W.1**

Si le nombre d'énoncés ne change pas (la traduction est très fidèle), c'est le dispositif typographique qui change, en particulier en fin de texte). La segmentation visuelle de l'affiche française comporte trois rangs typographiques :

- A1 & A2 = GRANDES CAPITALES ;
- B = 2 lignes justifiées au centre (B1 italiques, B2 romains) ;
- 3 paragraphes justifiés à gauche (même corps de caractères que B).

[A1]    **é0 A TOUS LES FRANÇAIS**  
           **é1 *La France a perdu une bataille !***  
 [B1]    **é2 *MAIS la France n'a pas perdu la guerre !***  
 §1      **é3** Des gouvernants de rencontre ont pu capituler, cédant à la  
 panique, oubliant l'honneur, livrant le pays à la servitude. **é4**  
**CEPENDANT**, rien n'est perdu !  
 §2      **é4<sup>bis</sup>** Rien n'est perdu, **é5 PARCE QUE** cette guerre est une guerre  
 mondiale. **é6** Dans l'univers libre, des forces immenses n'ont pas encore  
 donné. **é7 UN JOUR**, ces forces écraseront l'ennemi. **é8** Il faut que la  
 France, **CE JOUR-LA**, soit présente à la victoire. **é9 ALORS**, elle  
 retrouvera sa liberté et sa grandeur. **é10 TEL** est mon but, mon seul but !  
 §3      **é11 VOILA POURQUOI** je convie tous les Français, où qu'ils se  
 trouvent, à s'unir à moi dans l'action, dans le sacrifice et dans  
 l'espérance.  
 [B2]    **é12** Notre patrie est en péril de mort.  
           **é13** Luttons tous pour la sauver !  
 [A2]    **é14 VIVE LA FRANCE !**  
           *[signature manuscrite]*  
           **GÉNÉRAL DE GAULLE**  
           QUARTIER-GENERAL,  
           4, CARLTON GARDENS,  
           LONDON, S.W.1

C'est ce que modifie la traduction :

- A1 & A2 = restent en GRANDES CAPITALES. Pas de changement ici.
- B1 est conservé, avec ses 2 lignes en italiques, mais pas B2.
- 5 paragraphes justifiés à gauche au lieu de 3.
- L'énoncé é10 du §2 est transformé en §3, créant un parallélisme avec le §4 qui commence aussi par « That is ». L'énoncé é10 (où le JE sugit) prend ainsi une force plus grande.
- Enfin, B2 est devenu un 5<sup>ème</sup> § du corps du texte, ce qui affaiblit la force des énoncés é12 et é13.

Ce dispositif typographique, incluant la signature et l'adresse (é0), ressemble à la structure de la lettre. L'affiche adopte un *plan de texte* très proche du plan de texte caractéristique d'un grand nombre de genres de l'épistolaires, plan de texte qui, selon moi, se calque sur le modèle rhétorique de la *dispositio* (exorde/corps de l'argumentation avec *narratio*/péroraison).

### Schéma 1 PLAN DE TEXTE DE L’AFFICHE

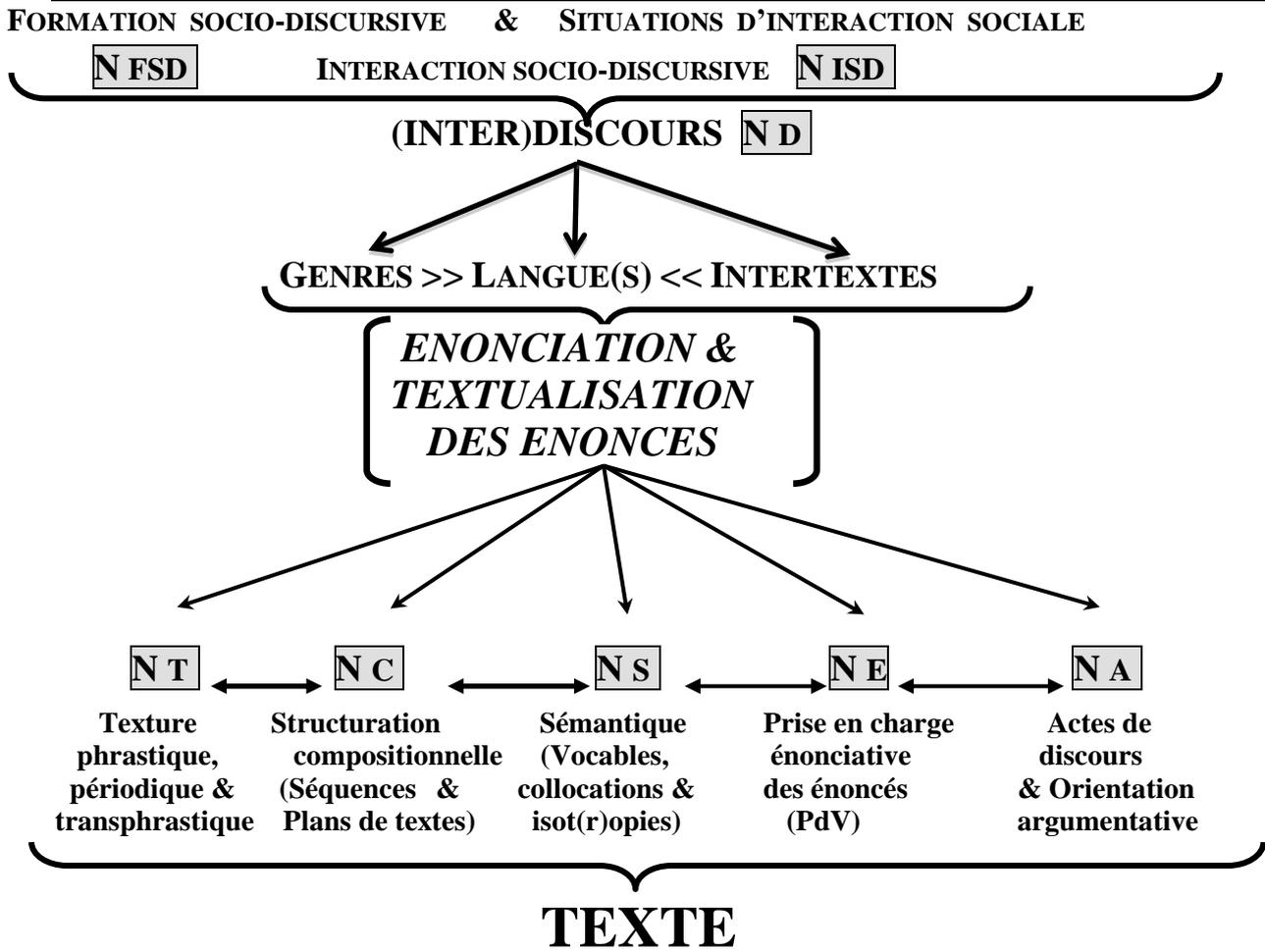
<b>Ouverture &lt;A1&gt;</b> Terme d'adresse (titre)	<b>Clôture</b> Signature & adresse
<b>Exorde &lt;B1&gt;</b> (sous-titre en italiques)	<b>Péroraison &lt;B2 &amp; A2&gt;</b> (3 dernières lignes)
<b>Corps argumentatif de la lettre</b>	
<i>P1.P2 // P3.P4.P5.P6.P7.P8 // P9</i>	
Réfutation <<< Explication >>> Appel	
<b>§1</b>	<b>§2</b>
	<b>§3</b>

## 2. Modules et niveaux d'analyse

Trois remarques pour résumer le cadre de l'analyse textuelle des discours :

- **Remarque 1** : Le *texte* est la trace langagière d'une interaction sociale, la matérialisation sémiotique d'une action socio-historique de discours. Ici se pose le double sens du concept de *texte* : objet singulier résultant d'une action socio-discursive et d'un acte d'énonciation (objet de l'analyse textuelle des discours) et, par ailleurs, objet théorique de la linguistique textuelle définie comme théorie générale des agencements d'énoncés au sein de l'unité sémantique constituée par tout texte. Il est nécessaire de distinguer ces deux acceptions et donc des moments méthodologiques différents qui visent à développer la théorie générale ou à entreprendre une analyse du singulier.
- **Remarque 2** : Pour moi, la linguistique textuelle est un sous-domaine de l'analyse de discours et de l'analyse conversationnelle ou des interactions, et le rôle de la linguistique textuelle consiste à leur fournir la théorie de la textualité qui leur manque et des procédures d'analyse des textes qui n'écrasent pas la complexité.
- **Remarque 3** : Dès qu'il y a *texte*, c'est-à-dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés est reconnue comme formant un tout de communication, il y a *effet de genericité*, c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours. En d'autres termes, il n'y a pas de textes sans genre(s) et c'est par le système de genre d'une formation socio-historique donnée que la textualité rejoint la discursivité.

Schéma 2



Le schéma 1 résume les modules ou niveaux d'analyse que je distingue théoriquement et m'efforce méthodologiquement de tenir ensemble :

La formation sociodiscursive (N FSD) dans laquelle ce discours politique a été produit est clairement indiquée par la signature : « Général de Gaulle, Quartier général, 4, Carlton Gardens, London, S.W.1 ». Il s'agit donc d'une formation socio-discursive militaire, mais la présence d'un militaire français en territoire étranger laisse penser à une situation d'exil. Ce message ne suit pas les chemins habituels de la hiérarchie militaro-politique de l'état français ; il émane d'un quartier général en exil qui deviendra, au fil du temps, le quartier général de la Résistance française à l'occupation nazi et le siège du gouvernement français en exil. Mais en juin-juillet 1940, cette institution n'existe pas au sens où elle est loin d'être reconnue. C'est là que ce texte devient très intéressant : il accomplit un acte de fondation de la Résistance à l'ennemi et de désobéissance aux décisions du gouvernement français constitué autour de la personne du maréchal Pétain qui a prononcé, le 17 juin 1940, un discours de capitulation auquel l'appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle a répondu. Cette affiche est la version écrite et synthétique de l'« Appel du 18 juin 1940 », dont elle reprend un certain nombre de termes.

Au niveau **N ISD**, de l'interaction socio-discursive, ce texte se présente comme une lettre adressée par un individu à la nation et, nous le verrons, comme un acte d'appel. Cette appel est matérialisé sous la forme d'affiches dès juillet 1940 à Londres. Il a été réimprimé et affiché jusqu'en juin 1944 dans un grand nombre de lieux publics londonniens et clandestinement en France occupée par la Résistance. Cette affiche clandestine accomplit, comme nous le verrons une interaction sociale très particulière puisqu'il s'agit d'un appel à la désertion et à la résistance armée.

Si l'on considère la définition étymologique du mot texte : *textus* = ce qui est tissé, ce texte est particulièrement structuré de phrase en phrase. La segmentation et les opérations de liage sont ici particulièrement claires et s'équilibrent parfaitement :

**B1** : Les deux premières lignes justifiées au centre se présentent comme 2 phrases exclamatives [ ! ] liées par un **MAIS** (soit une période binaire). Elles forment une sorte de sous-titre.

**§1** : Le premier paragraphe enchaîne les deux phrases qui le constituent par un connecteur concessif : **P1** (Phrase périodique ternaire) **CEPENDANT P2** (Phrase courte).

**§2** : Le second paragraphe enchaîne sur le précédent par la reprise-répétition de P2 avec adjonction du connecteur explicatif **PARCE QUE** :

**P3]** *Rien n'est perdu, PARCE QUE cette guerre est une guerre mondiale.*

La phrase assertive suivante est lexicalement liée à la précédente : « guerre **mondiale** » est relié isotopiquement à « **univers** » :

**P4]** *Dans l'univers libre, des forces immenses n'ont pas encore donné.*

**P5]** **UN JOUR, CES forces écraseront l'ennemi.**

**P6]** Il faut que **la France, CE JOUR-LA**, soit présente à la victoire.

**P7]** **ALORS, elle** retrouvera sa liberté et sa grandeur.

**P8]** **TEL** est mon but, mon seul but !

**§3** : La dernière phrase du troisième paragraphe est liée à ce qui précède par un connecteur marqueur de clôture d'un mouvement explicatif : **VOILA POURQUOI**.

Seule les trois dernières lignes paraissent moins explicitement liées. Toutefois, é13 apparaît comme la conclusion impérative à tirer du constat de é12. Par ailleurs, « vive » (é14) est bien l'antithèse de « mort » (é12), ce qui permet de construire des liens évidents entre ces 3 énoncés qui forment chacun un alinéa et ont donc une apparence visuelle plutôt parataxique (on a vu que la traduction redistribue autrement é12 et é13, au sein d'un paragraphe nouveau.

### 3. Le texte comme suite d'actes de discours liés

Au niveau d'analyse qui correspond à la partie supérieure du schéma 1, ce texte se présente comme une **interaction socio-discursive** progressivement construite et rendue possible par le texte. L'analyse du niveau **N A** montre qu'un texte n'est pas une simple suite d'actes de discours possédant une certaine valeur ou force illocutoire. Un texte est une structure d'actes de discours liés. Le principe de cette structure hiérarchique a très tôt été envisagé par Dieter VIEHWEGER :

Les analyses concrètes montrent que les actes illocutoires qui constituent un texte forment des hiérarchies illocutoires avec un acte illocutif dominant étayé par des actes illocutoires subsidiaires [...]. (Viehweger 1990 : 49)

VIEHWEGER reprochait fort justement aux grammaires de texte de ne pas saisir la structure actionnelle des discours. Il insistait sur le fait que les actes de discours identifiables sont, par l'interprétation, « rattachés les uns aux autres pour réaliser des objectifs complexes » (1990 : 48), constituant ainsi des « structures illocutoires » dont il notait fort justement qu'elles « se trouvent dans un rapport systématique avec des structures globales de textes (par exemple structures de textes argumentatifs, descriptifs, narratifs, etc.) » (id.).

Daniel VANDERVEKEN a, lui aussi, souligné cette dimension textuelle des actes de discours : « Sur le plan de l'usage du langage, ce sont des actes illocutoires complets (et non pas des propositions isolées) qui sont les *unités de base de la signification* dans la poursuite du discours (qu'il soit oral ou écrit) » (1992 : 61). Dans un article où il esquisse une approche du discours et un élargissement de la « logique illocutoire », il est très proche de ma position : « Un véritable discours est bien plus qu'une simple séquence finie d'actes illocutoires. Il a une structure et des conditions de succès qui lui sont propres et qui sont irréductibles à celles des actes illocutoires isolés qui en font partie » (1997 : 64). J. R. SEARLE et D. VANDERVEKEN reconnaissent qu'il faut « distinguer dans un discours des interventions complexes » (Vanderveken 1992 : 58). Ces « interventions complexes » sont très proches des « structures de textes » de Viehweger et de mes (proto)types de séquences de base : « des descriptions, des argumentations, des explications, des justifications et des questionnements » (id.). Il les considère comme des actes de discours « dont la nature est plus complexe que celle des actes illocutoires élémentaires auxiliaires qui les composent » (id.).

Le texte se présente comme une séquence d'actes de discours ASSERTIFS-PREDICTIFS, DIRECTIFS, EXPRESSIFS et d'ASSERTIONS. Mais le repérage d'une succession d'actes identifiables en tant que tels ne donne aucune indication sur leurs liens et donc sur la textualité et sur la dynamique de ce texte argumentatif. En fait, les assertions du début (sous-titre et §1) sont

structurées par un **macro-acte de réfutation** qui prend, en même temps, appui sur deux **concessions** marquées par les connecteurs MAIS / BUT et CEPENDANT / YET. La structure concessive et réfutative, qui articule donc les énoncés é1 et é2, ainsi que é3 et é4, est renforcée par une ponctuation intensive à charge émotionnelle forte, marquée scripturalement par les points d'exclamation en bout de ligne :

{ [p-é1] *La France a perdu une bataille !*  
[MAIS non q-é2] *La France n'a pas perdu la guerre !* }

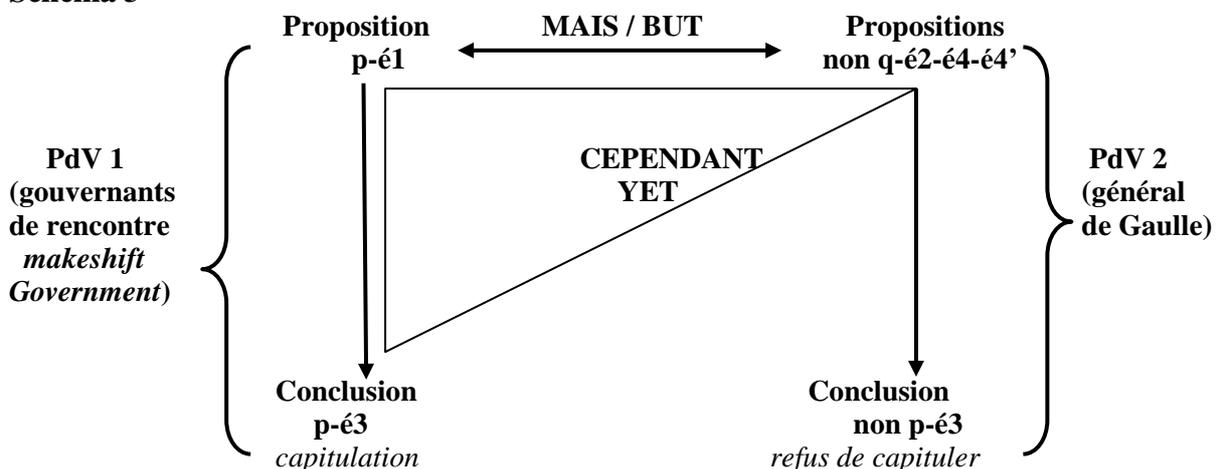
Cette structure argumentative, en forme apparente de période binaire, est en fait un syllogisme incomplet, un enthymème qui dissimule une troisième proposition-assertion implicite : **OR une bataille n'est pas la guerre**. En effet, la prémisse mineure du syllogisme est sous-entendue pour rendre le discours plus bref et percutant. Aristote insiste sur la supériorité de l'enthymème par rapport aux syllogismes qu'il juge trop explicites.

L'assertion p-é1 apparaît comme un argument en faveur d'une conclusion q, du moins selon le point de vue (PdV1) exprimé par les « gouvernants de rencontre » (désignation dépréciative du gouvernement que préside le maréchal Pétain depuis sa déclaration du 17 juin 1940). Le fait que l'argument (le plus fort) qui suit MAIS soit une négation non-q laisse entendre, sous la négation, le PdV1 (q), nié par un PdV2. Le premier paragraphe redouble le sous-titre en recourant à une même structure périodique concessive :

{ [p-é3] *Des gouvernants de rencontre ont pu capituler... la servitude*  
[CEPENDANT non q-é4] *Rien n'est perdu !* }

Le point qui est placé avant CEPENDANT, entre les énoncés é3 et é4 renforce l'opposition des deux PdV sur la même situation politico-militaire : la « bataille de France » qui vient d'être perdue.

### Schéma 3



L'assertion é3 apparaît comme une conclusion tirée de é1 (reconnaissance de la perte de la « bataille de France »), du moins selon le point de vue PdV1. Le fait que l'argument (le plus fort) qui suit CEPENDANT et MAIS soit une négation non-é4 laisse entendre, sous la négation, le PdV1 (q « tout est perdu »). Ces deux **actes de concession** donnent un sens aux assertions successives (é1, é2, é3, é4). Ils sont eux-mêmes pris dans un **macro-acte de réfutation** englobant, qui associe le sous-titre et le §1 :

Ce macro-acte de réfutation est ensuite étayé par une **explication** qui part de la reprise de non-q (*rien n'est perdu*), suivie du connecteur PARCE QUE, marqueur d'introduction d'un mouvement explicatif. La clôture de ce mouvement explicatif est indiquée par C'EST POURQUOI. Ce mouvement explicatif comprend les suites d'énoncés et de micro-actes suivants :

- **Actes d'ASSERTION é4 bis :** *Rien n'est perdu.*  
Nothing is lost,
- é5 :** *PARCE QUE cette guerre est une guerre mondiale.*  
BECAUSE this war is a world war.
- é6 :** *Dans l'univers libre... pas encore donné.*  
In the free universe, immense forces have not yet  
been brought into play.
- **Acte ASSERTIF-PREDICTIF é7 :** *UN JOUR, ces forces écraseront l'ennemi.*  
SOME DAY these forces will crach the enemy.
- **Acte d'ASSERTION é8 :** *Il faut que la France, CE JOUR-LA  
soit présente à la victoire.*  
ON THAT DAY France must be  
present at the Victory.
- **Acte ASSERTIF-PREDICTIF é9 :** *Alors, elle retrouvera ... et sa grandeur.*  
She will THEN regain her liberty and her  
greatness.
- **Acte d'ASSERTION é10 :** *Tel est mon but, mon seul but !*  
THAT IS my goal, my only goal !

L'émergence du sujet de l'énonciation, sous la forme du déterminant possessif répété MON, ne survient qu'en é10 qui fixe le but unique, le sens unique de l'interaction sociodiscursive engagée par le sujet énonciateur : faire en sorte que la France retrouve sa liberté et sa grandeur.

La réfutation initiale, une fois étayée par cette explication, rend possible l'accomplissement de l'**acte directif é11**, qui couvre l'ensemble du §3 et fait de cette affiche un « appel », la variante écrite de l'Appel du 18 juin, qui entre dans un rapport *intertextuel* avec ce discours et

avec le discours du maréchal Pétain du 17 juin (sur ces deux discours, voir Adam 2011 : 251-268). Le verbe « *inviter* », utilisé dans le texte du juin 1940, est, comme le « *convier* » de l’affiche, un acte directif particulier que VANDERVEKEN résume en ces termes :

[...] C’est prier quelqu’un de se rendre quelque part ou d’assister à quelque chose [...] ; de plus, en invitant, on présuppose généralement [...] que ce à quoi l’on convie l’allocataire est bon pour lui. (Vanderveken 1988 : 183)

Certes, ce qui est ici promis aux « invités » n’est pas évident : « dans l’action, dans le SACRIFICE et dans l’espérance ». C’est un engagement militaire au péril de sa vie, mais dans l’honneur, que propose l’Appel inséré dans cette affiche.

Cet acte directif est ouvert sur une *délibération* du destinataire : c’est à ce dernier qu’il revient de décider s’il accepte ou non de se rendre à l’« invitation ». L’orateur se contente de lui proposer de choisir ce qu’il croit bon pour lui et pour la nation. Tout le genre discursif de cette affiche tient dans cet acte directif particulier. L’atténuation de l’acte directif par l’invitation adoucit un acte qui, par ailleurs, est très fort : l’appel du signataire, le général de Gaulle, est un appel à la dissidence, à la désobéissance et même à la désertion. Émanant d’un militaire, ce choix est particulièrement fort. Ce directif possède une autre caractéristique : il adopte la structure très formelle de l’énoncé d’un acte performatif : « *je convie* ».

Le paragraphe 3 conclut le mouvement explicatif par un VOILA POURQUOI qui rend possible l’accomplissement de cet acte directif atténué.

- **Acte d’assertion é11** : *Voilà pourquoi je convie tous les français, où qu’ils se trouvent, à s’unir à moi dans l’action, dans le sacrifice et dans l’espérance.*

Soit une structure argumentative globale de trois macro-actes parmi lesquels l’explication (II) joue un rôle fondamental : étayant argumentativement (I), elle justifie et rend possible (III) :

**I. Réfutation <<<<<< II. Explication >>>>>> III. Appel (directif).**

Au niveau énonciatif N E, l’introduction des pronoms *je* et *moi*, en é11 (§3) a été préparée par les deux déterminants possessifs *MON but*, *MON seul but* de é10. La référence de ces pronoms de première personne est donnée en fin de texte par la signature manuscrite et le nom en grosses capitales.

Le texte se clôt sur un acte expressif qui suit deux énoncés marqués par l’union de l’énonciateur et des destinataires (*tous les français*) dans la première personne du pluriel (*NOTRE patrie, luttONS tous*) :

- Acte ASSERTIF é12 : *Notre patrie est en péril de mort.*  
Our Country is in danger of death.
- Acte DIRECTIF é13 : *Luttons tous pour la sauver !*  
Let us fight to save it !
- Acte EXPRESSIF é14 : *Vive la France !*  
*Long Live France !*

On voit clairement ici comment, dans un texte, les actes de discours ponctuels ne prennent sens que par leur insertion dans des structures hiérarchiques de niveaux de complexité supérieures : *périodes*, *séquences* et *plan de texte*. Le sens d'un énoncé réside, fondamentalement, dans la continuation du discours qu'il rend possible : délibération accomplissant l'effet perlocutoire souhaité d'engagement du lecteur dans la résistance à l'occupant. Il importe de ne pas s'arrêter aux actes de discours accomplis (à leur valeur illocutoire propre), mais de considérer dans quel mouvement textuel ou stratégie discursive ils sont pris : « Le sens profond d'un énoncé est constitué par les stratégies discursives qu'il met et est destiné à mettre en place. Il ne s'agit donc pas d'un sens statique, mais au contraire dynamique » (Anscombe 1995 : 189).

## Troisième partie

# Interfaces entre linguistique et littérature

Avant d'aborder le rôle de *la traduction* comme interface entre la linguistique et les études des textes littéraires dans le chapitre 6 (conférence du 6 septembre) et le chapitre 7 (conférence du 20 septembre), j'aborde, comme cela m'a été demandé par les enseignants du Département de Français, les problèmes que pose *la stylistique* et son rôle de discipline transversale. J'éclairerai ici les raisons qui m'ont fait passer de la proposition de « reconception de la stylistique » que je défendais dans mes premiers articles consacrés à la stylistique (*Langages* 118, 1995 ; *L'Information grammaticale* 70, 1996 ; *Le Français aujourd'hui* 116, 1996) et surtout dans *Le Style dans la langue* (1997) à la proposition de changement de paradigme et de remplacement de la stylistique esquissée dans mes articles de *Langue Française* 128 (2000) et 135 (2002), ainsi que dans le volume *De la langue au style*, dirigé par Jean-Michel Gouvard (2005). Dans la dernière édition de *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*

(2011a), je propose de remplacer la stylistique par l'analyse textuelle des discours en général et du discours littéraire en particulier. C'était un des buts des chapitres 1 et 2

## Chapitre 5

### De la stylistique

#### *Leçon du mercredi 11 septembre*

##### 1. La stylistique : une discipline transversale ?

Mais alors, c'est tout simplement de la linguistique qu'on nous offre sous le nom de stylistique. Oui, messieurs, tout simplement de la linguistique. Seulement, la linguistique, j'ose le dire, est vaste. Notamment elle comporte deux parties : l'une qui est plus près de la *langue*, dépôt passif, l'autre qui est plus près de la *parole*, force active et origine véritable des phénomènes qui s'aperçoivent ensuite peu à peu dans l'autre moitié du langage. Ce n'est pas trop que les deux. (Saussure 2002 : 273)

Plusieurs de mes livres ont porté sur les relations entre la linguistique et le domaine des sciences de la littérature (Adam & Goldenstein 1976, Adam 1985, 1991 et, plus récemment, les deux livres écrits avec Ute Heidmann : Adam & Heidmann 2009, Heidmann & Adam 2010). À part dans *Le style dans la langue* (1997), les analyses de textes littéraires auxquelles je me suis livré ont été moins positionnées dans le champ de la stylistique que dans celui de l'approche linguistique d'une pratique discursive singulière qui prend la forme du poème, du conte, de la nouvelle, du roman ou du théâtre. Je me suis par ailleurs intéressé à d'autres pratiques discursives : le discours publicitaire (Adam & Bonhomme 1997), les genres de la presse écrite et le mélange des genres délibératif et épideictique dans l'art oratoire politique.

Cette diversité du champ d'application de l'*analyse textuelle des discours* explique que, pour moi, le discours littéraire est certes spécifique, mais pas plus spécifique que les autres pratiques discursives, qui doivent être étudiées elles aussi en profondeur (c'est pour cela que je tiens à parler d'analyse DES discours, pour souligner leurs spécificités)<sup>1</sup>. Je reste fidèle au programme de remembrement des études littéraires dessiné dès 1975 par Tzvetan Todorov, dans un article paru dans un volume d'hommage à Benveniste et repris dans *Les genres du discours* :

---

<sup>1</sup> Dans mon tout dernier livre : *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes* (Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2011), j'aborde les genres du récit poétique, du monologue narratif théâtral, mais aussi les usages journalistiques et politiques du récit.

Un champ d'études cohérent, pour l'instant découpé impitoyablement entre sémanticiens et littéraires, socio- et ethno-linguistes, philosophes du langage et psychologues, demande donc impérieusement à être reconnu, où la poétique cédera sa place à la théorie du discours et à l'analyse de ses genres. (1978 : 26)

Les genres littéraires ne sont qu'une partie du « système de genres » d'une société donnée et la poétique ne peut « céder sa place à la théorie du discours » que si la théorie du discours est capable d'inscrire l'approche des textes littéraires et les questions de poétique, de génétique et de philologie dans son programme interdisciplinaire. Comme le dit encore Todorov :

Chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des « parents » non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours « littéraire ». [...] Ainsi l'opposition entre littérature et non-littérature cède la place à une typologie des discours. [...] À la place de la seule littérature apparaissent maintenant de nombreux types de discours qui méritent au même titre notre attention. Si le choix de notre objet de connaissance n'est pas dicté par de pures raisons idéologiques (qu'il faudrait alors expliciter), nous n'avons plus le droit de nous occuper des seules sous-espèces littéraires, même si notre lieu de travail s'appelle « département de littérature » (française, anglaise ou russe). (1978 : 25)

À la fin des années 1960, Jean Starobinski soulignait l'apport des travaux de Leo Spitzer, en notant que dans ses *Études de style* : « La langue est saisie dans le processus qui la fait devenir littérature, – dans son mouvement, dans sa mise en œuvre, dans l'abus qui en est fait ; et la littérature, réciproquement, est abordée à partir de son matériau verbal, de son aspect *textuel* » (1970 : 9). Cet aspect textuel est, pour moi, essentiel. Je le montrerai avec l'étude du poème de Verlaine qui suit. Starobinski ajoutait quelque chose qui a eu une grande influence sur les options que j'ai prises quand je suis devenu chercheur, au début des années 1970 :

À aucun moment Spitzer n'a quitté la linguistique pure. Celle-ci est restée pour lui une position stratégique centrale, un savoir-source. Et précisément parce qu'elle avait pour lui cette vertu, il lui semblait qu'elle ne devait pas se confiner dans ses limites spécialisées, reflet contingent d'une départementalisation académique. La linguistique, science de la forme liée au sens, possède une application herméneutique dont l'intervention est la bienvenue partout où il y a du langage à lire et du sens à déchiffrer. (1970 : 10)

On comprend ainsi que Leo Spitzer ait osé consacrer une des trois « lectures » rassemblées dans *A Method of Interpreting Literature* (Smith College, 1949) à l'analyse de « procédés littéraires sophistiqués de la rhétorique publicitaire » (1978 : 154). Il y applique la « méthode d'analyse philologique » à l'« image-texte » d'une réclame pour la marque d'oranges *Sunkist* :

Can the linguistically minded literary historian, who harbors no snobbish feelings toward this genre of applied art, give an *explication de texte* of a good sample of modern advertising, in which he would proceed from the exterior features to the “spirit of the text”

(and to the spirit of the genre), just as he is accustomed to do with literary text ? (Spitzer 1949 : 103)<sup>2</sup>

Aujourd'hui, où il devient fréquent de voir les littéraires rejeter la linguistique et les linguistes ne travailler que sur des interactions ordinaires orales, la stylistique est devenue le dernier espace où des littéraires lisent encore des ouvrages et des articles de linguistique et où des linguistes s'intéressent à des textes littéraires. Le cloisonnement disciplinaire actuel des universités m'incite à voir dans la stylistique une discipline transversale, au même titre que la poétique de la traduction de Meschonnic dont je parlerai au chapitre 6<sup>3</sup>. La stylistique est un des derniers remparts contre la fuite des disciplines littéraires vers le « culturel », qu'il soit sociologique ou anthropologique, et vers une histoire littéraire sourde à la question des langues. La stylistique a au moins le mérite d'ouvrir les études littéraires non seulement sur la linguistique, mais sur la philosophie. Je pense, bien sûr, à la « philosophie du style » de Gilles-Gaston Granger et à certaines remarques de Maurice Merleau-Ponty sur l'écriture, mais je pense surtout au dernier livre de Gilles Deleuze : *Critique et clinique* (1993). Ce livre est, selon moi, une des plus stimulantes réflexions philosophique sur le « problème d'écrire ». Deleuze s'appuie sur Proust pour affirmer que le travail de l'écriture met à jour « de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques » (1993 : 9) :

Ce n'est plus la syntaxe formelle ou superficielle qui règle les équilibres de la langue, mais une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre. (1993 : 141)

L'écriture littéraire trace dans la langue commune « une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue » (1993 : 15). L'« altération » de la langue – au sens propre de la *rendre autre* au point qu'elle paraisse étrangère – ne résulte pas d'un écart par rapport à une norme, mais d'une mise en variation, d'un travail qui opère au cœur même du système de la langue et à la limite des possibilités grammaticales d'un état socio-historique de langue. Comme je le souligne longuement dans les chapitres 2 et 3 de *Le style dans la langue*, où je reprends l'idée de « variation ramifiée de la langue » de Deleuze (1993 : 140), ce *devenir étranger* réalise la puissance de variation et de créativité qui est le propre de la langue (1993 : 136-137) :

---

<sup>2</sup> « L'historien de la littérature qui s'intéresse à la linguistique, et qui ne nourrit aucun sentiment de mépris envers ce genre d'art appliqué, est-il en mesure de faire l'*explication de texte* d'un bon échantillon de publicité moderne qui le conduirait des traits externes à l'« esprit du texte » (et à l'esprit du genre en question) exactement comme il a l'habitude de le faire avec des textes littéraires ? Tentons l'expérience » (Spitzer 1978 : 153).

<sup>3</sup> Voir également Adam 2011b.

Il y a là le principe d'une compréhension poétique de la langue elle-même : c'est comme si la langue tendait une ligne abstraite infiniment variée. La question se pose ainsi, même en fonction de la pure science : peut-on progresser si l'on n'entre pas dans des *régions loin de l'équilibre* ? (1993 : 137)

Les textes littéraires nous permettent de « fréquenter ces régions loin de l'équilibre » et de prendre conscience, avec Deleuze et Guattari, dans *Mille plateaux*, du fait que :

Ce qu'on appelle un style, qui peut être la chose la plus naturelle du monde, c'est précisément le procédé d'une variation continue. Or, parmi tous les dualismes instaurés par la linguistique, il y en a peu de moins fondés que celui qui sépare la linguistique de la stylistique. (1980 : 123)

Je vais théoriser ce point dans une perspective linguistique dans un moment.

À côté de son caractère stimulant de discipline transversale, la stylistique pose un problème qui tient à sa réduction au rôle de *discipline pratique*. Il en résulte un affaiblissement de la réflexion épistémologique et théorique qui devient criant dans la plupart des manuels parus ces vingt dernières années. Antoine Compagnon avait raison d'écrire que :

Les études littéraires, après s'être faites théoriques durant un certain nombre d'années, une ou deux décennies, se sont déplacées vers l'éthique, l'esthétique, la génétique [...]. La philologie est revenue en force à l'université ; toutes sortes de contextualisations ont pris leur revanche sur la textualité ; la stylistique, un temps donnée pour morte, a repris le dessus sur la linguistique, fût-ce sous l'appellation de sémiostylistique. (2000 : 42)

Henri Meschonnic l'avait déjà constaté quinze ans plus tôt :

Après le moment triomphant du formalisme structuraliste, dans les années soixante, soixante-dix, est venue une lassitude envers la théorie. Écoutez comme on parle d'« inflation théorique ». [...] Cette lassitude est un rejet du formalisme, mais qui se retire à lui-même tout projet, toute possibilité de critique. C'est donc un retour de l'empirisme, et surtout de l'éclectisme, des bricolages qui cherchent à *articuler* ceci et cela. (1985 : 97)

Il me semble que l'on peut retenir les conclusions de Compagnon, qui n'a pourtant jamais été un défenseur de la linguistique :

Il y a théorie littéraire quand l'approche des textes littéraires n'est plus fondée sur des considérations non-linguistiques, par exemple historiques ou esthétiques, quand l'objet de la discussion n'est plus le sens ou la valeur, mais les modalités de production du sens ou de la valeur. La théorie littéraire est impensable sans une attention formelle. Autrement dit, c'est le reflux de la linguistique, ancienne science pilote, qui peut d'abord expliquer la moindre présence de la théorie sur la scène des études littéraires. [...] La tâche de la théorie est donc, aujourd'hui comme hier, l'affirmation de l'expérience littéraire comme expérience spécifique de la forme. [...] Concluons donc par un appel à la théorie comme stratégie de la forme, c'est-à-dire, si j'ose ces mots, comme passion de la langue. (2000 : 52)

Au lieu de cela, la stylistique est devenue un espace de récupération et d'intégration-bricolage œcuménique de travaux de linguistique énonciative, de grammaire de texte, de pragmatique, de sémantique et de sémiotique, de rhétorique, de poétique et d'esthétique. De cette façon, son éclectisme méthodologique a été reconduit et renouvelé, sans être interrogé en profondeur, comme l'a très bien dit Laurent Jenny (1993 : 113).

L'autre problème que pose la stylistique tient au fait qu'elle ne se justifie que par le *principe de l'exception littéraire* et elle ne se maintient que comme analyse de ce corpus certes fascinant, mais qui ne lui appartient pas en propre, pas plus que la langue n'est l'objet du seul linguiste.

Selon moi, la stylistique ne doit pas être une simple *linguistique appliquée* au corpus littéraire. Elle doit, en revanche, participer au questionnement de fond de ce que Saussure appelle la « langue discursive » : « La phrase n'existe que dans la parole, dans la langue discursive » (2002 : 117) ; c'est là que « la langue entre en action comme discours. [...] La langue n'est créée qu'en vue du discours » (2002 : 277). Ce que l'on sait aujourd'hui du programme saussurien unifie linguistique de la langue et linguistique de la parole-discours (reformulée en « stylistique » par Bally). En 1912, dans un rapport relatif à la création, à l'université de Genève, de la chaire de stylistique destinée à Charles Bally dont sont extraites les lignes citées en exergue de cette leçon, Saussure soulignait la coexistence des linguistiques de la langue et de la parole-discours. Joëlle Gardes Tamine va dans ce sens quand elle remet en avant la question de la grammaire tout en en questionnant les limites :

S'il fallait résumer mon propos d'une formule paradoxale et sans doute excessive, je dirais que la stylistique n'existe pas, mais que tout est grammaire. J'aimerais pouvoir disposer d'un terme qui fonde en une seule unité les deux mots séparés. Pour ne pas alourdir la présentation, je continuerai à parler de grammaire et de stylistique, mais en réalité, je devrais dire grammastylistique. (2005 : 79)

Pour aller dans ce sens et essayer de justifier à mon tour ce que je défendais dans *Le Style dans la langue* – et qui n'est pas très éloigné de la *grammastylistique* de Gardes Tamine –, il me semble que deux ajustements sont nécessaires : une définition de la « grammaire » adaptée à ce projet (ce sera le deuxième point de cette leçon) et une définition du texte comme lieu de réalisation de la parole-discours (sujet de la première et de la troisième leçon).

## **2. Quelle grammaire pour penser le style dans la langue ?**

Dans *Principes de grammaire polylectale* (Berrendonner, Le Guern et Puech 1983), Alain Berrendonner constate que :

Les grammaires ont toujours procédé selon le même principe : elles imposaient aux faits attestés une partition normative en deux sous-ensembles, possible (= pertinent, grammatical) vs impossible (agrammatical, non-pertinent). (1983 : 27)

Dans sa réflexion épistémologique sur la grammaire polylectale, Berrendonner montre d'abord les limites des tentatives de réduction d'une conception variationnelle de la langue aux schématiques et scolaires « niveaux de langue ». La variation est, dans ce cadre, corrélée mécaniquement à des variables géographiques, sociales, sexuées, etc. La lecture des variations consiste alors à lire la connotation de ces corrélats dans les énoncés. Cette thèse corrélationniste repose « sur l'idée d'un parallélisme socio-grammatical naïf, sans cesse démenti par les faits » (1983 : 19). Sur l'échelle unique des « niveaux de langue », les variations sont hiérarchisées : les écrivains et professeurs de lettres ont droit au parler « littéraire », les gens du peuple au niveau « populaire », les voyous à l'« argot » :

Or, l'expérience empirique dément formellement cette idée. Comme l'a judicieusement observé Labov (*Sociolinguistique*, p. 264), tout locuteur mêle incessamment, dans chacun de ses énoncés, des variantes aux valeurs connotatives différentes, voire contradictoires. On change de « niveau de langue » plus facilement que de chemise ; à chaque syntagme, à chaque morphème, à chaque phonème, on peut ainsi librement passer, de manière parfaitement imprévisible, à une nouvelle variante dont les connotations seront antagonistes de la précédente. (Berrendonner 1983 : 19)

Ces variations ont aussi une origine que Berrendonner ne mentionne pas : celle des *genres de discours*. En changeant de genre de discours on est amené à changer de registre générique, ce qui explique un grand nombre de variations.

Dans le schéma traditionnel, la stylistique – dont Berrendonner ne parle pas – a pour tâche de compléter le dispositif de la grammaire normative en s'intéressant aux « écarts » (Berrendonner parle de « résidus ») que l'art littéraire sauve en leur accordant l'excuse d'une valeur esthétique. Cette division des tâches entre grammaire et stylistique ne remet pas en cause le fait de « faire passer une frontière arbitraire au milieu des faits établis » (1983 : 28). Grammaire et stylistique s'accordent pour « imposer une limite artificielle au beau milieu du langage » au lieu d'en explorer les limites. Comme le dit admirablement Berrendonner :

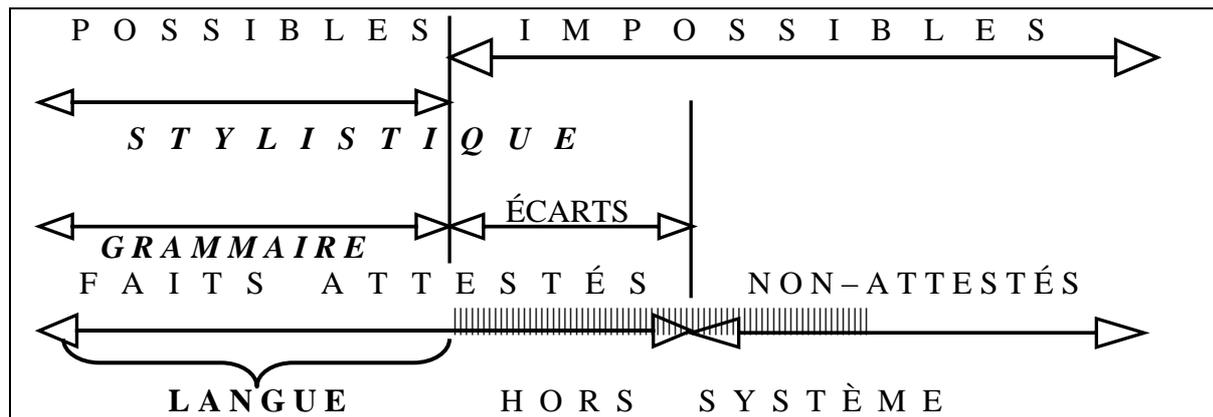
Opérer de cette manière, c'était fatalement faire passer une frontière arbitraire au milieu des faits établis, c'est-à-dire imposer une limite artificielle au beau milieu du langage, par impossibilité d'en découvrir d'emblée les limites naturelles. L'hypothèse d'une grammaire polylectale est au contraire non normative : elle correspond à une structure de pensée où les limites du possible outrepassent largement celles de l'attesté.

C'est-à-dire que les limites entre lesquelles le système autorise un certain « jeu » à ses utilisateurs, les bornes que sa « norme régulatrice » propre, son économie même, assignent aux possibilités de variation, se trouvent bien au-delà de ce qui est effectivement dit, même par « lapsus », et ne sauraient donc être reconnues d'emblée. C'est au terme du discours de

simulation grammaticale que l'on peut espérer être en mesure de les désigner. (Berrendonner 1983 : 28)

Comme il n'envisage pas le rôle de la stylistique dans cette division des tâches et dans la conception de la langue qui la sous-tend, j'adapte ici (schéma) le schéma que propose Berrendonner (1983 : 27).

**Schéma 1 : Définition normative et restrictive du champ de la langue**



Ce schéma décrit la restriction de la langue et du champ des possibles linguistiques qui découle de cette conception de la grammaticalité comme norme permettant d'exclure *a priori* certains emplois attestés jugés déviants : « résidus » de la grammaire ou « écarts » valorisés stylistiquement.

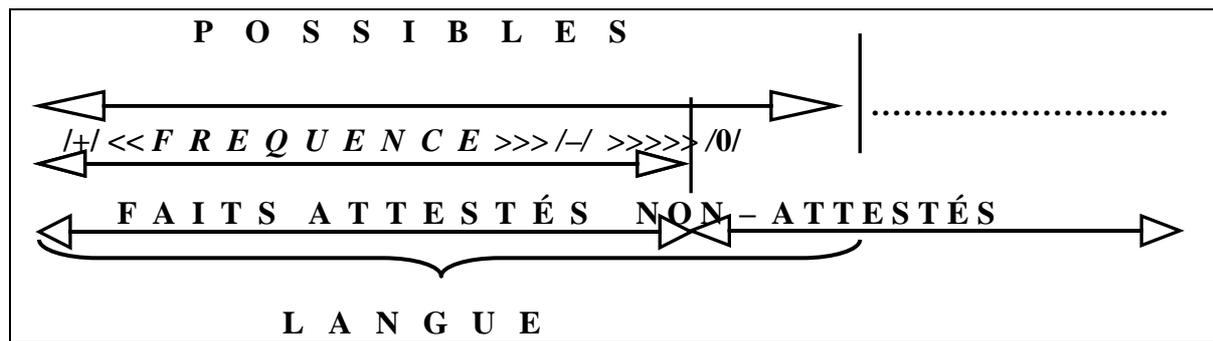
L'hypothèse d'une grammaire polylectale non normative permet de porter un autre regard sur la grammaire et sur la langue. S'appuyant sur « une structure de pensée où les limites du possible outrepassent largement celles de l'attesté » (1983 : 28), la grammaire polylectale considère les limites du système-langue comme « indéterminées » (1983 : 21). Deux principes guident alors le travail du linguiste : « décrire tout ce qui est attesté » (1983 : 23) – c'est-à-dire fonder la linguistique sur la parole-discours – et, au-delà :

[...] assigner à la langue des limites qui ne sont pas celles de l'attesté, mais celles du "possible à dire" [...]. (1983 : 24)

Une structure de pensée où les limites du possible outrepassent largement celles de l'attesté. (1983 : 28)

C'est cette extension du domaine de la langue que le schéma 2 – lui aussi librement adapté des propositions de Berrendonner – met en évidence :

## Schéma 2 : Pour une extension du domaine de la langue



L'apport de l'analyse des faits observés en situation de créativité ordinaire, en particulier orale, a permis d'immenses progrès de la réflexion sur le système de la langue, mais la linguistique contemporaine a tendance à se priver de l'apport de la créativité scripturale littéraire. Cette dernière ne cesse pourtant d'étendre le champ de l'attesté et d'explorer le domaine des possibles de la langue.

L'étude linguistique du système peut aller théoriquement au-delà des faits attestés, mais je m'intéresse, pour ma part, aux *faits attestés textuellement*. Comme l'écrit Saussure : « [...] On ne doit pas se départir de ce principe que la valeur d'une forme est tout entière dans le texte où on l'a prise [...] » (1922 : 514). Si je m'intéresse autant aux textes littéraires, c'est parce qu'ils attestent des faits auparavant rangés hors système, dans la frange molle des « écarts ». La théorie du système explore les possibles systémiques au-delà des faits attestés, en les prévoyant en quelque sorte, à la manière de ces planètes mathématiquement « découvertes », avant même d'être observées ; je m'en tiens, pour ma part, à cette autre idée saussurienne qui ressort des *Écrits de linguistique générale* : « Toutes les modifications, soit phonétiques, soit grammaticales (analogiques) se font exclusivement dans le discursif » (2002 : 95). Ce qui définit l'objet du linguiste en ne le limitant pas aux « innovations » qui arrivent « par improvisation en parlant » (id.), mais à celles que le travail d'écriture engendre et qui étendent le champ de l'attesté.

La stylistique, redéfinie comme linguistique de la parole et placée dans l'ordre du discursif, est inséparable de l'ordre de la langue. La grammaire a en effet pour objet la diversité à l'œuvre dans tout acte de parole et les mises en variation du système de la langue produites dans et par la parole-discours. Un « fait de style » n'est pas un *écart* par rapport à une norme restreinte et arbitraire, mais un fait de sens exploitant les virtualités, éventuellement les plus rares et cachées, du système dans l'unité que constitue le texte. C'est ce que Michael Riffaterre avait parfaitement saisi quand il déclarait, parodiant Buffon : « Le style, c'est le texte même » (1979 : 8). Effectivement, le texte est un espace de parole, de « langage discursif », qui fait lui-même système. Henri Meschonnic avait déjà affirmé une position proche en reformulant lui aussi

Buffon : « Chaque œuvre a son style : le style c'est l'œuvre » (1970 : 175). Et il ajoutait : « Un texte comme système impose la stratégie des discours à la grammaire [...] » (1982 : 112).

Ce n'est plus d'un *écart* qu'émergent des « faits de style », mais du texte comme unité complexe où le détail fait sens (Adam 1997 : 13). La limitation du style à l'art verbal n'a pas plus de sens. On peut dire avec Gérard Genette que « Tout texte a “du style” » (1991 : 135) et qu'« il n'y a donc pas le discours plus le style, il n'y a pas plus de discours sans style que de style sans discours ; le style est l'aspect du discours, quel qu'il soit » (1991 : 136). Pour moi, le style est un aspect de n'importe quel texte : tout énoncé implique des choix parmi les possibilités de la langue et « tout choix linguistique est “signifiant”, donc stylistiquement pertinent » (Schaeffer 1997 : 20).

Le cadre théorique d'une analyse textuelle des discours a pour but d'éviter l'éclectisme et le bricolage revendiqués au nom des exigences pratiques de la stylistique des concours et de l'explication de texte.

### 3. Autour d'une extension verlainienne des possibles de la langue

#### 3.1. Retour sur les « parallélismes » et « déviations » selon Nicolas Ruwet

Dans « Parallélismes et déviations en poésie » (1975), Nicolas Ruwet soutient la thèse d'une double structuration des textes poétiques par une organisation relevant des principes sémantico-pragmatique de la textualité générale et par une organisation dépendante du *principe du parallélisme « superficiel »*. Ne se superposant pas toujours aux contraintes sémantico-pragmatiques pesant sur les enchaînements phrastiques, le principe du parallélisme entraîne parfois ce qu'il appelle des « déviations » :

Le lecteur, devant la défaillance des conditions qui gouvernent normalement le déroulement du discours, est ramené à ce qui est l'élément le plus visible de l'organisation du texte : les structures de parallélisme syntaxique, accompagnées des éléments sémantiques concomitants, et renforcés par tout le dispositif des rimes, du mètre, des formes strophiques. (Ruwet 1975 : 319)

Ruwet prend l'exemple des deux premiers vers du troisième poème de *Romances sans paroles* de Paul Verlaine :

- (1) Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville

Ruwet voit là un exemple très clair de déviance grammaticale attribuable à la présence de parallélismes : « *pleurer* exige normalement pour sujet un syntagme nominal, lexicalement plein,

et il apparaît ici avec un sujet “vide” (un pronom impersonnel) » (1975 : 329). C’est cette règle qui spécifie le sujet sémantique du verbe pleurer « qui est violée dans le poème de Verlaine » (1975 : 330).

En fait, la forme impersonnelle qui donne « il pleure dans mon cœur » n’est pas totalement impossible au regard du système de la langue. En effet, les formes : *Il me faut ajouter*, *Il me suffit de te dire*, *Il est difficile de commencer sans lui*, et surtout *Il me souvient* sont attestées sans impression d’agrammaticalité. La forme « il me souvient » est particulièrement intéressante. Elle est attestée dans les *Méditations poétiques* (1820) de Lamartine :

(2) Un soir, **t’en souvient-il ?** nous voguions en silence

et chez Verlaine lui-même, dans deux vers de « Colloque sentimental », poème des *Fêtes galantes* (1869) :

(3) — **Te souvient-il** de notre extase ancienne ?

(4) — Pourquoi voulez-vous donc **qu’il m’en souvienn**e ?

Ces formes fréquentes permettent de mettre en avant le rôle d’agent de la mémoire, agent comme indépendant du sujet de la forme verbale réflexive (te, me). Le pronom réflexif placé en position de complément du verbe garantit la présence d’un sujet sémantique et donc atténue l’effet de l’impersonnel en position de sujet grammatical. Ces formes sont prévues par le système et acceptées comme telles. Selon le schéma 1 proposé plus haut, les formes (2) à (4) font partie des possibles attestés de la langue tandis que (1) est un « écart », une « déviation » par rapport à la norme.

Si nous changeons de regard, nous dirons que l’immense apport des textes littéraires et d’un poème comme celui de Verlaine est d’étendre le champ de l’attesté et des possibles, comme le schéma 2 essaie de le théoriser, de nous rapprocher de la mise en variation de la langue et de la « grammaire du déséquilibre » dont parle Deleuze.

À la question : « Comment se fait-il donc que cette violation soit si bien acceptée ? », Ruwet répond par une explication assez simple : « La violation est prise dans un jeu massif de parallélismes » (1975 : 330). On observe effectivement un cumul de parallélismes :

### 1. Un parallélisme syntaxique :

	A	B	C1	C2	C3
	Il	pleure	dans	mon cœur	
Comme	il	pleut	sur	la ville ; [...]	
<b>Connecteur</b>	<b>Pronom</b>	<b>Verbe</b>	<b>Préposition</b>	<b>Locatif</b>	

- A. Le pronom impersonnel clitique sujet (IL) du vers 2 amène à reconsidérer le pronom parallèle du vers 1 comme impersonnel alors qu'il pourrait être personnel de troisième personne, comme dans l'énoncé : IL PLEURE DANS mes bras, DANS sa chambre ou SUR son sort.
- B. Deux verbes au présent de l'indicatif (pleure / pleut), c'est-à-dire induisant la même itérativité ou durée et ancrage de l'énonciation embrayée.
- C. Complément locatif dans un syntagme prépositionnel identique : Préposition (DANS/SUR) + Déterminant défini (MON/LA) + Substantif (CŒUR/VILLE). Ces parallélismes créent trois équivalences et oppositions sémantiques dans le syntagme prépositionnel :
- C1. Prépositions impliquant une intériorité (DANS) VS une extériorité et surface des choses (SUR).
  - C2. Déterminant défini possessif : de première personne (impliquant le sujet de l'énonciation) et masculin : MON VS déterminant défini féminin : LA.
  - C3. Substantif masculin spécifiant une partie du corps humain : CŒUR VS substantif féminin spatial et non humain : VILLE.

### 2. Des parallélisme phonique :

- **[il plœr]** // **[il plø]**, qui renforce et soutient le parallélisme des verbes.
- Rime interne au vers 1 /œR/ : **[plœr]** // **[kœr]**
- Echos phoniques : K : **[kœr]** // **[kom]**  
IL : **[il]** initial v.1, repris au début du v.2 // **[vil]** se retrouve à la rime du v.2

### 3. Un parallélisme sémantique :

L'analogie sémantique qui passe par le sème /liquide/ ou /eau/ commun aux larmes et aux gouttes de pluie renforce l'analogie induite. Comme le commente Nicolas Ruwet : « Les

parallélismes assurent un effet sémantique évident (qui est, bien entendu, accentué par la comparaison explicite *comme*) : l'analogie sémantique entre *pleurer* et *pleuvoir* est mise en relief, et "pleurer" devient, comme "pleuvoir", un processus impersonnel, qui n'est plus assumé que de manière indirecte par le "je" » (1975 : 330).

### 3.2. De l'analyse locale des parallélismes à l'analyse textuelle du poème

L'analyse locale, limitée aux deux premiers vers, ne peut pas être satisfaisante. Il faut commencer par élargir l'analyse aux vers 9 & 10 qui sont clairement dérivés du vers 1 : 4 mots sur 5 sont repris et une opération d'expansion est engagée :

**v. 1**     **Il pleure dans mon cœur**

**v. 9**     **Il pleure sans raison**

**v. 10**    **Dans ce cœur qui s'écœure.**

L'ajout à droite du verbe de « sans raison » et l'ajout de la relative allitérative à droite de « cœur » : « qui s'écœure » devront être pris en compte par notre analyse, comme le passage du possessif « mon » au démonstratif « ce ». Je vais y revenir. Retenons seulement pour le moment le principe de reprise en expansion : opération d'ajout pour « sans raison » et « qui s'écœure », opération de remplacement de « mon » par « ce ».

Il est surtout nécessaire d'élargir l'analyse à tout le poème de la 3<sup>ème</sup> des *Romances sans paroles* (1874) de Verlaine, y compris l'épigraphe un peu surprenant. Il faudra aussi élargir ensuite l'analyse à une inter/intratextualité verlainienne qui prendra appui sur des échos entre poèmes :

#### III

Il pleut doucement sur la ville  
ARTHUR RIMBAUD.

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie  
O le chant de la pluie !

Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure.  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine

De ne savoir pourquoi  
 Sans amour et sans haine  
 Mon cœur a tant de peine !

Les reprises sont en fait multiples dans tout le poème :

Il pleut doucement sur la ville

1	<b>Il pleure</b> dans <b>MON CŒUR</b>	<u>a</u>	
2	Comme <u>il pleut sur la ville</u> ;		B
3	Quelle est cette langueur	a	
4	Qui pénètre <b>MON CŒUR</b> ?	<u>a</u>	
<hr/>			
5	O bruit doux <u>de la pluie</u>		<u>C</u>
6	Par terre et sur les toits !		d
7	Pour <b>UN CŒUR</b> qui s'ennuie		C
8	O le chant <u>de la pluie</u> !		<u>C</u>
<hr/>			
9	<b>Il pleure</b> <u>sans raison</u>		<u>e</u>
10	Dans <b>CE CŒUR</b> qui s'écœure.	A	
11	Quoi ! nulle trahison ?...		e
12	Ce deuil est <u>sans raison</u> .		<u>e</u>
<hr/>			
13	C'est bien la <u>pire peine</u>		<u>F</u>
14	De ne savoir pourquoi	d	
15	Sans amour et sans haine		F
16	<b>MON CŒUR</b> a <u>tant de peine</u> !		<u>F</u>

Il faut commencer par repartir du fait péri-textuel bien observé, en note, par Ruwet : « Verlaine a pris soin de faire précéder le poème d'une épigraphe de Rimbaud, *Il pleut doucement sur la ville*, qui crée un contexte » (1975 : note 1 330). Du fait de la présence de cette phrase-épigraphe citée et attribuée à « Arthur Rimbaud », le poème semble écrit à partir d'un énoncé descriptif générateur, voire *contre* cet énoncé descriptif. Nous sommes en effet en présence d'une opération de différenciation par rapport à une phrase prosaïque et grammaticalement canonique : « **Il pleut doucement sur la ville** ». Je m'étonne de voir les commentateurs faire l'hypothèse d'un poème perdu de Rimbaud alors que cet énoncé, absent de toute l'œuvre connue de Rimbaud, peut fort bien n'être qu'une citation d'une lettre, voire d'une parole du compagnon de Verlaine, c'est-à-dire un exemple d'énoncé non poétique emprunté à la banalité climatique de la vie courante (on parle de la pluie et du beau temps). Ce que dit l'épigraphe, c'est que la poésie s'écrit à partir de la langue de tous les jours, des énoncés de tous les jours (même s'ils ont été prononcés par Rimbaud).

Cette phrase prosaïque génératrice est diffractée entre le vers 2 et le vers 5. Elle est travaillée par le vers 2 qui la transforme en comparaison : « (Comme) il pleut sur la ville », et l’adverbe résiduel « doucement » est lui aussi récupéré et transformé en adjectif au vers 5 « O bruit DOUX de la pluie ».

L’analyse de l’agrammaticalité initiale doit être étendue aux vers 9 et 10. Le pronom IL, simple régisseur verbal, est dépourvu de sujet dans le cas de l’emploi IL PLEUT. Le verbe PLEURER exige, lui, la présence d’un sujet dans le régisseur verbal. Or, ce sujet est introduit de façon répétée à la rime des vers 1 et 4 de la première strophe par le déterminant MON de « mon cœur ». Le possessif a la particularité d’être un marqueur énonciatif renvoyant indexicalement au sujet de l’énonciation. Cette tension entre subjectivation par le déterminant possessif MON et déssubjectivation du sujet du verbe *pleurer* (IL impersonnel) porte tout le sens du poème.

En plaçant à la rime du 3<sup>ème</sup> vers le lexème très connoté « langueur », l’état d’affaiblissement de la faculté de réagir et d’amoindrissement de la volonté qui est dénoté a toutes les caractéristiques des états nerveux dépressifs (hypocondrie, neurasthénie, mélancolie). La mélancolie dépressive est identifiable dans la reformulation interrogative (*Quelle est...*) et dans le déterminant démonstratif qui met à distance : *CETTE langueur qui pénètre mon cœur*. Au lieu de subjectiviser le sujet « qui », c’est une imprécise « langueur » qui apparaît et qui reformule le premier vers en appuyant sur le parallélisme phonique /plœR/ // /lãgœR/ :

Il pleure	dans	mon cœur
(Quelle est) cette langueur / (Qui)	pénètre	mon cœur ?

Leo Spitzer a mis en évidence un aspect du fonctionnement empathique des démonstratifs dans ce qu’il appelle les « démonstratifs de distance ». Il y voit, chez Racine, des « effets de sourdine affaiblissant l’expression directe du sentiment » (1970 : 214). C’est exactement ce qui se produit ici : le démonstratif signale la perte de la maîtrise consciente de sa vie par le sujet ; perte qui se prolonge dans l’interrogation, l’incertitude, l’incompréhension qui restent entières du début à la fin : *Quelle est ?* (v. 3), *sans raison* (v. 9 & 12) et *ne savoir pourquoi* (v. 14).

Cette distance est confirmée par les glissements du syntagme nominal qui passe de la présence du sujet de énonciation : *MON cœur*, puis devient l’indéfini *UN cœur qui s’écœure* (v. 7) et ensuite le démonstratif de distance à soi-même *CE cœur qui s’ennuie* (v. 10), avant de retrouver une subjectivation pleine, avec le syntagme sujet du verbe du dernier vers du poème : *MON cœur a tant de peine* (v. 16), subjectivation dramatisante avec l’extrême intensif TANT.

La saturation du lexique de la dépression fait isotopie à l'échelle du poème entier par les liens établis entre *langueur* (v. 3), *s'ennuie* (v. 7), *s'écœure* (v. 10), *peine* (v. 13), répétée et intensifiée maximale au vers 16 par *TANT de peine*.

Cette isotopie dépressive-mélancolique est confirmée inter/intra-textuellement par un autre poème de Verlaine. La troisième *Romances sans paroles*, écrite en 1872 ou 1873 et paru en 1874 est inséparable d'un très célèbre texte des *Poèmes saturniens* (section des « Paysages tristes ») que la critique date de 1864 et considère comme le poème de « l'avènement de la musique verlainienne » (Yves-Gérard Le Dantec, *Pléiade Œuvres poétiques complètes*, 1954 : 890) et comme un texte annonciateur des *Romances sans paroles*.

## V

## CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent **MON CŒUR**  
D'une **LANGUEUR**  
Monotone.

Tout suffocant  
Et blême, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours anciens  
**Et JE PLEURE.**

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

Ce poème présente déjà la rime « **cœur** » / « **langueur** ». Par ailleurs, la forme personnelle canonique du verbe pleurer « **Et je pleure** », en fin de seconde strophe, révèle, par contraste, la trouvaille de la dépersonnalisation du « Il pleure... », inventée moins de dix ans plus tard.

Ce poème réalise la collusion étudiée par Julia Kristeva entre la dépression et le temps. Dans son livre sur la dépression et la mélancolie : *Soleil noir* (Paris, Gallimard, 1987), prenant appui sur les travaux de Jean Starobinski sur « Le concept de nostalgie »<sup>4</sup>, elle cite Kant :

<sup>4</sup> Dans le numéro 54 de *Diogène*, 1966, p. 92-115

Réfléchissant sur cette variante spécifique de la dépression qu'est la nostalgie, Kant affirme que le nostalgique ne désire pas l'endroit de sa jeunesse, mais sa jeunesse même, que son désir est en quête du *temps* et non pas de la *chose* à retrouver. La notion freudienne d'*objet psychique* auquel le dépressif serait fixé participe de la même conception : l'objet psychique est un fait de mémoire, il appartient au temps perdu « à la Proust ». Il est une construction subjective, et à ce titre il relève d'une mémoire [...]. (Kristeva 1987, p. 71-72)

Ainsi dans le groupement des trois vers très significatifs :

Je me souviens  
Des jours anciens  
**Et JE PLEURE.**

Ces trois vers mettent en relation les pleurs, la peine et le souvenir d'un passé auquel le sujet reste comme fixé, un passé qui le retient et l'absorbe tout entier, qui le rend incapable de s'ouvrir vers le futur et d'agir. D'où la dernière strophe, qui dépeint cet état de non-sujet emporté par un « vent mauvais » (élément néfaste) et comparé à un être mort, une feuille d'automne : « morte » :

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

Non seulement la saison (*l'automne* v.3) est couplée à la monotonie (*monotone*, v.6) et aux *sanglots* (v. 1), mais le sujet, *blessé* (v.4) est dépeint comme maladif : Tout *suffocant* / Et *blême* (v.7-8).

Revenons à la seconde strophe du III<sup>ème</sup> poème de *Romances sans paroles*, intéressante en raison de l'extrême subjectivation de sa syntaxe exclamative. Elle se présente comme encadrée par « ô » (initiale de 1<sup>er</sup> et 4<sup>ème</sup> vers) et par « la pluie » (rime du 1<sup>er</sup> et du 4<sup>ème</sup> vers), soit un syntagme nominal qui nominalise le verbe impersonnel « il pleut » :

v.5      **Ô** bruit doux de **la pluie**  
v.6      Par terre et sur les toits !  
v.7      Pour un cœur qui s'ennuie  
v.8      **Ô** le chant de **la pluie** !

Ce type de « Ô » est clairement exclamatif et pas une apostrophe en 2<sup>ème</sup> ou 3<sup>ème</sup> personne. On peut parler d'interjection-invocation dans ces cas clairs d'ouverture de syntagme nominal et d'absence de référence à un allocutaire. Ouvrant des phrases nominales exclamatives, « Ô » est ici un prototype du style lyrique de l'invocation. L'énonciateur invoque les éléments décrits dans le syntagme nominal : le « bruit doux de la pluie » et « le chant de la pluie », et il s'exclame en

même temps à leur propos, cette exclamation permettant de ne pas dire quelque chose de ces syntagmes nominaux, mais juste de les invoquer/évoquer dans l'absolu. L'émotion bloque la prédication au profit d'une intensification émotionnelle qui semble ouvrir sur un espace sémantique partagé par le locuteur et ses lecteurs potentiels. En fait, il faut distinguer deux mouvements. Un premier mouvement dans lequel est évoqué un « bruit doux de la pluie » qui est posé comme un sens admis consensuellement. L'exclamation se fait intensification. En revanche, les deux vers suivants sont sous la dépendance d'un point de vue. « Pour » est un marqueur spécifique de cadre médiatif qui introduit le point de vue général d'« un cœur qui s'ennuie » ; c'est pour ce type de sujet que le « bruit doux » se transforme en « chant ». C'est donc de l'ennui que jaillit le chant. Le processus de subjectivation mélancolique est ici à son comble, avec l'impersonnel générique « un cœur qui s'ennuie ».

## **Chapitre 6**

### **De la traduction 1.**

### **Traduire *El Hacedor* de Borges**

*Conférence du vendredi 6 septembre*

#### **1. La traduction : interface entre linguistique et littérature ?**

Cette intervention est pour moi l'occasion de montrer l'intérêt de lier différentes disciplines des sciences de l'homme et de la société : la traduction, la linguistique et l'analyse littéraire dans la recherche et dans l'enseignement des langues et littératures. Mon propos sera aussi, réflexivement, une approche de la complexité et du caractère mouvant de tout texte. J'insiste sur une idée qui est au cœur des critiques qu'Henri Meschonnic adresse à la linguistique. « Le vice majeur des théories linguistiques contemporaines », écrivait-il, est « de travailler sur le langage en le séparant de la littérature, c'est-à-dire en le compartimentant, d'où les empirismes descriptivistes régionaux et dogmatiques sans théorie du langage » (1999 : 61). Le défi est de tenir ensemble théorie de la littérature et théorie du langage et de partir du fait que la traduction est une forme paradigmatique d'interprétation, que c'est dans la traduction que se pose le plus clairement le problème de la connaissance de l'œuvre et du sens dans la distance symbolique des langues. Comme le dit Hans-Georg Gadamer : « La situation du traducteur est au fond la même que celle de l'interprète » (1960 : 233).

Cela fait plus d'une dizaine d'années que je travaille avec Ute Heidmann, spécialiste de littérature comparée, sur les contes de Perrault, d'Andersen et des Grimm, mais aussi sur leurs traductions et sur la traduction de textes de Kafka. Dix années de recherche et de confrontation des problématiques littéraires, comparatistes et linguistiques qui ont donné deux livres dans lesquels les problèmes sont pensés ensemble et que j'aurais été bien incapable d'écrire seul (Adam & Heidmann 2009 et Heidmann & Adam 2010).

En travaillant avec Ute Heidmann et, grâce à elle, avec Henri Meschonnic, j'ai pu mesurer l'importance des paradigmes de la traduction et de la comparaison<sup>1</sup>. J'ai compris la justesse de l'affirmation par Jean-Marie Schaeffer, dans *Petite écologie des études littéraires*, de la place stratégique et politique de la littérature comparée dans les études de lettres :

Concevoir, par exemple, la littérature anglaise comme un tout (*holos*) revient à l'isoler des autres, donc à rendre, de proche en proche, toutes les littératures incommensurables entre elles. Le fait que, de nos jours encore, la littérature comparée reste une discipline marginale [...] (alors qu'elle devrait être la reine des disciplines littéraires, si celles-ci s'intéressaient réellement aux faits littéraires dans leur diversité *et* leur unité) est un signe parlant de cette incapacité des études littéraires à faire la différence entre leur objet d'étude – les faits littéraires – et les diverses constructions nationales de « La Littérature ». (Schaeffer 2011 : 22)

Au début des années 1970, Paul Ricœur avait fait du « paradigme de l'interprétation textuelle » un fondement de la méthode des sciences humaines et sociales. Son « herméneutique critique » avait pour ambition de déconstruire, à la fois, la tradition romantique en herméneutique et le modèle d'explication issu des sciences naturelles et de leur logique inductive. Ricœur fondait sa démarche sur une définition du texte écrit comme « paradigme de la distanciation dans la communication », révélateur « de l'historicité même de l'expérience humaine, à savoir qu'elle est une communication dans et par la distance » (1986 [1975] : 102).

Cette idée vient de l'herméneutique de Hans Georg Gadamer qui utilise le concept de *distance* pour critiquer la conception romantique de la *compréhension*. Dans leur dernier livre, Silvana Borutti et Ute Heidmann rappellent que la *distance* est un élément constitutif de la possibilité de la compréhension d'autrui et elles ajoutent :

*Di fronte a un testo e a un'opera, la domanda che si pone l'approccio interpretativo è : come ricostruire un sistema simbolico estraneo a partire dalla sua estraneità ? La distanza è vista allora come la struttura fondamentale del comprendere, cioè dell'accesso al senso dell'altro. È un tema conoscitivo e ontologico insieme, ed è al centro della questione del "comprendere" nelle scienze umane e negli studi interculturali.* (Borutti & Heidmann 2012, p. 85)

Face à un texte et à une œuvre, la question que se pose l'approche interprétative est : comment reconstruire un système symbolique étranger à partir de son étrangeté ? La distance est envisagée alors comme la structure fondamentale du comprendre, c'est-à-dire de l'accès au sens de l'autre. C'est un thème cognitif et en même temps ontologique, qui est au cœur de la question du "comprendre" dans les sciences humaines et dans les études interculturelles » (je traduis).

Ute Heidmann et Silvana Borutti insistent sur le fait que la *distance*, accentuée par « l'état de suspension entre deux langues et deux cultures » (2012, p. 84), rend « possible l'accès au sens de l'autre » (2012, p. 85). En glosant la formule de Gadamer que je citais plus haut, elles ajoutent :

---

<sup>1</sup> Lita Lundquist, avec sa linguistique textuelle contrastive et comparative, illustre les croisements possibles des perspectives textuelle et comparative.

*Nella prospettiva ermeneutica di Gadamer la traduzione è una forma paradigmatica di interpretazione, perché è nella traduzione che si pone il problema interpretativo di conoscere l'opera e il senso dell'altro a partire dalla sua distanza simbolica. (2012, p. 85)*

Dans la perspective herméneutique de Gadamer la traduction est une forme paradigmatique d'interprétation, parce que c'est dans la traduction que se pose le problème interprétatif de la connaissance de l'œuvre et du sens de l'autre à partir de sa distance symbolique. (je traduis).

La traduction devrait être au centre de nos disciplines des sciences humaines et des sciences du texte, mais à condition de retenir quelques principes théoriques et méthodologiques que je tire des propositions d'Henri Meschonnic dans *Poétique du traduire* :

**Pp. 1 (Principe de discursivité)** : « Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours » (1999 : 319) car « la littérature se fait dans l'ordre du discours, et requiert des concepts du discours ».

**Pp. 2 (Principe de textualité)** : Principe du « primat de l'organisation textuelle sur les unités » que résume une formule : « *L'unité n'est pas le mot, mais le texte* » (1999 : 335).

Le principe poétique est celui qui fait du texte entier comme discours, historicité et subjectivité indissociables, l'unité. (Meschonnic 1999 : 170)

Une réflexion de Borges dénonce la tendance à traduire de signe à signe, avec les dictionnaires :

Es el diccionario mismo el que induce a error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen crear que cada palabra de un idioma puede ser remplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo. (Borges 1975)

**Pp. 3 (Principe de variation)** : « La traduction est le mode le plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre » (1999 : 175). Nous invitant à dépasser le textualisme naïf, Meschonnic ajoute : « Ainsi une traduction n'est-elle qu'un moment d'un texte en mouvement. Elle est même l'image qu'il n'est jamais fini. Elle ne saurait l'immobiliser » (1999 : 342).

Ce troisième principe est au cœur de l'œuvre de Jorge Luis Borges que je choisis comme exemple pour cette raison. Dans *Siete noches-Borges oral* (1985 : 203-216), l'écrivain argentin dit magnifiquement :

Qu'est-ce qu'un livre si nous ne l'ouvrons pas ? Un simple cube de papier et de cuir, avec des feuilles ; mais si nous le lisons, il se passe quelque chose d'étrange, je crois qu'il change à chaque fois. Héraclite dit (je l'ai trop souvent répété) qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. On ne se baigne jamais deux fois dans le même livre parce que ses eaux changent mais le plus terrible est que nous ne sommes pas moins fluides que le fleuve. Chaque fois que nous lisons un livre, le livre a changé, la connotation des mots est autre. En outre, les livres sont chargés de passé. (Borges 1985 : 157)

Cette théorie de la variabilité du texte est, on le voit, inséparable d'une réflexion

philosophique sur l'identité du sujet, défini comme un *être dans le temps* et par son identité changeante dans le temps ; c'est aussi une méditation sur la mémoire et l'oubli :

Nous sommes un être qui change et qui reste permanent. Que serions-nous sans la mémoire ? [...] Une mémoire qui est en bonne partie faite d'oubli mais qui est essentielle. (Borges 1985 : 215)

Borges dit encore :

Il n'est pas nécessaire, pour continuer à être ce que je suis, que je me souviene, par exemple, que j'ai vécu à Palermo, à Adrogué, à Genève, en Espagne. Je sens bien, en même temps, que je ne suis pas la même personne qui habita dans ces endroits, que je suis autre. C'est le problème que nous ne pourrons jamais résoudre : le problème de notre identité changeante. (1985 : 215)

La traduction de ses œuvres était pour Borges l'occasion d'une expérimentation de cette identité changeante. De son traducteur et diffuseur en langue française, Roger Caillois, il se plaisait à dire, quand il était en France ou en présence d'un interlocuteur de langue française : « Roger Caillois est mon inventeur » (l'écrivain argentin Hector Bianciotti rapporte cette phrase dans un numéro spécial du *Magazine littéraire*, 1988 : 46). Caillois n'est pas seulement désigné ainsi comme celui qui a fait découvrir Borges en publiant, dans la collection « La Croix du Sud », ses premières nouvelles traduites en français, il est celui qui, par ses traductions, a donné aux textes de Borges une *autre* existence et, de ce fait, qui a *inventé* un *autre* Borges. Les traductions de Caillois procuraient à Borges le sentiment de lire le texte d'un autre. Je rappelle que Borges avait été scolarisé à Genève (où il est d'ailleurs enterré) entre 1914 et 1918 et que, parlant parfaitement le français, il était sensible aux sens des modifications de ses textes par Caillois.

D'une édition à l'autre, comme d'une traduction à l'autre et de langues en langues, les textes se transforment et les conséquences sur la théorie du texte sont importantes car ce qui devient signifiant, ce qui fait sens, c'est le « bougé du texte », comme le dit Meschonnic :

Ce qui bouge dans un texte, et par lui, c'est les notions de langage qu'il met en œuvre, qui se modifient selon la reconnaissance du texte, autant que le texte se modifie selon la transformation des notions avec lesquelles on le lit. À travers le bougé d'un texte, c'est la notion de texte elle-même qui bouge. (1999 : 174)

Refusant le concept de « texte définitif » Borges parle de chaque texte comme d'un « brouillon », dans un article sur les traductions d'Homère qui met en cause les fondements de la philologie classique et de l'herméneutique religieuse :

*Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.* (cité par A. Louis 1997 : 325)

Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H – car il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de « texte définitif » ne relève que de la religion ou de la fatigue. (je traduis)

Cette théorie du texte-brouillon est inséparable de la question de la traduction. Il n'existe pas de traduction définitive d'un texte. Je parlerais d'ailleurs, avec Meschonnic, de « traductions de travail ». Chaque traduction est un brouillon, en travail.

J'étudie, depuis des années, un recueil intitulé *El Hacedor*, recueil de pièces en vers et en prose qu'Yves Bonnefoy a qualifié de « livre le plus central » (1995 : 338) de l'auteur argentin. Borges le dit d'ailleurs lui-même :

En rangeant mes tiroirs à la maison un dimanche d'oisiveté, je retrouvai çà et là des poèmes inédits et des morceaux de prose dont certains dataient du temps où j'étais rédacteur à *Crítica*. Je triai ces textes hétéroclites et les mis en ordre. Ils furent publiés en 1960 et devinrent *El Hacedor*. Curieusement, ce livre que j'assemblai plutôt que je ne l'écrivis me paraît être mon ouvrage le plus personnel, et à mon avis le meilleur. L'explication n'en est que trop simple : les pages d'*El Hacedor* sont exemptes du moindre remplissage. Chaque morceau a été écrit pour lui-même et dicté par une nécessité intérieure. Au moment où j'entrepris cet assemblage j'avais fini par comprendre que les textes écrits avec recherche sont une erreur, une erreur due à la vanité. Les bons textes, j'en suis persuadé, doivent être rédigés avec le plus de simplicité possible. (1985 : 329)

Cependant, la mise en recueil confère à chaque texte, écrit au départ de façon indépendante, une nouvelle valeur, co-textuelle, au sein d'un ensemble textuel unifié par un titre et encadré par un texte-dédicace à « Léopoldo Lugones » et par un texte-épilogue, L'épilogue (Afterword) souligne d'ailleurs le fait suivant (je traduis au plus près) :

*De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada silva de varia lección, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. (Epílogo 1982 : 214)*

Of all the books I have send to press, none, I think, is as personal as this motley, disorganized anthology, precisely because it abounds in reflections and interpolations. (*Afterword* 2004 : 183)

De tous les livres que j'ai confiés à l'impression, aucun, je crois, n'est aussi personnel que cette forêt de leçons variées mises en recueil et désordonnées, précisément parce qu'elle abonde en reflets et en interpolations. (*Epilogue* ; je traduis)

Si l'on prend au sérieux cette idée de reflets et d'« interpolations » et si on étend ce concept de son sens habituel d'insertion de mots, de syntagmes et de phrases dans un texte jusqu'à l'idée d'insertion de textes dans des textes et d'organisation de l'ensemble co-textuel que forme le recueil, on perçoit que ce macro-texte fait sens dans sa composition productrice de reflets et d'échos entre textes, même les plus éloignés et génériquement différents, en l'occurrence ici les poèmes et les proses narratives.

Sur ce point, l'édition anglaise qui se contente de ne retenir que les « Stories » ampute le recueil d'un grand nombre de reflets et d'interpolations et cette amputation empêche même de voir le poème dans la prose narrative. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le titre même du recueil.

## 2. Un titre problématique : *El Hacedor*

Comment lire et traduire le titre du recueil ? Le syntagme nominal « *El Hacedor* », assez peu courant et surprenant en espagnol, est dérivé du verbe *hacer* (faire), exactement comme, en grec, sont dérivés du verbe *poiien* (faire) aussi bien *poietes* (le poète) que *poiesis* (la poésie) et *poiema* (le poème). Ce sens relativement rare du mot « *hacedor* » est attesté dans les dictionnaires de castillan, qui proposent généralement comme traduction : *le créateur*. Roger Caillois a bien perçu l'analogie avec la langue grecque, mais il prend, dans l'« Avertissement » de sa traduction, une décision qui ne me paraît pas appropriée :

Le titre du recueil *El Hacedor* est tiré du verbe « faire » (*hacer*), comme le grec *poietes* (poète) du verbe correspondant (*poiien*, faire). La traduction correcte aurait donc été *faiseur*, si le mot n'avait pas pris en français divers sens dont aucun ne convient en l'occurrence. *Fabricant, fabricant, artisan, ouvrier* n'étaient pas moins inopportuns. Je me suis donc résigné à traduire par *auteur*.

(Avertissement du traducteur, Roger Caillois, 1982 : 9-10.)

Cette « résignation » est intéressante au regard des décisions prises, dans d'autres langues, par d'autres traducteurs : « *The Maker* » (traduction anglaise de 1998-2004, dans une sélection de textes narratifs d'un recueil intitulé : *The Aleph and Other Stories*). *Maker* a le mérite d'être un titre aussi surprenant et ambigu en anglais puisqu'il signifie aussi bien le créateur (minuscule) que le Créateur (Dieu) et celui qui fait/fabrique de ses mains (l'artisan) ; « *L'Artefice* » (traduction italienne de 1996) ; « *O Fazedor* » (traduction brésilienne de 2008) ; « *Făuritorul* » (traduction roumaine de 1983), mais une autre traduction propose : « *Creatorul* », dans le sens du *Maker*-créateur. Ces traductions ne vont pas dans le sens choisi par Caillois. La langue française n'est certes pas aussi souple que l'Anglais, le Roumain et le Portugais du Brésil, mais le choix du concept d'*auteur* ne rend ni les connotations artisanales du verbe *faire*, ni l'ambiguïté et le caractère surprenant du titre espagnol (et de son excellente traduction anglaise).

En intitulant le recueil de son édition bilingue *L'auteur et autres textes*, le traducteur français détruit la cohérence du recueil de Borges. L'édition anglaise le fait plus gravement, en supprimant les poèmes au profit d'« *Other Stories* ». Roger Caillois le fait en séparant la nouvelle-titre « *El Hacedor* », qu'il traduit par « *L'auteur...* », et en intitulant les poèmes et textes en prose du recueil : « ... et autres textes ». Les éditeurs italien, brésilien et roumain n'opèrent pas de telles dissociations, en restant au plus près du projet du volume de Borges, et ils rendent ainsi, comparativement, plus visible les détournements des deux autres traductions.

Dans un entretien accordé au *Magazine Littéraire* de juin 2012 (n° 520), Alberto Manguel (qui a été, très jeune, lecteur pour Borges) confirme ma critique de la traduction de Caillois,

lorsqu'il souligne « la face professionnelle, le côté artisan, horloger, mécanicien » de l'écrivain argentin :

Il y a deux aspects de Borges. D'abord la face purement professionnelle, le côté artisan, horloger, mécanicien. On voit Borges par exemple, dans le journal de Bioy Casares, analyser un texte du point de vue de la construction, de la grammaire, de la langue. Quand Borges appelle *El Hacedor* son livre qui en français s'intitule *L'Auteur et autres textes*, *hacedor* est la traduction littérale de *maker*, du mot pour « poète » dans l'anglo-saxon ancien, mais dans le sens d'artisan. La traduction aurait dû être non pas *L'Auteur*, mais « L'Artisan », celui qui construit quelque chose avec ses mains, très concrètement. [...]

La traduction française de la conférence donnée par Borges à Harvard en 1967 et intitulée « **THIS CRAFT OF VERSE** » pose le même problème. Le traducteur français (André Zavriew) propose : « **L'ART DE POESIE** ». Si l'on se souvient de la collocation lexicalisée en anglais comme en français : « **Art and Craft** », que je traduis par « **Arts et Métiers** », on voit bien que « **This Craft of Verse** » devrait plutôt être traduit par « **Ce métier du vers** ». Ce qui nous rapprocherait de l'artisan dont parle Manguel. Comme dans le cas d'« *El Hacedor* », la traduction française efface la connotation artisanale au profit de connotations artistiques plus élevées. Il y a bien là, dans la traduction, l'expression d'une conception de la littérature qui se donne à lire. Il y a surtout une non lecture de Borges lui-même, car, page 55 de cette série de leçons données à Harvard, il déclare : « **Je crois qu'un jour le poète sera de nouveau le créateur [the Maker], le faiseur au sens antique** » (2002 : 55). C'est cette piste que je propose de suivre pour ne pas me situer dans la même idéologie de la création littéraire que Roger Caillois.

Le traducteur français a du mal à accepter l'idée d'une interlangue gréco-hispanique qui rend le mot *Hacedor* comparable à l'anglo-saxon ancien *Maker* (*le poète*) et à l'écossais *Makir*. L'académicien Roger Caillois oublie la langue du livre de Borges. Il oublie que ce texte est saturé d'échos culturels antiques : de « reflets » et d'« interpolations ». Ce livre écrit entre-deux langues nous demande de penser nous aussi entre les langues. Le premier texte du recueil, texte-titre intitulé « *El Hacedor* », parle, à la troisième personne, d'un homme en train de devenir – comme Borges – aveugle et il se termine par ces mots :

*En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo buscaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana. (El Hacedor 1982 : 20)*

In this night of his mortal eyes into which he was descending /now/, love and adventure were also awaiting him. Arès and Aphrodite – because now he began to sense (because now he began to be surrounded by) a rumor of glory and hexameters, a rumor of men who defend a temple that the gods will not save, a rumor of black ships that set sail in search of a beloved isle, the rumor of *Odysseys* and *Iliads* that it was his fate to sing and to leave echoing in the cupped hands of human memory. (2004 : 142)

En cette nuit de ses yeux mortels où il descendait maintenant, l'attendaient aussi l'amour et le danger. Arès et Aphrodite, parce qu'il devinait déjà (parce que déjà l'environnait) une rumeur de gloire et d'hexamètres, une rumeur d'hommes qui défendent un temple que les dieux ne sauveront pas et de vaisseaux noirs qui cherchent par les mers une île aimée, une rumeur d'*Odyssees* et d'*Iliades* que son destin était de chanter et de laisser résonner concavement dans la mémoire humaine. (*je traduis*)

Les allusions à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*, à Arès et à Aphrodite, au chant et à la « rumeur de gloire et d'hexamètres », toutes ces allusions antiques sont autant de mises en avant du rôle du poète, au sens antique. Il est d'ailleurs écrit, au début de ce premier texte, que :

En los mercados populosos o al pie de una montaña de cumbre incierta, en la que bien podía haber sátiros, había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas.

In teeming marketplaces or at the foot of a mountain upon whose uncertain peak there might be satyrs, he had listened to complex stories, which he took in as he took in reality – without asking whether they were true or false. (2004 : 141)

Dans les marchés peuplés ou au pied d'une montagne à la cime incertaine, où il y avait peut-être des satyres, il avait écouté des histoires compliquées, qu'il reçut comme il recevait la réalité, sans rechercher si elles étaient vraies ou fausses. (*El Hacedor* 1982 : 16)

Ces histoires reçues et l'incertitude de leur valeur fictionnelle ou réelle sont au cœur de la conception antique de la poésie. Le poète est celui qui (re)transmet le chant et les histoires entendues aussi bien sur les marchés que dans les lieux où rôdent les créatures mythologiques. Le monde proche du marché et le monde éloigné des montagnes et des êtres mythiques qui les peuplent sont, au même titre, des espaces où puiser des histoires. Ce qui justifie le choix d'un titre qui laisse entendre le grec poïen/poïetes sous le mot espagnol.

Sa traduction par le mot français *auteur*, trop proche de nos conceptions modernes de la création littéraire, est l'exemple même d'une traduction de signe à signe ; une traduction qui oublie le « primat de l'organisation textuelle sur les unités » (second principe). Silvana Borutti et Ute Heidmann vont dans le même sens en se référant à la critique radicale, par W. V. O. QUINE, de l'atomisme et du dogme réductionniste :

Dire qu'on ne passe pas d'une langue à une autre, d'un terme à un autre, mais d'un énoncé à un autre, c'est faire allusion au fait qu'en traduisant nous faisons l'hypothèse de correspondances entre des occurrences textuelles [...]. Disant que nous traduisons d'énoncé à énoncé, Quine se réfère au fait que, dans la traduction, on doit tenir compte non seulement de la dépendance du sens à l'égard de l'ensemble immanent et autoréférentiel des signes de la *langue*, mais aussi de leur intégration dans l'ensemble du texte. (Borutti & Heidmann 2012 : 58-59 ; je traduis)

À titre de traduction de *El Hacedor*, je propose donc, en français, *Le poëte*, graphié à l'ancienne, comme chez Baudelaire ou Paul Valéry, avec un tréma sur le /ë/, afin de signaler une altérité dans la langue et de rendre la présence de l'interlangue *poïetes-hacedor* que construit

intertextuellement et interculturellement le début du recueil et que l'alternance de textes en vers et en prose (ruinée par l'édition anglaise) rend sensible.

# Chapitre 7

## De la traduction 2.

### Lire-traduire « *La Trama* » de Borges

*Conférence du vendredi 20 septembre*

Dans un entretien de 1978 avec Ramón Chao, dans *Le Monde* diplomatique, Borges, après avoir parlé de la langue française, loue la langue espagnole en ces termes : « Nous avons, en espagnol, [...] une mobilité enviable des adjectifs et une construction plus souple de la phrase » (2001 : 25). C'est là, dans la langue, que s'exerce la fabrique du texte, le métier du vers et de la phrase. Je vais revenir sur cette « mobilité enviable des adjectifs » et sur cette « construction plus souple de la phrase » pour montrer le travail de Borges que certaines traductions occultent ou rendent moins visible.

#### 1. Le tissu du texte

Le texte choisi est une des proses les plus brèves du recueil. C'est son titre qui a d'abord retenu mon attention : *La trama* signifie littéralement « la trame » au sens figuré d'intrigue nouée comme les fils entremêlés de la trame d'un tissu ou d'un tapis. Ce qui renvoie au texte-*textus*, littéralement *ce qui a été tissé*. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le renvoi aux fils du destin et à l'expression « trame de la vie » se stabilise avec le sens également d'entreprendre des manœuvres cachées, de tramer, d'ourdir une conspiration, de comploter. Sens qui correspond parfaitement à la première longue phrase du premier paragraphe et à la conspiration qui mène à l'assassinat de Jules César. En choisissant « The Plot », le traducteur anglais joue lui aussi, parfaitement, sur le double sens d'*intrigue* et de *complot*, d'intrigue narrative et d'intrigue au sens de manigance.

Le texte de Borges est le suivant :

**T1**

#### LA TRAMA

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama : *¡ Tú también, hijo mío !* Shakespeare y Quevedo recogieron el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías ; diecinueve siglos después, en

el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas) : *¡ Pero, che !* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

Jorge Luis Borges, *El hacedor* (1960)  
Bilingue, Gallimard, coll. L'iminaire 1982 : 54

Une édition anglaise propose la traduction suivante, dans une sélection des seules proses narratives fictionnelles du recueil d'*El Hacedor* :

## T2

### THE PLOT

[P1] To make his horror perfect, Cæsar, hemmed about at the foot of a statue by his friends' impatient knives, discovers among the faces and the blades the face of Marcus Junius Brutus, his ward, perhaps his very son — and so Cæsar stops defending himself, and cries out [DD1] *Et tu, Brute ?* [P2] Shakespeare and Quevedo record that pathetic cry.

[P3] Fate is partial to repetitions, variations, symmetries. [P4] Nineteen centuries later, in the southern part of the province of Buenos Aires, a gaucho is set upon by others gauchos, and as he falls he recognizes a godson of his, and says to him in gentle remonstrance and slow surprise (these words must be heard, not read) : [DD2] *Pero, iché !* [P5] He dies, but he does not know that he has died so that a scene can be played out again.

Translated by Andrew HURLEY,  
*The Aleph and Other Stories* (page de couverture) et  
*The Aleph Including the Prose Fictions from The Maker* (page de titre)  
Penguin Books, London-New York, 2004 [1998], p. 157.

La traduction française officielle de Roger Caillois, dans une belle édition bilingue de la collection « L'iminaire » de Gallimard, est assez différente sur plusieurs plans :

## T3

### LA TRAME

[P1] Pour que son horreur soit totale, César, acculé contre le socle d'une statue par les poignards impatients de ses amis, aperçoit parmi les lames et les visages celui de Marcus Junius Brutus, son protégé, peut-être son fils. [P2] Alors, il cesse de se défendre et s'exclame : [DD1] *Toi aussi, mon fils !* [P3] Shakespeare et Quevedo recueillent le cri pathétique.

[P4] Les répétitions, les variantes, les symétries plaisent au destin. [P5] Dix-neuf siècles plus tard, dans le sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est attaqué par d'autres gauchos et, tombant, reconnaît un de ses filleuls. [P6] Il lui dit avec un doux reproche et une lente surprise (ces paroles, il faut les entendre, non les lire) : [DD2] *Ça, alors !* [P7] Ils le tuent et il ne sait pas qu'il meurt pour qu'une scène se répète.

*L'auteur et autres textes*, Gallimard, coll. L'iminaire,  
1982 : 55 ; traduction de Roger Caillois.

Je propose une traduction de travail qui s'efforce de respecter (comme le font très bien les traductions italienne, portugaise et roumaine) le rythme des longues phrases périodiques de l'Espagnol :

## T4

### LA TRAME

[P1] Pour que son horreur soit parfaite, César, acculé au pied d'une statue par les impatients poignards de ses amis, découvre parmi les visages et les armes blanches celui de Marcus Junius Brutus, son protégé, peut-être son fils, et déjà il cesse de se défendre et s'écrie : [DD1] *Toi aussi, mon fils !* [P2] Shakespeare et Quevedo recueillent le pathétique cri.

[P3a] Le destin est séduit par les répétitions, les variantes, les symétries ; [P3b] dix-neuf siècles

après, au sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est agressé par d'autres gauchos et, en tombant, il reconnaît un de ses filleuls et lui dit avec un paisible reproche et une lente surprise (ces mots, il faut les entendre, non les lire) : [DD2] *Mais, hé toi !* [P4] Ils le tuent et il ne sait pas qu'il meurt pour que se répète une scène.

*Le Poète* ; traduction de travail de Jean-Michel Adam.

La simplicité apparente de ce court texte en prose, écrit uniformément au présent de l'indicatif, le rend plus difficile à analyser et à comprendre. Je propose d'entrer par la syntaxe et l'examen de la ponctuation des traductions anglaise et française dans ce texte.

## 2. Le tissage syntaxique et rythmique de la phrase et du texte

La traduction de Caillois (T3), en sur-segmentant le texte, transforme la fluidité de la syntaxe de l'Espagnol (T1) que l'Anglais (T2) conserve mieux. Les phrases typographiques que je note P1 et P3 sont segmentées de façon différente par les deux traducteurs :

### T1

#### LA TRAMA

[P1] Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama : [DD1] *¡ Tú también, hijo mío !* [P2] Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

[P3a] Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías ; [P3b] diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas) : [DD2] *¡ Pero, che !* [P4] Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

La segmentation phrastique de P3 par Caillois et par le traducteur anglais (T2), qui remplacent le /:/ par un point /./, modifie la structure périodique de P3. L'autonomisation de P3a lui confère une valeur plus marquée de transition et de séparation entre les deux paragraphes et les deux histoires relatées. C'est un très bel exemple de « souplesse de la phrase espagnole » que même l'anglais a du mal à accepter ici :

[P1] To make his horror perfect, Cæsar, hemmed about at the foot of a statue by his friends' impatient knives, discovers among the faces and the blades the face of Marcus Junius Brutus, his ward, perhaps his very son — and so Cæsar stopes defending himself, and cries out [DD1] *Et tu, Brute ?* [P2] Shakespeare and Quevedo record that pathetic cry.

[P3] **Fate is partial to repetitions, variations, symmetries.** [P4] Nineteen centuries later, in the southern part of the province of Buenos Aires, a gaucho is set upon by others gauchos, and as he falls he recognizes a godson of his, and says to him in gentle remonstrance and slow surprise (these words must be heard, not read) : [DD2] *Pero, iché !* [P5] He dies, but he does not know that he has died so that a scene can be played out again.

La segmentation phrastique de P1 en 2 phrases et de P3 en 3 phrases par Caillois (T3) est beaucoup plus spectaculaire que la traduction anglaise :

[P1] Pour que son horreur soit totale, César, acculé contre le socle d'une statue par les

poignards impatients de ses amis, aperçoit parmi les lames et les visages celui de Marcus Junius Brutus, son protégé, peut-être son fils. [P2] **Alors**, il cesse de se défendre et s'exclame : [DD1] *Toi aussi, mon fils !* [P3] Shakespeare et Quevedo recueillent le cri pathétique.

[P4] **Les répétitions, les variantes, les symétries plaisent au destin.** [P5] Dix-neuf siècles plus tard, dans le sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est attaqué par d'autres gauchos et, tombant, reconnaît un de ses filleuls. [P6] Il lui dit avec un doux reproche et une lente surprise (ces paroles, il faut les entendre, non les lire) : [DD2] *Ça, alors !* [P7] Ils le tuent et il ne sait pas qu'il meurt pour qu'une scène se répète.

La structure rythmique de base du texte de Borges est pourtant simple : chaque paragraphe se compose d'abord d'une longue phrase périodique (P1 & P3), terminée par un segment de discours direct en italiques (DD1 & DD2) et suivie d'une phrase courte de clôture (P2 & P4). Soit une construction parallèle que ne perturbe guère l'énoncé de transition (P3a) du début du second paragraphe que Caillois et le traducteur anglais isolent pour en faire une unité phrastique (P4/P3) :

	FRANÇAIS		ESPAGNOL		ANGLAIS
§1	<u>P1. + P2. + P3.</u>	VS	§1 : P1. + <u>P2.</u>	=	§1 : P1. + <u>P2.</u>
§2	<u>P4. + P5. + P6. + P7.</u>	VS	§2 : P3a ; P3b. + <u>P4.</u>	VS	§2 : <u>P3. + P4. + P5.</u>

La traduction roumaine de Cristina HĂULICĂ (excellente traduction de « *Făuritorul* » faite avec Andrei Ionescu, 1983) suit le texte espagnol d'aussi près que la mienne :

## T5

### URZEALA

[P1] **Pentru** ca oroarea lui să fie perfectă, Caesar, încolțit la piciorul unei statui de nerăbdătoarele pumnale ale prietenilor săi, descoperă, printre chipuri și lame de oțel, pe acela al lui Marcus Junius Brutus, favoritul, poate chiar fiul său, și atunci renunță să se mai apere și exclamă : [DD1] *Și tu, fiul meu !* [P2] Shakespeare și Quevedo reiau pateticul strigăt.

[P3] Destinului îi plac repetițiile, variantele, simetriile ; [P3'] cu nouăsprezece veacuri mai târziu, în sudul provinciei Buenos Aires, un *gaucho* e atacat de alți *gauchos* și, prăbușindu-se, îl recunoaște pe finul său, căruia i se adresează cu blîndă mustrare și lentă uimire (aceste vorbe ar trebui să fie ascultate, nu citite) : [DD2] *Măi, să fie !* [P4] E ucis și nu știe că moare doar **pentru** repetarea unei scene.

Traduceri de *Făuritorul*, Cristina HĂULICĂ.

Une récente édition brésilienne du recueil de Borges propose la traduction portugaise suivante, très proche, elle aussi, du texte espagnol :

## T6

### A TRAMA

[P1] **Para que** seu horror seja perfeito, César, acossado ao pé de uma estátua pelos impacientes punhaies de seus amigos, descobre entre os rostos e os aços o de Marco Júnio Bruto, seu protegido, talvez seu filho, e já não se defende, exclamando : [DD1] « *Até tu, meu filho !* » [P2] Shakespeare e Quevedo recolhem o patético grito.

[P3] Ao destino agradam as repetições, as variantes, as simetrias ; [P3'] dezenove séculos depois, no sul da província de Buenos Aires, um gaúcho é agredido por outros gaúchos e, ao cair, reconhece um afilhado seu e lhe diz com mansa reprovação e lenta surpresa (estas palavras devem ser ouvidas, não lidas) : [DD2] « *Pero, che !* » [P4] Matam-no e ele não sabe que morre **para que** se repita uma cena.

*O facedor*, Companhia Das Letras, São Paulo, 2008 : 30 ;  
traduction de Josely Vianna Baptista.

Dans la traduction de Caillois, l'adjonction de ALORS en tête de P2 opère une modification de la logique et de la rythmique phrastiques. Avec l'ajout du point et du connecteur narratif, on assiste non seulement à une francisation de la syntaxe de Borges, mais à un renforcement de la dramatisation narrative.

La difficulté rencontrée ici est due à la relance des longues phrases périodiques espagnoles par « y » (et / and). Il y a, en fait, deux sortes de connecteurs Y. Les uns coordonnent des syntagmes nominaux et jouent un rôle rythmique local (y minuscule) : *las caras y los aceros* (P1), *Shakespeare y Quevedo* (P2), *mansa reconvencion y lenta sorpresa* (P3), les autres (Y majuscule) articulent des prédicats et opèrent une relance de la phrase que la conception de la phrase française de Caillois accepte mal. Les verbes de régie de DD sont introduits par ces Y :

- P1 **PARA QUE** su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras **y** los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, **Y ya** no se defiende **Y exclama** : ¡ Tú también, hijo mío !
- P2 Shakespeare **y** Quevedo recogen el patético grito.
- P3 Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías ; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos **Y**, al caer, reconoce a un ahijado suyo **Y le dice** con mansa reconvención **y** lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas) : ¡ Pero, che !
- P4 Lo matan **Y** no sabe que muere **PARA QUE** se repita una escena.

Le traducteur anglais remplace chacun de ces Y par AND et respecte ainsi cette structure rythmique :

(P1) **TO** make his horror perfect, Cæsar, hemmed about at the foot of a statue by his friends' impatient knives, discovers among the faces **and** the blades the face of Marcus Junius Brutus, his ward, perhaps his very son — **and** so Cæsar stopes defending himself, **and** cries out (**DD1**) *Et tu, Brute ?* (P2) Shakespeare **and** Quevedo record that pathetic cry.

(P3) Fate is partial to repetitions, variations, symmetries. (P4) Nineteen centuries later, in the southern part of the province of Buenos Aires, a gaucho is set upon by others gauchos, **and** as he falls he recognizes a godson of his, **and** says to him in gentle remonstrance **and** slow surprise (these words must be heard, not read) : (**DD2**) *Pero, iché !* (P5) He dies, **but** he does not know that he has died **SO THAT** a scene can be played out again.

Il ne transgresse ce mouvement de la phrase périodique espagnole qu'une seule fois, dans la dernière phrase, en remplaçant le dernier Y par un connecteur argumentatif beaucoup plus fort, BUT, qu'il accompagne d'un remaniement du noyau phrastique placé avant BUT. En transformant « Lo matan » (ils le tuent) par « He dies », le traducteur crée un parallélisme entre les propositions placées avant et après le connecteur : HE DIES **but** HE does not know that HE HAS DIED so that... ». Le connecteur argumentatif crée un point de subjectivité, une sorte de regret, qui diffère de la factualité brutale du simple Y de Borges (que Caillois conserve d'ailleurs

bien).

Ceci nous ramène à la « conception plus souple de la phrase » espagnole dont parle Borges, avec ses incises et ses prédications secondes multiples, permettant un développement à gauche et à droite du noyau syntaxique. Si l'on reprend le cas de la première phrase, c'est particulièrement spectaculaire et rythmiquement intéressant :

<b>Causale détachée</b>	<b>Para que su horror sea perfecto,</b>
<b>SUJET</b>	<b>César,</b>
<b>Incise</b>	<b>acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos,</b>
<b>VERBE</b>	<i>descubre</i>
<b>Incise</b>	<b>entre las caras y los aceros</b>
<b>OBJET</b>	<b>la de Marco Junio Bruto,</b>
<b>Apposition</b>	<b>su protegido,</b>
<b>Apposition</b>	<b>acaso su hijo,</b>
	<i>Y ya no se defiende</i>
	<i>Y exclama</i>

Les 3 noyaux prédicatifs liés par Y diffèrent par la longueur du premier et la brièveté des deux suivants. La désarticulation du sujet (Cesar), du verbe (découvre) et de l'objet (le visage de Brutus) par des incises et une expansion de la phrase à gauche (causale en tête de phrase) et à droite (double qualification de Brutus) explique que Caillois choisisse de mettre un point au terme de cette phrase particulièrement complexe et de la relancer par un ALORS beaucoup plus fort que le YA espagnol (déjà/so). Cela explique aussi le remplacement, dans la traduction anglaise, de la simple virgule avant Y par un tiret : — AND SO. La causalité-consécutivité entre les 3 noyaux verbaux : *César découvre* > *ne se défend pas* > *s'exclame* est en quelque sorte mise à plat par les Y successifs. Sur le modèle des noyaux prédicatifs brefs de la fin de P1, la phrase P2 ne présente pas d'expansion de son noyau.

La phrase périodique P3 suit la même construction que P1, en l'accentuant même par le premier membre (P3a) et son point virgule, sur lesquels je vais revenir. P3b est presque aussi désarticulée que P1 :

diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, <b>un gaucho es agredido por otros gauchos</b>	<i>Temporelle détachée à gauche</i> <i>Localisation détachée à gauche</i> <b>NOYAU 1</b>
<b>Y,</b> al caer, <b>reconoce a un ahijado suyo</b>	<i>Circonstancielle détachée à gauche</i> <b>NOYAU 2</b>
<b>Y le dice</b> con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas)	<b>NOYAU 3</b> <i>Circonstancielle détachée à droite</i> <i>Incise détachée à droite</i>

On a d'abord une double expansion temporelle et spatiale à gauche du noyau. Ensuite l'articulation des deux verbes noyaux par Y est suspendue par une brève incise (*al caer*). Enfin, à

droite du 3<sup>ème</sup> noyau prédicatif, une double expansion sépare le verbe de régie (*le dice*) du DD.

Outre la cassure de cette phrase périodique espagnole P3 par remplacement du / ; / par un point, et de la virgule avant Y de la fin de P1 par un tiret avant AND, la traduction anglaise a tendance à expliciter les anaphores et à rétablir les têtes nominales :

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros **la**<sup>1</sup> de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, **y ya** /ø<sup>2</sup>/ no se defiende y exclama : *¡ Tú también, hijo mío !* Shakespeare y Quevedo recogen **el**<sup>3</sup> patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías ; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, **al caer**,<sup>4</sup> reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas) : *¡ Pero, che ! **Lo matan***<sup>5</sup> y no sabe que **muere**<sup>6</sup> para que se repita una escena.

[P1] To make his horror perfect, Cæsar, hemmed about at the foot of a statue by his friends' impatient knives, discovers among the faces and the blades **the face**<sup>1</sup> of Marcus Junius Brutus, his ward, perhaps his very son – **and so Cæsar**<sup>2</sup> stops defending himself, and cries out [DD1] *Et tu, Brute ?* [P2] Shakespeare and Quevedo record **that**<sup>3</sup> pathetic cry.

[P3] Fate is partial to repetitions, variations, symmetries. [P4] Nineteen centuries later, in the southern part of the province of Buenos Aires, a gaucho is set upon by others gauchos, and **as he falls**<sup>4</sup> he recognizes a godson of his, and says to him in gentle remonstrance and slow surprise (these words must be heard, not read) : [DD2] *Pero, iché !* [P5] **He dies**<sup>5</sup>, **but** he does not know that he **has died**<sup>6</sup> so that a scene can be played out again.

<sup>1</sup>. Le simple pronom de reprise (la) est remplacé par le substantif (cara/face) auquel il renvoie : répétition de « the face ».

<sup>2</sup>. L'ellipse du sujet, assez typique de l'espagnol, est suppléée par le retour de la tête nominale « Cæsar ». Ce qui accentue la coupe introduite par le tiret en lieu et place de la simple virgule qui précède « y ». La continuité de la phrase espagnole est ainsi modifiée, certes moins fortement que dans la traduction française.

<sup>3</sup>. Le simple article défini « el » est remplacé par un démonstratif « that » qui opère un renvoi à la mémoire discursive (distancié par le choix de *that* plutôt que *this*).

<sup>4</sup>. L'impersonnalité de la chute, renforcée par l'infinitif « al caer » et la construction détachée, est modifiée par le retour du pronom sujet « as he falls » qui autonomise l'énoncé (proche de ce qui se passe dans la modification 2).

<sup>5</sup>. « Lo matan » (ils le tuent) est transformé par effacement de l'agent pourtant placé en tête de la phrase espagnole P4. Avec « He dies », le patient (he) est mis en avant, en tête de P5. Ce changement s'accompagne d'un autre changement dans cette dernière phrase :

<sup>6</sup>. Le présent (inaccompli : *muere*) est transformé en accompli « he has died ». Ce qui a

tendance à fermer le texte qui restait ouvert chez Borges, en jouant un rôle de quasi morale liée à l'autonomisation de P3.

Ce qui fait profondément sens dans ce texte, outre la construction symétrique des unités phrastiques (P1 // P3, DD1 // DD2, P2 // P4), c'est l'encadrement du texte par le connecteur causal PARA QUE (*pour que / so that*). Ce connecteur est mis en relief dans la construction détachée en tête de la première phrase du premier paragraphe (« PARA QUE su horror sea perfecto ») et on le retrouve dans la toute dernière partie de la dernière phrase du second paragraphe (« Y no sabe que muere PARA QUE se repita una escena »). Les traductions roumaine et portugaise suivent le texte de Borges, en répétant *PENTRU* et *PARA QUE*, comme je m'efforce de le faire. Les deux prédicats, introduits par ce connecteur, présentent un glissement de la simple *causalité* factuelle vers le *but*. C'est du moins la fonction du connecteur PARA QUE / POUR QUE / SO THAT. Le *but* et la *cause* sont très proches, mais ce connecteur présente la particularité d'exprimer un *but* à atteindre et pas simplement la *conséquence d'une cause*. Il exprime une sorte d'« intelligence du récit » (formule de Barthes à propos du passé simple) qui nous ramène au titre du texte : « La Trame ».

Il y a bien *trame* du récit, comme l'explique la construction syntaxique P3a, détachée par un point-virgule en tête de second paragraphe et qui fait du *destin* l'agent, le moteur du récit : « Le destin est séduit par les répétitions, les variantes, les symétries ». Le verbe choisi « agrader-apprécier/aimer » est capital car il présuppose un sujet animé et transforme ainsi le destin en agent intentionnel. L'expression d'un BUT exige la présence et la conscience intentionnelle d'un sujet humain, ici remplacé par la trame du destin. C'est le destin qui veut que l'horreur de César soit « parfaite » (je traduis exprès au plus près du texte le « perfecto » de Borges). C'est encore lui qui veut que la même scène se répète. « Il meurt » est une conséquence dont la CAUSE n'est pas la simple répétition de la scène, mais elle résulte d'un BUT du destin, d'une volonté de l'histoire. En sémantique du récit, le BUT peut être considéré comme la RAISON ou le MOTIF de l'action.

Le contraste entre un BUT visé et une CONSEQUENCE se traduit dans le mode verbal de la subordonnée : le subjonctif virtuel des finales s'oppose à l'indicatif de la plupart des consécutives. Comme le note très bien Adeline Nazarenko dans un petit livre sur *La cause et son expression en français* : « l'emploi du subjonctif dans une consécutive tend à la transformer en finale » (2000 : 31). Si la langue rapproche paradoxalement davantage le BUT de la CAUSE que de la CONSEQUENCE, « c'est parce que la volonté et le désir sont perçus comme moteurs de l'action, qu'un but peut être considéré comme cause et que les marqueurs de but peuvent être exploités pour traduire une relation de causalité » (Nazarenko 2000 : 31). Il y a là une sémantique

du récit que nous allons retrouver dans les adjectifs épithète et dans l'usage de l'hypallage. Soulignons déjà la portée philosophique sous-jacente à ce que je viens de dire de PARA QUE / POUR QUE / SO THAT : Borges déplace la « cause dernière » de la théologie médiévale comme expression du projet divin, comme fin de toute chose (la « cause finale » aristotélicienne), en la plaçant sous le signe de la trame du destin, de ce que *trame le destin*.

C'est là qu'intervient le dernier problème de syntaxe : l'importante phrase P3a n'est pas facile à traduire. La phrase P3a est un commentaire métadiscursif sous forme d'énoncé au présent omni-temporel de vérité générale. Alors que l'espagnol et l'anglais tolère parfaitement l'ordre :

Objet	+	Verbe	+	Sujet
<b>Al destino</b>		<b>le agradan</b>		<b>las repeticiones, las variantes, las simetrías ;</b>
(littéralement : <i>Au destin lui plaisent les répétitions, etc.</i> ).				
<b>Fate</b>		<b>is partial to</b>		<b>repetitions, variations, symmetries.</b>

Caillois, en revanche, suit spontanément l'ordre de la phrase française standard, en inversant l'ordre des mots :

	Sujet		+ Verbe	+ Complément
	<b>Les répétitions, les variantes, les symétries</b>		<b>plaisent</b>	<b>au destin.</b>

Pour ma part, je suis tenté de proposer de recourir à un complément d'agent, en forçant certes le sens du verbe *agradar* : « Le destin est séduit par les répétitions, les variantes, les symétries », ce qui permet de conserver l'ordre *Thème > Rhème* des signifiants. Je choisis de conserver en position thématique le mot « destin » qui m'apparaît, d'une part, comme une reprise du titre et, d'autre part, comme une théorie particulière du récit fondée sur trois mots assez importants chez Borges pour leur conserver leur position de mise en relief rhématique en fin de phrase : *répétitions, variantes, symétries*. La *répétition* du *même* est, par la *variante*, transformée en *autre* et entre le même et l'autre existent des *symétries*.

C'est ce que mime la structure textuelle : le second paragraphe raconte à la fois la même chose que le premier (*répétition*) et une autre histoire (une *variante*) séparée de la première par dix-neuf siècles. Un gaucho revit l'épisode de César et Brutus, survenu en mars 44 avant Jésus-Christ et relayé entre temps par les œuvres de Plutarque et Suétone, puis de Shakespeare et de Quevedo.

Ce petit exercice linguistique de traduction et de comparaison de traductions montre à quel point la syntaxe et la position textuelle d'un connecteur peuvent signifier philosophiquement quelque chose d'essentiel. La trame du destin et celle du tissu du texte se rejoignent dans un jeu très borguésien.

### 3. Le discours direct

Notre texte présente la particularité de donner entre guillemets et en italiques deux fragments de discours direct introduits par un verbe de parole au présent et par un « y » :

<b>DD1</b> :	(T1) <i>Y exclama :</i>	<i>¡ Tú también, hijo mío !</i>	(T2) <i>Et tu, Brute ?</i>
			(T4) <i>Toi aussi, mon fils !</i>
<b>DD2</b> :	(T1) <i>Y le dice :</i>	<i>¡ Pero, che !</i>	(T2) <i>Pero, iché !</i>
			(T4) <i>Mais, hé toi !</i>

La traduction anglaise présente l'originalité de rendre le DD espagnol par du latin (DD1) et par de l'espagnol argentin (DD2), abandonnant l'anglais dans le DD.

En dépit de la forme exclamative, le premier énoncé (DD1) tisse des relations entre l'énonciateur et celui à qui il s'adresse : « Mon fils », il l'interpelle par un pronom qui souligne son identification : « Tú / Toi / Tu », enfin, avec « aussi/también », il mentionne l'association incroyable d'un être proche et aimé avec la conjuration des assassins. La traduction anglaise, en latin, choisit de nommer « Brutus ». Comment expliquer cette hétérogénéité linguistique et cette présence du latin dans l'anglais ? Pour cela, il faut repartir des pistes intertextuelles qu'indique Borges : « Shakespeare et Quevedo recueillent le pathétique cri ». La référence à William Shakespeare nous met sur la piste du vers 77 de la scène 1 de l'acte III de *Julius Caesar* : « *Et tu Brute !* » dont la meilleure traduction est certainement : « Toi aussi, Brutus ! »<sup>1</sup>. Ce n'est visiblement pas l'énoncé du texte de Borges, mais le traducteur anglais choisit de se référer au canon de la littérature de langue anglaise et à la mémoire de cette phrase dans la culture anglophone. Si le traducteur passe par l'intertexte shakespearien – auquel fait allusion Borges en mentionnant le nom du dramaturge britannique –, c'est parce que le traduire ne passe pas que par la langue, il passe aussi par la mémoire (inter)discursive d'une communauté. Loin de trahir le projet discursif largement plurilingue et intertextuel de Borges, Andrew Hurley le fait fonctionner dans la langue anglaise. Cette traduction n'est pas imaginable dans d'autres langues que l'anglais.

Un autre nom est mentionné par Borges : celui de Quevedo. Cette seconde piste mérite d'être suivie. L'écrivain espagnol Francisco Gómez de Quevedo (1580-1645) rapporte, dans son *Historia y vida de Marco Bruto*, des paroles de Jules César qu'il cite d'après Suetone : « **Suetonio escribe, que dixo en Griego : *Y tu entre estos, y tu hijo*** » (page 49). L'énoncé espagnol de Quevedo s'explique par le texte de la *Vie de César* (LXXXII, 3) de Suetone :

<sup>1</sup> Yves Bonnefoy traduit par « Comment, Brutus ! », Folio théâtre, Gallimard, 1995 : 123.

*Atque ita tribus et uiginti plagis confossus est uno modo ad primum ictum gemitu sine uoce edito, etsi tradiderunt quidam Marco Bruto irruenti dixisse : « καὶ σὺ τέκνον »*

Il fut ainsi percé de vingt-trois coups : au premier seulement, il poussa un gémissement, sans dire une parole. Toutefois, quelques écrivains rapportent que, voyant s'avancer contre lui Marcus Brutus, il dit en grec : [*Kai su teknon*] « Et toi aussi, mon fils ! »

L'énoncé prononcé par César est cité par Suétone en grec et pas en latin, c'est-à-dire dans la langue d'enfance et de scolarisation de César. C'est cette langue première qui remonte avec l'émotion ressentie au seuil de la mort et c'est d'elle que part Borges pour reprendre « καὶ σὺ τέκνον » [*Kai su teknon*], littéralement : « Et/aussi (*Kai*) toi (*su*) ». La traduction de « τέκνον » [*teknon*] est un peu délicate. C'est d'ailleurs ce qui explique le double énoncé de Quevedo : « τέκνον » [*teknon*] pouvant être un déictique du type « de ceux-là », « parmi/avec ceux-là », Quevedo traduit d'abord le grec par « *Y tu entre estos* ». Mais le mot « τέκνον » [*teknon*], comme cela est attesté chez Homère, dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, était couramment employé comme un terme d'affection envers quelqu'un de plus jeune : « Mon petit », ou « Mon garçon ». Ce que traduit, dans un deuxième temps, Quevedo : « *y tu hijo* ». Traduction également littérale : « Et (*Kai*) toi (*su*), fils (τέκνον [*teknon*]) ». Borges accentue la dramatisation en ajoutant le possessif « *mío* (mon) » et il traduit *Kai* par « también ».

On a donc dans ce très court discours rapporté une densité de langues et d'intertextes qui fait toute la complexité et l'originalité des textes de Borges. Ce que la traduction anglaise, on l'a vu, réalise à merveille, de façon très inventive et pertinente contextuellement (en fonction de la logique du texte de départ et de la langue d'arrivée).

La parole prêtée au gaucho dans le second fragment de discours direct (DD2) est encore plus laconique. Cette économie rend même sa traduction très difficile. « *¡ Pero, che !* ».

Le texte anglais choisit de ne pas traduire : « *Pero, ¡che !* », ajoutant ainsi à la présence du latin dans l'anglais, de l'espagnol argentin cette fois. L'adjonction du « *i* » est-elle propre à la langue du traducteur qui enseigne à l'université de Puerto Rico ?

Comme le souligne le commentaire métadiscursif entre parenthèses : « (*ces mots il faut les entendre, non les lire*) », nous avons affaire à une représentation de paroles orales, d'un Espagnol latino-américain tellement oral qu'il possède même les traits d'un espagnol vernaculaire très marqué. À ce propos Borges écrit, dans un de ses nombreux textes sur la traduction intitulé « La traducción me parece una operación del espíritu más interesante que la escritura » (1975) :

Creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculas. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a

acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidas.

On peut donc en déduire que l'emploi du vernaculaire argentin est particulièrement choisi et volontaire dans ce texte pour que Borges l'ait retenu.

« Che » est un mot typiquement argentin, même si on le trouve aussi en Uruguay, au Paraguay et au sud du Brésil sous la forme écrite « tchê », ainsi que, en Espagne, en catalan, sous la forme « xe » propre à la province de Valence et, en Italie, dans certains coins de la Lombardie « ce ». Ce « che » est tellement marqué comme typiquement argentin qu'Ernesto Rafael Guevara, né en 1928 à Rosario, a été surnommé « Che Guevara » pour signaler par ce sobriquet son origine argentine. « Che » est donc un mot marquée par l'identité culturelle gaucho. Cette particule énonciative est d'autant plus difficile à traduire qu'il s'agit d'une forme d'interpellation phatique et conative d'autrui. Les dictionnaires mentionnent ce mot comme interjection familière destinée à attirer l'attention d'une personne.

Par ailleurs, « che » est ici introduit par un « PERO-mais » qui n'est lui-même pas le MAIS-PERO argumentatif ou concessif ordinaire. Il s'agit d'une forme répertoriée par W. von Wartburg et P. Zumthor, dans leur *Précis de syntaxe du français contemporain* : « La langue familière emploie souvent MAIS, au début d'une phrase ou d'un discours, sans aucune idée d'opposition, à seule fin d'attirer l'attention de l'auditeur » (1947 : 69). L'analyse des usages de ce MAIS propre à l'oral a confirmé, en fait, la valeur commune à toutes les formes d'emploi de MAIS : présenter le contenu propositionnel (q) qui suit MAIS comme surprenant, comme le démenti d'une attente, d'un contenu propositionnel (p) à reconstruire à partir des informations présentes dans la situation d'énonciation. Le connecteur n'a pas un sens lexical mais un sens procédural : construire interprétativement des contenus p et q qui se distinguent comme ce qui est attendu (avant MAIS) et ce qui est inattendu (introduit par MAIS). Ici, c'est bien sûr l'appartenance de Brutus et du filleul au groupe des assassins. Il est attendu d'un parent ou d'un être proche une sollicitude que dément la situation. Le caractère indicible de cette surprise, de cet étonnement profond, se traduit par un état expressif du langage, un état affectif, si profondément identitaire qu'il prend, chez le gaucho, la forme laconique d'un intraduisible de l'argentin familial, comme il prenait, chez Suetone, la forme du grec et chez Shakespeare, celle du latin.

Le traducteur français (T3) s'en sort par un « Ça, alors ! » qui transpose bien la surprise mais pas du tout l'interpellation, l'adresse sous-jacente. La classe grammaticale des interjections qui manifestent l'affectivité et prennent place dans des phrases exclamatives nous fournit, en français, au moins *Hé !* et *Holà !*, plus proche de « che » que le « Ça » de Caillois.

Pour rendre donc le caractère co-énonciatif de cet énoncé en discours direct, on peut

proposer : « Mais, hé ! ». Si l'on veut conserver le rythme syllabique ternaire de Borges : /Pe/ /ro/ /che/, il est possible d'ajouter un « toi » et de traduire : « Mais, hé toi ! » en accentuant ainsi l'interpellation que Caillois néglige. C'est la traduction que je propose (T4), tout en hésitant à faire comme le traducteur anglais : garder « Pero, che ! » pour DD1 et oser « kai su teknon ! » pour DD2.

#### 4. De la place de l'adjectif à l'hypallage

Dès la deuxième ligne de *La trama* apparaît une construction qui nous renvoie à une autre idée de Borges à propos de l'espagnol : ce qu'il appelle la « mobilité enviable des adjectifs » en espagnol. Les « impacientes puñales » (*impatiens poignards / impatient knives*) nous entraînent, de tout évidence, plus loin que la question de la place de l'adjectif épithète. On peut hésiter en français entre la mise en relief d'« impatients », le qualifiant décalé sémantiquement, que l'on peut mettre en évidence par une postposition S-A « les poignards impatients ». En revanche, l'antéposition crée un concept intéressant et surprenant d'« impatients poignards » – qui renforce l'hypallage. Mais cela présente une difficulté rythmique pour le français qui tend à postposer l'adjectif quand celui-ci est plus long (3 syllabes) que le nom (2 syllabes). J'opte pour l'antéposition, qui force un peu la langue française, mais qui accentue l'hypallage. Je vais expliquer pourquoi.

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los **IMPACIENTES puñales** de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama : *¡ Tú también, hijo mío !* Shakespeare y Quevedo recogen el **PATETICO grito**.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías ; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con **MANSA reconvención y LENTA sorpresa** (estas palabras hay que oírlas, no leerlas) : *¡ Pero, che !* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

La traduction anglaise suit l'ordre A-S de l'espagnol :

(P1) To make his horror perfect, Cæsar, hemmed about at the foot of a statue by his friends' **IMPATIENT knives**, discovers among the faces and the blades the face of Marcus Junius Brutus, his ward, perhaps his very son – and so Cæsar stops defending himself, and cries out (DD1) *Et tu, Brute ?* (P2) Shakespeare and Quevedo record that **PATHETIC cry**.

(P3) Fate is partial to repetitions, variations, symmetries. (P4) Nineteen centuries later, in the southern part of the province of Buenos Aires, a gaucho is set upon by others gauchos, and as he falls he recognizes a godson of his, and says to him in **GENTLE remonstrance and SLOW surprise** (these words must be heard, not read) : (DD2) *Pero, iché !* (P5) He dies, but he does not know that he has died so that a scene can be played out again.

Caillois modifie par 2 fois l'ordre A-S en S-A (2 premières occurrences) :

(P1) Pour que son horreur soit totale, César, acculé contre le socle d'une statue par les **poignards IMPATIENS** de ses amis, aperçoit parmi les lames et les visages celui de Marcus Junius Brutus, son protégé, peut-être son fils. Alors, il cesse de se défendre et s'exclame : *Toi aussi, mon fils !* (P3) Shakespeare et Quevedo recueillent le **cri PATHETIQUE**.

Les répétitions, les variantes, les symétries plaisent au destin. Dix-neuf siècles plus tard, dans le sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est attaqué par d'autres gauchos et, tombant, reconnaît un de ses filleuls. (P6) Il lui dit avec un **DOUX reproche** et une **LENTE surprise** (ces paroles, il faut les entendre, non les lire) : *Ça, alors !* Ils le tuent et il ne sait pas qu'il meurt pour qu'une scène se répète.

### Ma traduction applique l'ordre A-S :

Pour que son horreur soit parfaite, César, acculé au pied d'une statue par **LES IMPATIENS POIGNARDS** de ses amis, découvre parmi les visages et les armes blanches celui de Marcus Junius Brutus, son protégé, peut-être son fils, et déjà il cesse de se défendre et s'écrie : *Toi aussi, mon fils !* Shakespeare et Quevedo recueillent **LE PATHETIQUE CRI**.

Le destin est séduit par les répétitions, les variantes, les symétries ; dix-neuf siècles après, au sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est attaqué par d'autres gauchos et, en tombant, il reconnaît un de ses filleuls et lui dit avec **UN PAISIBLE REPROCHE** et **UNE LENTE SURPRISE** (ces mots, il faut les entendre, non les lire) : *Mais, hé toi !* Ils le tuent et il ne sait pas qu'il meurt pour que se répète une scène.

Chaque paragraphe présente deux syntagmes dans lesquels l'adjectif épithète est antéposé en espagnol sans que cela soit gênant à la lecture. En français, la quantité rythmique joue un rôle et nous pousse à placer l'adjectif long « pathétique » (4 syllabes) après le très court substantif « cri » (1 syllabe), comme le plus long « impatient » (3 syllabes) après le moins long « poignards » (2 syllabes). En revanche, nous sommes plus libres pour les deux derniers où l'ordre A-S pour « paisible reproche » et « lente surprise » introduit deux formes de qualification contradictoire que l'on peut dire oxymoriques. Marc Bonhomme a fort justement noté, dans son petit livre sur les figures, que « l'oxymore fonctionne sur des situations de désordre et de flou » (1998 : 49). Ce qui est ici tout à fait pertinent. L'affolement du gaucho est syntaxiquement réalisé par ces emplois décalés de la propriété contradictoire par laquelle l'épithète précise le substantif : « un paisible reproche » et « une lente surprise ». Le brouillage des catégories (calme et accusation mêlés, durée et événement soudain) renforce le trouble d'une autre catégorie : que le proche et le familier (« ahijado-filleul ») soit complice des assassins.

J'en reviens à ces « impatients poignards » qui font hypallage. Cette figure fait sens dans le recueil. Elle est mentionnée dès le premier paragraphe de la première page du recueil, dans la dédicace « A Leopoldo Lugones ». Ce co-texte éclaire *La trama* qui n'est plus un texte isolé mais une unité signifiante pris dans la texture plus vaste du recueil, faite des « reflets » et « interpolations » dont j'ai parlé dans la conférence du 6 septembre.

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros

momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el « árido camello » del *Lunario*, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio :

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*

(*El Hacedor* 1999 : 12)

The sounds of the plaza fall behind, and I enter the Library. Almost physically, I can feel the gravitation of the books, the serene atmosphere of orderliness, time magically mounted and preserved. To left and right, absorbed in their waking dream, rows of readers' momentary profiles in the light of the "scholarly lamps", as a Miltonian displacement of adjectives would have it. I recall having recalled that trope here in the Library once before, and then that other adjective of setting – the *Lunario*'s « arid camel », and then that hexameter from the *Æneid* that employs, and surpasses, the same artifice :

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*

(*The Maker* 2004 : 139)

Les rumeurs de la place restent derrière et j'entre dans la Bibliothèque. D'une façon presque physique, je sens la force de gravitation des livres, l'ambiance sereine d'un ordre, le temps magiquement disséqué et conservé. A gauche et à droite, absorbés dans leur rêve lucide, se profilent les visages momentanés des lecteurs, à la lumière des **lampes studieuses**, comme dans **l'hypallage de Milton**. Je me souviens m'être déjà souvenu de cette image, en ce lieu, et ensuite de cette autre épithète qui définit aussi par l'environnement, l'« aride chameau » du *Lunario* et ensuite cet hexamètre de l'*Enéide*, qui utilise et surpasse le même artifice :

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*

(ma traduction ; je souligne en gras.)

L'insistance sur la figure de l'hypallage est ici plus que manifeste et nous ne pouvons que rapprocher nos « impatientes poignards » des « lámparas ESTUDIOSAS » (lampes STUDIEUSES / SCHOLARLY lamps) et de l'« ARIDO camello » (ARIDE chameau / ARID camel) de Lugones (adjectifs antéposés ou postposés, peu importe) et surtout du célèbre vers 268 du Livre VI de *L'Enéide* (faussement cité dans l'édition française qui écrit « umbras » (les ombres) et non « umbram » (l'ombre) comme dans les éditions anglaise, roumaine et italienne auxquelles je me réfère, ainsi qu'à l'édition de *L'Enéide* de Virgile de Maurice Rat (Garnier 1960 : 262) dont je reprends la traduction : « Ils allaient obscurs, dans la nuit solitaire, à travers l'ombre ».

On note ici la forme complexe de double hypallage : la propriété de l'ombre et de la nuit est appliquée à Enée et ses compagnons : « **Ils... obscurs** », **tandis que la nuit prend leur propriété** : « **nuit... solitaire** ».

Ils allaient obscurs, dans la nuit solitaire, à travers l'ombre

L'effet sémantique intéressant de l'hypallage consiste dans l'incompatibilité des contenus associés sous les deux nœuds syntaxiques. On peut parler d'allotopie entre le pronom ou le nom et l'adjectif en apposition ou épithète (voire un complément de nom). Les isotopies sont croisées : inanimé associé à un animé comme dans « les poignards impatients », les « lampes studieuses », et l'« aride chameau ». Ces hypallages adjectivales subvertissent l'adjectif de nature attendu : on attend plus la collocation *nuit obscure* que « nuit solitaire », l'adjectif « solitaire » est plus attendu avec le pronom « Ils (humains) » qu'avec la nuit.

François Rastier, qui consacre un article à l'hypallage chez Borges, montre très bien que « l'hypallage s'attaque aux principes mêmes de la doxa » (2001 : 18) et « trouble un ordre du monde » (2001 : 29). Je le cite :

En conjoignant syntactiquement ce qui est disjoint au plan sémantique, et en engageant ainsi à conjoindre sémantiquement des mots qui relèvent de syntagmes disjoints, l'hypallage crée une contradiction inextricable pour toute interprétation qui voudrait sauver l'identité à soi et l'univocité de la classification ontologique. (Rastier 2001 : 17)

Fort justement, Rastier voit un rapport entre le genre fantastique et l'hypallage. En effet, cette figure peut « servir à détruire le réalisme empirique » (2001 : 29), alors que « la métaphore transfigure, l'hypallage défigure » (id.). Je cite encore Rastier :

Ce lien avec le fantastique, évident chez Borges, se concrétise par un mode herméneutique particulier, qui ne superpose pas une interprétation à une autre, comme dans la promotion métaphorique, mais en mêle deux dont aucune ne peut être stabilisée. D'où une indécidabilité de l'hypallage, tantôt angoissante, tantôt conjurée par l'humour, du moins chez Borges. (Rastier 2001 : 30)

Le mode de discord local entre syntaxe et sémantique que l'hypallage instaure se propage au palier du texte entier. Ce que nous avons dit du connecteur PARA QUE / POUR QUE / SO THAT se retrouve dans l'impatience des poignards des assassins. La figure tire le monde représenté vers le fantastique. C'est tout le sens d'une causalité narrative troublée. Les poignards comme le destin sont dotés d'une intentionnalité magique.

## 5. Conclusion : co-textes et intertextes

La construction de la langue et du texte de *La trama* est à mettre en relation avec d'autres échos de textes du recueil (relations de co-textualité) ou d'autres textes (intertextualité) :

Le dernier texte du recueil d'*El Hacedor*, intitulé « In memoriam J.F.K. », commence par cette phrase : « Esta bala es antigua » (cette balle est ancienne). L'assassinat du président Kennedy, en 1963, est ainsi rattaché aux meurtres des présidents de l'Uruguay en 1897,

d'Abraham Lincoln en 1865, en remontant jusqu'à l'assassinat biblique d'Abel par Caïn. Dans un jeu de miroir, ce texte parle de l'assassinat d'Abraham Lincoln dans les mêmes termes que *La trama* (citation 15) :

*Treinta años antes, el mismo proyectil mató a Lincoln, por obra criminal o mágica de un actor, a quien las palabras de Shakespeare habían convertido en Marco Bruto, asesino de César.*

Thirty years earlier, Lincoln had been murdered by that same ball, by the criminal or magical hand of an actor transformed by the words of Shakespeare into Marcus Brutus, Cæsar's murdered. (*The Maker* 2004 : 182)

Trente ans avant, le même projectile tua Lincoln, par l'acte criminel ou magique d'un comédien que les paroles de Shakespeare avaient converti en Marcus Brutus, assassin de César. (*El Hacedor* 1982 : 212 ; je corrige la traduction de Caillois)

A cela, il faut encore ajouter le fait que le dernier mot de ce dernier texte est : « ... **concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino.** » (... **but that will be able to put an end to men and their wondrous, fragile life /... en finir avec les hommes et avec leur prodigieux et fragil destin**). C'est dire la surdétermination du mot « destin » dans le recueil de Borges.

Dans l'épilogue du *Livre de sable*, Borges, qui déclare ne pas approuver l'assassinat politique (1990 : 282), cite un passage de l'hymne national uruguayen : « *Si tiranos, de Bruto el puñal* » (Aux tyrans, le poignard de Brutus),

La trame des destins croisés est telle que l'intrigue du premier paragraphe impose sa structure événementielle, ses causes et ses effets, au fait divers que relate succinctement le second paragraphe. L'actualité du fait divers est intertextuellement prise dans l'histoire romaine, elle-même relayée par les littératures anglaise et espagnole. L'écart temporel est ainsi annulé, l'histoire et la littérature sont des variantes du fait divers au point d'élever le meurtre sordide à la hauteur de l'Histoire antique.

Le Borges journaliste, rédacteur à *Crítica*, propose une lecture de l'événement en centrant sa narration sur la parole qu'il prête à la victime. Il ne s'agit pas d'une parole « rapportée », mais bien attribuée et surtout répétée par la littérature et passée de l'histoire à la fiction, pour revenir dans une vie de gaucho qui ne fait que redire la littérature.

L'acteur de théâtre qui tue Abraham Lincoln, dans « In memoriam JFK », est transformé en Brutus par les mots de Shakespeare et le gaucho du XX<sup>e</sup> siècle occupe à son tour un rôle, une place dans la répétition, dans l'éternel retour d'une scène historique et théâtrale. La causalité événementielle du fait divers Argentin est métamorphosée par la lecture que Borges propose des événements du monde ordinaire.

L'anecdote très brève de Borges conserve l'essence de tout récit : l'interrogation de l'agir

humain à travers la schématisation d'une intrigue, d'une trame événementielle. Mais les explications qu'il donne des raisons d'agir, des motifs, des buts et des visées de ses personnages, de ce qui fait la trame d'un récit, ne sont pas les explications attendues. Pourquoi le gaucho est-il tué par d'autres gauchos ? Ce n'est ni pour le voler, ni par vengeance, mais « pour qu'une scène se répète », pour que l'histoire réelle et la narration fictionnelle se mêlent à travers le temps. Nous sommes loin du journalisme, de l'information et de l'explication factuelle commune. Avec la structure répétitive et les contraintes de l'éternel retour, il y a du Nietzsche et du Schopenhauer dans la narration de Borges. Le principe de l'éternel retour transforme indéfiniment des formes transitoires (César et le gaucho, Brutus et le filleul, Rome et Buenos Aires) en avatars toujours identiques : la même balle tue J.F.K. et Lincoln, le gaucho revit la scène antique de la mort de César dont les œuvres littéraires ont donné des versions intermédiaires, en écho.

## Références bibliographiques

- ADAM Jean-Michel 1985 : *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- 1990, *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles, Mardaga.
- 1991 : *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Paris, Hachette.
- 1996, « Du style à la langue : une variation ramifiée », *L'Information grammaticale* 70, 11-15.
- 1997, *Le style dans la langue*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé.
- 1999, « Ta mère : de l'insulte à l'histoire drôle », chapitre 6 de *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris : Nathan, 157-173.
- 2002, « Le style dans la langue et dans les textes », *Langue française* 135, 71-94.
- 2004, « Penser la langue dans sa complexité : les concepts de *gradualité, dominante et comparaison* chez Bally », in *Charles Bally (1865-1947). Historicité des débats linguistiques et didactiques*, J.-L. Chiss (éd.), Louvain, Peeters, 3-19.
- 2005a, « Variété des usages de SI dans l'argumentation publicitaire », in *Argumentation et communication dans les médias*, M. Burger & G. Martel dirs., Québec : Nota bene, 2005 : 81-109.
- 2005b, « Stylistique ou analyse textuelle ? L'exemple du fragment 128 de La Bruyère », in *De la langue au style*, J.-M. Gouvard dir., Presses Universitaires de Lyon, 127-144.
- 2006, « Penser la langue dans sa complexité : les concepts de *gradualité, dominante et comparaison* chez Bally », in *Charles Bally (1865-1947). Historicité des débats linguistiques et didactiques*, J.-L. Chiss dir., Louvain-Paris, Peeters, 3-19.
- 2009a, « Réécriture et variation : pour une génétique linguistique et textuelle », *Modèles linguistiques* Tome XXX, vol. 59, Toulon, Editions des Dauphins, 21-31.
- 2009b, « Barthes et *L'Étranger*. Le blanchiment de l'écriture », in *Écritures blanches*, D. Rabaté & D. Viart dirs., Publications de l'Université de Saint-Etienne, 57-69.
- 2010a, « La stylistique : reconception, refondation ou changement de paradigme ? », in : *Stylistiques ?*, L. Bougault et J. Wulf (dirs.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pages 21-31.
- 2010b, « Le bougé du texte dans la théorie du langage : Henri Meschonnic et Jorge Luis Borges », *Europe* 995, Paris, 186-193.
- 2010c, « L'émergence de la linguistique textuelle en France (1975-2010). Parcours bibliographique en 100 titres », *Verbum* XXXII-2, P. U. de Nancy, 237-261.
- 2011a [1992], *Les textes : types et prototypes*, Paris, A. Colin.
- 2011b [2005], *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, A. Colin.
- 2011c, « Le programme de la “translinguistique des textes, des œuvres” et sa réception au seuil des années 1970 », in : *Relire Benveniste*, E. Brunet et R. Mahrer (éds.), Louvain-la-Neuve, Academia, 123-147.
- 2011d, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan.
- 2011e, « Grammaire polylectale et reconception radicale de la stylistique », in : *Du système linguistique aux actions langagières*, G. Corminbœuf et M.-J. Béguelin (dirs.), Bruxelles, De Boeck-Duculot, 605-615.
- 2012a, « Le modèle émergentiste en linguistique textuelle », *L'information grammaticale* 134, 30-37.
- 2012b, « Et stiltræk : tekstanalyse af den første sætning i Rimbauds en årstid i helvede », in *Fransk stilistik*, S. B. Jørgensen & A. Ægidius (éds.), Aarhus-København, Aarhus Universitetsforlag, 163-179.

- 2012c, « Le continu du langage : langue et discours, grammaire et stylistique », in *Au-delà des frontières : perspectives de la stylistique contemporaine*, C. Narjoux (éd.), Frankfurt am Main-Berlin-Berne-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 187-196.
- 2013a, « L'analyse textuelle des discours : un retour non textualiste au(x) texte(s) », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, V. Jouve (éd.), Reims, EPURE, 179-201.
- 2013b, « Le paradigme du texte : regard rétrospectif et perspectives pour les sciences des textes », in M. Monte & G. Philippe (éds), *Genres et textes. Déterminations, évolutions, confrontations. Études offertes à Jean-Michel Adam*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- ADAM Jean-Michel & BONHOMME Marc 2012 [1997], *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*, Paris, A. Colin.
- ADAM Jean-Michel & GOLDENSTEIN Jean-Pierre 1976, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse.
- ADAM Jean-Michel, Jean-Blaise GRIZE & Magid ALI BOUACHA 2004, *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Editions Universitaires de Dijon, Dijon.
- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute 2009, *Le texte littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- ADAM Jean-Michel & LAPLANTINE Chloé (éds.) 2012, *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*, *Semen* 33, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- ADAM Jean-Michel & LUGRIN Gilles 2000, « L'hyperstructure : un mode privilégié de présentation des événements scientifiques ? », *Cahiers du Cediscor* 6, 133-149.
- 2006 « Effacement énonciatif et diffraction co-textuelle de la prise en charge des énoncés dans les hyperstructures journalistiques », *Semen* 22, 127-144.
- ADAM Jean-Michel & NOËL Mireille 1995, « Variations énonciatives : aspects de la genèse du style de *L'Étranger* », *Langages* 118, 64-84 ; revu pages 147-183 de *Le style dans la langue*.
- ANSCOMBRE Jean-Claude 1995, *La théorie des topoï : sémantique ou rhétorique*, Paris, Hermès.
- « Marqueurs et hypermarqueurs de dérivation illocutoire notions et problèmes », *Cahiers de linguistique française* 3, Université de Genève. 1981
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse.
- BAKHTINE Mikhaïl M. 1984 [1979], « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 309-338.
- BALLY Charles 1951 [1909], *Traité de stylistique française*, 2 vol., Genève-Paris, Georg & Cie-Klincksieck.
- 1965a [1913], *Le Langage et la vie*, Genève, Droz.
- BARTHES Roland 2002a [1966], « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 828-865.
- 2002b [1970], « La linguistique du discours », in *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 611-616.
- BENVENISTE Emile 1966, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
- 1974, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- 2011, *Baudelaire*, édition établie par Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas.
- BERRENDONNER Alain 1983a, « La variation polylectale en syntaxe. Hypothèses théoriques générales », in A. Berrendonner, M. Le Guern, G. Puech, *Principes de grammaire polylectale*, Lyon, Pesses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique & sémiologie », 7-109.
- 1983b, « Connecteurs pragmatiques et anaphores », *Cahiers de linguistique française* n°5, 215-246.
- BONHOMME Marc 1998 : *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil, coll. Mémo.
- BONNEFOY Yves 1995 [1986], « Jorge Luis Borges », in *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, Folio-essais n° 272.
- BORGES Jorge Luis 1982 [1960], *L'Auteur et autres textes*, coll. "L'imaginaire" n° 105, Paris,

- Gallimard, (bilingue ; traduction de Roger Caillois). Traduction anglaise : *The Aleph and Other Stories (Including the Prose Fictions from The Maker)*, Translated by Andrew Hurley, Penguin Books, London-New York, 2004 [1998].
- 1975, « La traducción me parece una operación del espíritu... », suplemento « La opinión cultural » de *La opinión*, 21 de setiembre.
- 1985 [1980], *Conférences*, Folio-essais n° 2, Paris, Gallimard.
- 1990 (1975), *Le Livre de sable*, coll. “Folio bilingue” n° 10, Paris, Gallimard.
- 2000, *This Craft of Verse*, Harvard College, Harvard University Press ; traduction française : *L’art de poésie*, coll. “Folio bilingue” n° 10, Paris, Gallimard, 2002.
- 2001 [1978], « L’idée de frontières et de nations me paraît absurde », entretien avec Ranón Chao, *Le Monde diplomatique*.
- BORUTTI Silvana 2001 [1991], *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines*, Lausanne, Payot.
- BORUTTI Silvana & HEIDMANN Ute 2012, *La Babele in cui viviamo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BRANCA Sonia 1978, « L’art d’écrire de Condillac (1775) ; à propos de quelques règles prescriptives : traitement des ellipses et des anaphores », *Langue française* 48, 44-57.
- CERQUIGLINI Bernard 1989, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil.
- CHARTIER Roger 2008, *Ecouter les morts avec les yeux*, Paris, Fayard.
- CHAROLLES Michel 1988, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelle depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques* X, 2, 45-66.
- 1995, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de Linguistique* 29, 125-151.
- 1997, « L’encadrement du discours. Univers, champs, domaines et espaces », *Cahiers de Recherche Linguistique* 6, Université de Nancy 2, 1-73.
- 2001, « De la phrase au discours : quelles relations ? », in A. Rousseau (éd.), *La sémantique des relations*, Villeneuve d’Asq, Septentrion, 237-260.
- COMBETTES Bernard 1983, *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- 1986, « Introduction et reprise des éléments d’un texte », *Pratiques* 49, 69-84.
- 2002, « Analyse linguistique des textes et stylistique », *Langue Française* 135, 95-113.
- COMPAGNON Antoine 2000, « L’exception française », *Textuel* 37, 41-52.
- CONDILLAC Etienne Bonnot de 2002 [1803], *Traité de L’art d’écrire*, Orléans, Editions Le Pli.
- COSERIU Eugenio 2007, *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, édition et annotation d’Oscar Loureda Lamas, Madrid, Arco/Libros.
- CULIOLI Antoine 1973, « Sur quelques contradictions en linguistique », *Communications* 20, 83-91.
- 1984, « Préface », *La langue au ras du texte*, F. Atlani et al. (éds.), P.U. Lille, 9-12.
- 2003, « Un linguiste face aux textes saussuriens », *Cahier de L’Herne-Saussure*, 137-149.
- 2012, « Toute théorie doit être modeste et inquiète », Entretien avec J.-L. Lebrave & A. Grésillon, *Genesis* 35, 147-155.
- DELEUZE Gilles 1993, *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix 1980, « Postulats de la linguistique », in *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- DESSONS Gérard 2006 [1993], *Emile Benveniste, l’invention du discours*, Paris, Editions In Press.
- DIJK Teun Adrianus VAN 1973, « Text Grammar and Text Logic », in J. S. Petöfi & H. Reiser (éds.), *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Reidel, 17-78.
- DUCROT Oswald 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.

- ECO Umberto 1985 [1979], *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FENOGLIO Irène & ADAM Jean-Michel 2009, « Génétique de la production écrite et linguistique », *Modèles linguistiques* Tome XXX, vol. 59, Toulon, Editions des Dauphins.
- FOUCAULT Michel 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.  
— 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- FUCHS Catherine 1997, « Diversité des représentations linguistiques : quels enjeux pour la cognition ? », in Fuchs C. & Robert S. (éds.), *Diversité des langues et représentations cognitives*, Paris, Ophrys.
- GADAMER Hans-Georg 1996 [1960], *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- GARDES TAMINE Joëlle 2005, « De la grammaire à la stylistique. À propos de l'ordre des mots », in *De la langue au style*, J.-M. Gouvard. éd., Presses Universitaires de Lyon, 79-97.
- GENETTE Gérard 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GIVON Talmy 1998, « L'approche fonctionnelle de la grammaire », *Verbum* XX, 3, 257-288.  
— 2001, *Syntax : An Introduction. Vol I*, Philadelphia-Amsterdam, John Benjamins.
- GOUVARD Jean-Michel (dir.) 2005, *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- GRANGER Gilles-Gaston 1988 [1968], *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Odile Jacob.
- GREIMAS Algirdas Julien 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.  
— 1976, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil.
- GRESILLON Almuth 1994, *Eléments de critique génétique*. Paris, PUF.
- HALLIDAY Michael Alexander Kirkwood & HASAN Rukya 1976, *Cohesion in English*, London, Longman.
- HARRIS Zellig S. 1952a, « Discourse Analysis », *Language* 28-1, 1-30.  
— 1952b, « Discourse Analysis : A sample text », *Language* 28-4, 474-494.
- HEIDMANN Ute 2005, « Comparaison et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in : *Sciences du texte et analyse de discours*, éd. J.-M. Adam et U. Heidmann, Lausanne, *Etudes de Lettres* 1-2, et Genève, Slatkine, 99-118.
- HEIDMANN Ute & ADAM Jean-Michel 2010, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier.
- HERSCHBERG PIERROT Anne 2005, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin.  
— 2007, « Style et genèse des œuvres », *Pratiques* 135/136, 163-176.  
— 2010, « Approches génétiques du style », in *Stylistique ?*, L. Bougault & J. Wulf dir., Presses Universitaires de Rennes, 33-40.
- HYBERTIE Charlotte 1996, *La conséquence en français*, Gap, Ophrys.
- JACQUES Francis 2002, *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée*, Paris, Maisonneuve.
- JAKOBSON Roman 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.  
— 1973, *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JEANNERET Thérèse 2005, « Consécutives intensives et mouvement du sens dans quelques contes de Perrault, Grimm et Andersen », *Le Français moderne*, n° 1-73<sup>ème</sup> année, 6-22.
- JENNY Laurent 1990, *La parole singulière*, Paris, Belin.  
— 1993, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature* 89, 113-124.
- KLEIBER Georges 1994, « Contexte, interprétation et mémoire : approche standard vs approche cognitive », *Langue Française* 130, 9-22.

- LABOV William 1972, « Rules for Ritual Insults », in : *Language in the Inner City : Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 297-351.
- LANGACKER Ronald W. 1999, *Grammar and Conceptualization*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- 2008, *Cognitive Grammar. A basic introduction*, New York, Oxford University Press.
- LE GOFFIC Pierre 2011, « Phrase et intégration textuelle », *Langue française* 170, 11-28.
- LUGRIN Gilles 2006, *Généricité et intertextualité dans le discours publicitaire de presse écrite*, Berne, Peter Lang.
- LUNDQUIST Lita 1980, *La Cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- 1999, « Le *Factum Textus* : fait de grammaire, fait de linguistique ou fait de cognition ? », *Langue française* 121, 56-75.
- MESCHONNIC Henri 1970, *Pour la poésie*, Paris, Gallimard.
- 1982, *Critique du rythme*, Paris, Verdier.
- 1985, *Les états de la poésie*, Paris, PUF.
- 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- 2006, *La rime et la vie*, coll. Folio-essais n° 474, Paris, Gallimard.
- MILNER Jean-Claude 1995, *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil.
- MONTANDON Alain (éd.) 1990a, *Signe/texte/image*, Lyon, Césura.
- (éd.) 1990b, *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- MORIN Edgar 1994, *La complexité humaine*, Paris, Flammarion.
- MULLER Claude 1996, *La subordination en français*, Paris, A. Colin.
- NAZARENKO Adeline 2000, *La cause et son expression en français*, Gap-Paris, Ophrys.
- NERLICH Michael 1990, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur les rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », in A. Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 255-302.
- NØLKE Henning 1999, « Linguistique modulaire : principes méthodologiques et applications », in J.-M. Adam & H. Nølke eds., *Approches modulaires de la langue et du discours*, Paris-Lausanne, Delachaux & Niestlé, p. 17-73.
- 2001, *Le Regard du locuteur 2*, Paris, Kimé.
- PAHUD Stéphanie 2009, *Variations publicitaires sur le genre*, Lausanne-Zurich-Lugano, Arttesia.
- PLANTIN Christian 1985, « La genèse discursive de l'intensité : le cas du SI "intensif" », *Langages* 80, 35-53.
- RASTIER François 2001, « L'hypallage & Borges », in *Variaciones Borges, Journal of philosophy, semiotics and literature* n° 11, Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark, 5-33.
- RICŒUR Paul 1986, « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 137-159.
- RIFFATERRE Michael 1979, *La production du texte*, Paris, Seuil.
- RUWET Nicolas 1975, « Parallélismes et déviations en poésie », in J. Kristeva, J.-C. Milner, N. Ruwet (éds.), *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 307-351.
- SAUSSURE Ferdinand de 1922 [1894] : « Sur le nominatif pluriel et le génitif singulier de la déclinaison consonantique en lithuanien », in Ch. Bally & L. Gautier eds., *Recueil des publications scientifiques de Ferdinand de Saussure*, Genève, Droz, 513-525.
- 1972 [1915], *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- 2002, « De l'essence double du langage », in *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

- SARTRE Jean-Paul 1947 (1943), « Explication de *L'Étranger* », *Situations I*, Paris, coll. Idées/Gallimard, 120-147.
- SCHAEFFER Jean-Marie 1997, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature* 105, 14-23.  
— 2011, *Petite écologie des études littéraires*, Paris, Thierry Marchaisse.
- SEARLE John R. 1972, *Speech Acts*, Cambridge University Press ; trad. fr. *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1969
- SEGRE Cesare 2006 [1985/1999], *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SIMONIN-GRUMBACH Jenny 1975, « Pour une typologie des discours », in J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet (éds.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 85-121.
- SPITZER Leo 1949 : *A Method of interpreting Literature*, Northampton, Smith College.  
— 1970 [1948] : *Études de style*, Paris, Gallimard.  
— 1970, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, Paris, Gallimard, 208-335.  
— 1978 [1949] : « La publicité américaine comme art populaire », trad. J.-P. Richard, *Poétique* 34, 152-171.  
— 2009 : (1918-1931) : *Leo Spitzer : Études sur le style*, Paris, Ophrys, Bibliothèque de Faits de langues.
- STAROBINSKI Jean 1970 [1964] : « Leo Spitzer et la lecture stylistique », in Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 7-39.
- STIERLE Karlheinz 1977, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique* 32, 422-441.
- TODOROV Tzvetan 1975, « La notion de littérature », in J. Kristeva, J.-C. Milner et N. Ruwet (éds.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 352-364.  
— 1978, *Les genres de discours*, Paris, Seuil.
- VANDERVEKEN Daniel 1988, *Les Actes de discours*, Bruxelles, Mardaga.  
— 1992, « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de linguistique française* 13, 9-61.  
— 1997, « La logique illocutoire et l'analyse du discours », in *Le dialogique*, D. Luzzati, J.-C. Beacco et al. éds., Berne-Paris, Peter Lang.
- VIEHWEGER Dieter 1990, « Savoir illocutoire et interprétation des textes », in *Le discours. Représentations et interprétations*, M. Charolles, S. Fischer & J. Jayez (éds.), Presses universitaires de Nancy, 41-51.
- VOLOCHINOV Valentin N. 1981 [1926], « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique », in T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 181-215.  
— 2010 [1929], *Marxisme et philosophie du langage*, Limoges, Lambert-Lucas.
- WARTBURG Walther von & ZUMTHOR Paul 1947, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, A. Franke.
- WEINRICH Harald 1994 [1964], *Tempus*, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer.  
— 1989, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier.