Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1980)

Heft: 4

Artikel: Essai d'analyse stylistique : un extrait de L'Été des Sept Dormants

Autor: Saraiva-Nicod, Marguerite

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870763

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ESSAI D'ANALYSE STYLISTIQUE

Un extrait de *L'Été des Sept Dormants*

En 1959, au terme d'un article où il présentait les différentes théories et analyses stylistiques élaborées en France jusqu'alors, Gérald Antoine écrivait:

> Songe-t-on au nombre de livres que nous ont valus par exemple les tribulations de Rousseau le persécuté, ou de ce fou de Nerval, ou de ces anges maudits: Verlaine et Rimbaud... Mais nous attendons encore *un* livre qui réponde à la question — la seule à vrai dire d'essentielle: de quoi et comment sont faites les *Rêveries*, ou *Sylvie*, ou *Sagesse*, ou *Une saison en enfer*?
>
> La stylistique a pour mission, entre autres, de mettre fin au scandale de ces vides incompréhensibles et cruels.[1]

Scandale, le mot paraît exagéré. Il ne l'est pas si l'on songe au désir maintes fois exprimé par des écrivains d'être compris jusque dans le travail de la langue inséparable de la gestation de l'œuvre, dont Flaubert a donné cette claire définition: il faut, dit-il, écrire pour «calmer l'irritation de l'idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise...»[2] Parmi les divers et souvent pathétiques appels adressés par des écrivains aux lecteurs trop peu attentifs à la forme, choisissons-en un qui les résume tous, celui de Nietzsche dans *Zarathoustra*:

> Il n'est pas facile de comprendre du sang étranger: je hais tous les paresseux qui lisent.
>
> ...
>
> Celui qui écrit en maximes avec du sang ne veut pas être lu, mais appris par cœur.[3]

La plus grande œuvre littéraire est un objet fait de mots et de syntagmes, et une grande partie du bonheur de la lecture vient de ce que l'on pourrait sans nul sacrilège appeler la *dégustation* de cette «matière». Gérald Antoine formule une opinion très générale en assignant pour tâche à la stylistique de montrer «de quoi» est fait un texte que des générations de lecteurs ont aimé. Mais le mot «stylistique» ne désigne ni une science, ni une méthode, il pose un problème: c'est ce que disent explicitement la plupart des études qui ont tenté jusqu'à ce jour de la définir. La stylistique est à créer, la stylistique est impossible pour le moment, répète-t-on de toute part. Elle risque de le rester puisqu'il est bien peu probable que quelqu'un maîtrise un jour l'ensemble des disciplines qui devraient la constituer, et surtout parce que son objet même, le style, échappe à toute définition. La linguistique a créé l'expression «fonction poétique du langage» pour remplacer l'honnête «je ne sais quoi» de Boileau. Rien de moins opératoire que ces formules qui ne sont, devant le mystère, que points d'interrogation.

Est-ce à dire qu'il faille renoncer à comprendre un texte en tant que texte autrement qu'en l'apprenant par cœur? Sans doute, il est bon de posséder une œuvre, de l'avoir sans cesse à disposition dans sa tête «comme on palpe un vieux galet dans sa poche»[4], selon la formule suggestive de Georges Mounin. Mais on ne connaît par cœur que ce qui se grave presque de soi-même dans la mémoire en vertu d'une convenance préalable, et quiconque se borne à connaître ce qui s'insinue en lui par les chemins de l'affinité n'aura aucun moyen de comprendre ce que Nietzsche appelle le «sang étranger». N'y aurait-il pas moyen, puisque «la stylistique» appartient encore au domaine des Idées, de pratiquer au ras du texte une description extrêmement modeste, qui ne dise que des choses vérifiables — donc en un sens banales — mais qui permette, par une attention minutieuse à tous les aspects de la forme, une dégustation consciente de cette «matière» indéfinissable dont est faite l'œuvre? L'essai d'analyse qui va suivre est le premier fruit d'une recherche entreprise dans ce sens avec un groupe d'étudiants.

Il y a une trentaine d'années, A. Juilland écrivait:

> Le linguiste qui sait qu'il n'a réussi à rendre sa science autonome qu'en s'élevant contre les servitudes imposées par la logique, la psychologie, la sociologie, la physiologie, déconseillera vivement au stylisticien à la recherche d'une doctrine

> «pure» de placer son objet au carrefour de ces disciplines. Au contraire, il l'encouragera d'essayer par tous les moyens de rompre (au moins provisoirement) les ponts avec les disciplines voisines et, à partir d'un certain point, avec la linguistique elle-même. Quitte à les reconstruire plus tard, à partir de sa propre rive et à l'endroit choisi par elle-même.[5]

C'est dans cette perspective que nous avons travaillé, mettant en œuvre différents moyens de rupture. Il est relativement aisé de ne pas tomber dans les pièges de la sociologie, de la psychologie, de l'histoire littéraire, de l'explication génétique, des incursions dans le domaine existentiel. Il est beaucoup plus difficile de s'interdire à chaque instant des intrusions séduisantes dans le domaine de l'explication de texte — ce domaine beaucoup plus vaste, et, en un sens, plus satisfaisant, auquel notre type d'analyse appartient, mais qui doit rester réservé (ceci pour des raisons pratiques de programme d'études, mais aussi pour nous obliger à une démarche aussi «pure» que possible). Ce qui est plus difficile encore, c'est de «jouer» avec la grammaire et la linguistique, auxquelles on est bien obligé d'avoir recours pour leur emprunter une terminologie, mais dont les concepts sont des outils souvent inadéquats en présence du style. Pour n'en citer qu'un exemple, nous avons établi des schémas de phrases qui doivent rendre compte du mouvement de la lecture: progression régulière d'une pensée dont les éléments dérivent les uns des autres, suspensions, retours en arrière vers un point dont dépend la compréhension d'un nouveau membre de phrase, éloignement plus ou moins important du niveau où se déroule le fil conducteur... Ces schémas ne peuvent rien avoir de rigoureux, ils peuvent varier d'une lecture à l'autre, souvent même d'un lecteur à l'autre puisque l'un des grands intérêts de la lecture plurielle est de faire apparaître ces ambiguïtés dont on a pu prétendre qu'elles constituent un des aspects importants du langage littéraire.

Deux remarques encore pour mettre un terme à l'introduction de cette analyse.

Notre texte, bref et dense, est le fruit d'une lecture commune maintes et maintes fois recommencée, chacun essayant de saisir clairement et d'analyser de la manière la plus fine ce qu'il percevait plus ou moins confusément dans les mots et les phrases, tous s'efforçant de trouver des formules précises pour expliquer ce qui était perçu. Ce travail attentif et respectueux a pris la forme d'une pénétration de plus en plus intime, de plus en plus heureuse, du texte analysé, dont la richesse se dévoilait au fur et à mesure.

Enfin une constatation essentielle. L'écrivain à qui nous devons *L'Eté des Sept Dormants*, M. Jacques Mercanton, qui a bien voulu lire cette analyse et nous dire ses réactions d'auteur, loin d'être heurté par cette lecture technique l'a jugée pertinente et l'a prolongée en ajoutant à ce que nous avions dit de manière explicite ce que lui, le créateur, avait voulu mettre dans ce passage, parfois inconsciemment. «Si vous comprenez votre peinture par avance, vous pourriez tout aussi bien ne pas la peindre»[6], déclare Salvador Dali. Le bonheur de créer implique cette part d'indétermination, mais le bonheur de lire — ou de contempler, ou d'écouter, ou de déguster... — est multiplié par la prise de conscience et l'explicitation.

Texte analysé:

Jacques Mercanton, *L'Eté des Sept Dormants*, p. 58[7].

IV

[1] Il n'y a pas besoin de monter très haut du côté de Vichtenstein pour que le paysage change.[2] On quitte le voisinage du Danube, avec, sur l'autre rive, les pentes abruptes, boisées et rocheuses qui dominent la route de Passau à Obernzell, en pays bavarois.[3] Et l'on voit peu à peu se découvrir au-dessus la campagne, aux blés dorés, aux villages blancs à toits rouges, avec de nouvelles crêtes de forêts, puis, plus haut encore, séparés par des failles invisibles qui sont d'étroits vallons, d'autres champs, d'autres villages dont on n'aperçoit qu'un mince clocher d'église, d'autres pentes forestières, jusqu'aux sommets qui forment la frontière de la Bohême.[4] Maria Laach prend plaisir à cette vue qui ne cesse de s'étendre et de s'élargir à mesure qu'on grimpe à travers bois.
[5] Comme lorsqu'on réfléchit, dit-elle — bien que sa manière soit moins celle d'une réflexion, qui procède par étapes, que des coups d'œil aigus, rapides, parfois égarés, dans les régions secrètes de son esprit ou de son cœur.[6] Mais ce qu'elle aime surtout, c'est, de la crête, d'où le fleuve n'apparaît plus que comme une route étroite et brillante serpentant entre les arbustes, découvrir le vaste paysage du ciel: les lourds nuages immobiles qui pèsent sur l'horizon et forment une construction massive, irrégulière, qui soudain s'amollit, estompe ses contours, se défait dans une blancheur diaphane où tremble un reflet de soleil, tandis que d'autres masses noires surgissent, obstruant l'horizon, jetant une ombre nocturne sur le paysage fluvial, pour se dissiper à leur tour sans avoir bougé.

[7] — Un théâtre hiératique, dit-elle encore, comme celui des tragédies antiques, où tout s'accomplit, jusqu'à la catastrophe, presque sans mouvement.

Aspect graphique

Le texte se présente sous une forme compacte:
— un alinéa de vingt-deux lignes, composé de six phrases sans autre signe de ponctuation expressif qu'un tiret à la ligne 12;
— un alinéa de trois lignes, composé d'une seule phrase et introduit par un tiret.

Construction des phrases[8]

La première phrase, qui n'atteint pas une ligne et demie, est la plus courte du texte.

Sa construction est linéaire, chacune des expansions étant située par rapport à son régissant selon le type de construction syntaxique le plus simple.

Le sujet impersonnel «Il» marque d'emblée le caractère impersonnel de l'énoncé. La présence de la conjonction «pour que», jointe à la proportion élevée des mots grammaticaux par rapport aux mots lexicaux, indique qu'il s'agit d'une phrase explicative.

La deuxième phrase s'étend sur plus de deux lignes. Elle est reliée à la précédente par le pronom indéfini «On», qui apparaît comme le sujet implicite de «monter», constituant de la première phrase.

La phrase centrale: «On quitte le voisinage du Danube» se prolonge par l'adjonction d'un deuxième complément d'objet direct: «pentes». Ce substantif est mis en relief:
— par l'effet de suspension que crée le complément circonstanciel de lieu placé entre «pentes» et le mot introducteur «avec»;
— par le fait qu'il régit trois épithètes et une subordonnée relative qui engendre à son tour deux compléments circonstanciels de lieu.

Cette structure, à la fois quasi linéaire et proliférante, donne à la phrase un mouvement qui épouse celui de l'activité sensible de perception.

La troisième phrase s'étend sur plus de cinq lignes et demie. La liaison avec la phrase précédente est assurée par la conjonction «et», qui relie «voit» à «quitte».

Chacun des mots lexicaux de la phrase centrale «Et l'on voit se découvrir la campagne» engendre une ou plusieurs expansions; la deuxième expansion de «campagne» régit elle-même une expan-

sion adnominale. La phrase se développe ensuite par l'apparition d'un deuxième sujet du verbe «se découvrir»: «crêtes de forêts», relié au premier sujet, «la campagne», par la préposition «avec», puis par l'adjonction de trois autres sujets du même verbe «se découvrir» reliés à lui par «puis» et «plus haut encore», mais séparés de lui par une suspension: le participe passé explicatif «séparés» et la chaîne d'expansions qu'il engendre. La phrase se termine par l'apparition d'un troisième complément circonstanciel de lieu régi par le verbe «se découvrir» et comportant lui-même une expansion qui en régit une dernière.

Le schéma de cette phrase, dans laquelle la plupart des expansions sont régies par le verbe «se découvrir» placé au début, met en relief sa structure explicative. Bien que le déroulement des nombreuses expansions suive le mouvement de la sensibilité qui découvre les aspects multiples de l'objet, l'esprit reste suspendu aux articulations de la syntaxe. Dans une certaine mesure, la mise en place des constituants requiert plus d'attention que le relief accordé aux constituants eux-mêmes.

La quatrième phrase s'étend sur une ligne et demie. Elle est juxtaposée à la précédente, et séparée d'elle par l'apparition d'un nouveau sujet, personnel cette fois et individualisé: le nom propre de personne «Maria Laach». Ainsi détachée sur le plan syntaxique de la troisième phrase, la quatrième est rattachée aux trois premières phrases prises globalement par l'embrayeur «cette»; ce déterminatif introduit le substantif «vue», sème extrait d'une série de verbes et de substantifs présents dans le début du texte: «paysage», «voit», «se découvrir», etc.

La construction de cette phrase est linéaire. Expansion du constituant central «prend plaisir», le substantif «vue» engendre une subordonnée relative qui se développe par l'adjonction d'un deuxième complément d'objet direct, et par un complément circonstanciel de temps qui régit lui-même un complément circonstanciel de lieu.

La structure de la phrase souligne la dynamique du phénomène d'appréhension du spectacle.

La cinquième phrase occupe trois lignes. Débutant par un «Comme» comparatif, elle se rattache implicitement aux constituants de la phrase précédente «qui ne cesse de s'étendre et de s'élargir».

La comparaison elliptique est suivie d'une incise: «dit-elle», qui renseigne rétrospectivement sur le statut de ce début de

1.- Il n'y a pas besoin de monter très haut du côté de Vichtenstein pour que le paysage change.

2.- On quitte le voisinage du Danube, avec, sur l'autre rive, les pentes abruptes, boisées et rocheuses qui dominent la route, de Passau à Oberzell en pays bavarois

3.- Et l'on voit peu à peu se découvrir devant dessus

puis,

la campagne aux blés dorés, aux villages blancs à toits rouges,

avec de nouvelles crêtes de forêts,

d'autres champs,

d'autres villages dont on n'aperçoit qu'un mince clocher d'église,

d'autres pentes forestières,

plus haut encore, séparés par des failles invisibles qui sont d'étroits vallons,

jusqu'aux sommets qui forment la frontière de la Bohême.

4.– Maria Lanck prend plaisir à cette me
- qui ne cesse de s'étendre
- et de s'élargir
- à mesure qu'on grimpe
- à travers bois.

5.– Comme lorsqu'on réfléchit, [dit-elle]
– bien que sa manière soit moins celle d'une réflexion
- qui procède par étapes,

que des coups d'œil
- aigus,
- rapides,
- parfois égarés,

dans les régions secrètes
- de son esprit
- ou de son cœur.

6.– Mais ce qu'elle aime surtout, c'est, de la crête
- d'où le fleuve n'apparaît plus que comme une route
  - étroite
  - et brillante
  - serpentant entre les arbustes,

découvrir
- route → paysage du ciel:
- les lointains → images
  - immobiles
  - qui pèsent sur l'horizon
  - et forment une construction
    - massive,
    - irrégulière,
    - qui s'adoucit
      - s'amollit,
      - estompe ses contours,
      - se défait dans une blancheur
        - diaphane
        - où tremble un reflet
          - de soleil,

tandis que d'autres masses
- noires
- surgissent,
  - obstruant l'horizon,
  - jetant une ombre
    - nocturne
    - sur le paysage
      - fluvial,
  - pour se dissiper
    - à leur tour
    - sans avoir bougé.

7.– – Un théâtre hiératique, [dit-elle encore]
- comme celui des tragédies antiques
  - où tout s'accomplit
    - jusqu'à la catastrophe,
    - presque sans mouvement.

phrase: il s'agit d'un relais de parole. Le début du discours direct n'étant marqué par aucun signe de ponctuation et la mention du locuteur n'intervenant qu'après coup, il en résulte une mise en question rétroactive du statut de la quatrième phrase, qui peut apparaître dans ce contexte comme une séquence de discours indirect libre attribué à Maria Laach, et non plus comme un énoncé du narrateur.

Après l'incise, un tiret marque la reprise du discours du narrateur: une subordonnée concessive, dont l'un des constituants régit une subordonnée relative, engendre une subordonnée de comparaison dont les deux substantifs engendrent à leur tour respectivement trois épithètes et deux expansions adnominales.

Le schéma de cette phrase montre sa construction linéaire et l'importance attribuée aux substantifs et à leurs expansions. La phrase met en relief l'objet, mais un objet qui est le fruit d'une élaboration mentale indiquée par les connecteurs «bien que» et «moins que».

La sixième phrase, qui s'étend sur huit lignes, est la plus longue du texte. Elle est reliée non pas à la cinquième mais à la quatrième phrase par un «Mais» qui oppose «ce qu'elle aime surtout» à «prend plaisir à cette vue».

La construction de cette phrase est à la fois linéaire et proliférante. Le constituant central «découvrir» est précédé d'un complément circonstanciel de lieu qui engendre une subordonnée relative dont un des constituants régit deux épithètes et un participe présent suivi d'une expansion; outre cette longue suspension, le «ce qu[e]... c'est» qui ouvre la phrase met en relief cet infinitif. L'expansion obligatoire de «découvrir», son complément d'objet direct «paysage du ciel», est doublé par une apposition, «nuages», qui produit une longue chaîne d'expansions, chaque substantif et chaque verbe subordonné engendrant à son tour plusieurs épithètes, plusieurs verbes ou plusieurs compléments circonstantiels. La plupart des expansions sont doubles: «*lourds* nuages *immobiles*», «qui *pèsent* sur l'horizon et *forment* une construction», etc.; une des expansions est triple: «*s'amollit*, *estompe* ses contours, *se défait*»; à la fin de la phrase, deux substantifs suivis chacun d'une seule expansion: «ombre *nocturne*», «paysage *fluvial*», sont suivis du verbe terminal qui entraîne deux compléments circonstanciels.

Contrairement à la phrase 3, de caractère plus explicatif que représentatif, la phrase 6 met en valeur les mots lexicaux. Son

déroulement, discrètement articulé par des indications temporelles («soudain», «tandis que»), rend le mouvement d'une perception sensible qui glisse d'un objet à l'autre au fur et à mesure que ces objets apparaissent tout en s'attardant à chacun de leurs multiples aspects.

La septième et dernière phrase du texte, qui comporte trois lignes, est séparée de tout ce qui précède par un alinéa et par un tiret, marque du relais de parole. Elle est reliée à la phrase 5 par l'incise «dit-elle encore».

Sa construction est linéaire. L'énoncé central: «Un théâtre hiératique» est une proposition nominale elliptique. Suit un complément circonstanciel de comparaison qui engendre une subordonnée relative dont le verbe régit deux compléments circonstanciels.

Le schéma montre l'importance des conjonctions de subordination («comme», «jusqu'à»), et de l'adverbe «presque» qui donnent à la phrase un caractère explicatif.

Dans son ensemble, le texte comporte donc: deux phrases courtes, une phrase longue, deux phrases courtes, une phrase très longue et une phrase courte. Les phrases de caractère plutôt explicatif alternent à peu près régulièrement avec celles qui se déroulent selon le mouvement de la sensibilité.

Le système de liaison des phrases entre elles (la deuxième à la première, la troisième à la deuxième, la quatrième aux trois premières prises globalement, la cinquième et la sixième à la quatrième, finalement la septième à la cinquième) fait que ces phrases ne constituent pas une chaîne mais une sorte de réseau.

Niveaux grammatical et lexical

Le temps présent aux aspects tantôt duratif, tantôt itératif, tantôt singulatif et ponctuel, qui est celui de tous les verbes du texte, ne permet ni de situer l'objet dans le temps, ni de l'inscrire dans une durée déterminée, ni de préciser le moment de l'énonciation par rapport à ce qui est représenté. De ce fait, l'énoncé comporte sur le plan temporel une relative généralité.

Dans les trois premières phrases, le vocabulaire concret, remarquable par la propriété des termes et leur caractère univoque («monter», «rives», «pentes», etc.) crée une réalité maté-

rielle visible. C'est en l'occurrence un paysage dont les deux premières phrases donnent une représentation topographique et qu'elles ancrent spatialement dans la géographie empirique par une série de noms propres de lieux englobés dans le syntagme terminal «pays bavarois». Des trois épithètes qui se rapportent au mot «pentes», la première indique un degré d'inclinaison, les deux suivantes, adjectifs dérivés de noms, apportent également des informations de caractère plutôt technique.

Dans la troisième phrase, l'information topographique se poursuit par des indications concernant conjointement la chronologie et le déplacement dans l'espace: «peu à peu», «au-dessus», «plus haut encore», «jusqu'à»; par l'adjectif «nouvelles» qui inscrit «crêtes» dans une série implicite; par la répétition anaphorique de l'adjectif indéfini «autres» (trois occurrences), et par le fait que les nombreux substantifs sujets du verbe «se découvrir» ou expansions de divers régissants appartiennent à un nombre restreint de champs sémantiques: «campagne», «champs»; «villages» (deux occurrences); «toits», «clochers»; «crêtes», «pentes», «sommets»; «forêt» réapparaît en outre dans l'adjectif dérivé «forestières». Cet aspect itératif du vocabulaire confère une grande homogénéité à la texture du paysage; la présence des substantifs — et celle de leur contenu référentiel — semble avoir pour principale fonction de donner un contenu à la structuration du lieu et du temps, primordiale dans la phrase. Deux particularités du vocabulaire marquent encore le caractère plutôt explicatif de l'énoncé: l'adjectif «invisibles» et la contradiction qui frappe dans la séquence «on voit... se découvrir... d'autres villages dont on n'aperçoit qu'un mince clocher d'église» révèlent une caractéristique du regard observateur: à partir du visible, il induit la présence d'éléments cachés.

Mais par ailleurs cette phrase confère à l'objet décrit une qualité d'un ordre jusqu'alors absent du texte. Trois adjectifs dénotant des couleurs: «dorés», «blancs» et «rouges» (en contraste avec «vert», absent du texte mais impliqué dans ce contexte par plusieurs substantifs), et deux adjectifs dénotant la forme: «étroits» et «mince», apportent un complément à la description purement topographique; l'apparition de taches diversement colorées et de formes accidentelles par rapport à la configuration du sol ajoute à la représentation une qualité esthétique qui rapproche la description verbale d'un art pictural. Les trois verbes étroitement apparentés sur le plan sémantique qui régissent la phrase: «voit», «se découvrir», «aperçoit», acquièrent de ce fait

une certaine épaisseur: au sème «observation attentive» s'ajoute la connotation «jouissance».

Avec la quatrième phrase apparaissent dans le texte des vocables qui appartiennent à des registres nouveaux. Le substantif «vue», les verbes «ne cesse», «s'étendre», «s'élargir» résument en les conceptualisant tous les éléments topographiques décrits dans les premières phrases et mettent en relief l'aspect progressif de leur apparition. Par ailleurs, le verbe «prend plaisir», régi par un sujet personnel nettement individualisé dénote pour la première fois dans le texte une réalité intérieure, en l'occurrence une jouissance esthétique, tandis que le verbe «grimper», ajoutant au sème «monter» les connotations «avec effort» et «pente escarpée», introduit une réalité physique de l'ordre de la sensation.

Dans la cinquième phrase, le verbe «réfléchit» dénote lui aussi une réalité intérieure: la conscience immédiate du caractère dynamique de l'activité intellectuelle considérée comme progression dans la découverte; le sujet «on» marque le caractère général de cette réalité. Par opposition, les substantifs et le verbe utilisés par le narrateur: «manière», «réflexion», «procède», «esprit», «cœur», appartiennent au vocabulaire de l'analyse psychologique; les métaphores: «étapes», «coups d'œil», «régions», dénotent certaines caractéristiques du processus de pensée pour lesquelles il n'existe pas de terme propre; elles se rapportent simultanément à l'activité intérieure de Maria Laach et à celle du narrateur, soucieux de formuler des nuances exactement.

La sixième phrase est marquée d'emblée par l'apparition du verbe «aime» qui non seulement marque une augmentation d'intensité par rapport au «prend plaisir» de la phrase 5, mais encore fait passer du plan de la sensibilité artistique à celui de l'affectivité. On retrouve dans la première partie de la phrase des vocables présents dans les trois premières phrases du texte: «crête», «route», «découvrir», «paysage», de même que des éléments nommés de manière différente: «fleuve» remplace «Danube», «arbustes» «boisées»; mais certains de ces vocables changent de statut de façon significative; «découvrir», verbe pronominal passif dans la troisième phrase, dénote ici l'action d'un sujet personnel; «route» réapparaît à titre de comparant et entraîne une suite d'expansions qui l'apparentent, par le mot «brillante», et l'opposent par les autres: «étroite», «serpentant entre les arbustes», à «vaste paysage du ciel»; enfin la reprise de

«paysage» suivi de l'adnominal «du ciel» marque à la fois le déplacement du regard vers un spectacle jusqu'ici non dévoilé et un changement dans la qualité de ce regard: d'une part le fait que l'apparition du ciel est préparée plastiquement, par la présence au bas du tableau de la ligne brillante du fleuve — tout le paysage montagneux, qui n'est présent qu'implicitement dans le microcontexte, ne représentant plus qu'une grande tache sombre entre les deux —, d'autre part l'emploi métaphorique de «paysage» marquent le passage d'une relative objectivité à la subjectivité pure, en l'occurrence de l'observation attentive à la contemplation.

Dans la seconde partie de la phrase, mis en apposition à «paysage du ciel», le substantif «nuages» est précédé d'un adjectif, «lourds», dont la valeur métaphorique est renforcée par d'autres expansions: «immobiles», «pèsent», «construction massive». Dans la suite des expansions qui développent abondamment cette phrase, les termes concrets univoques («irrégulières», «contours», «obstruant», etc.) s'entremêlent avec des termes employés métaphoriquement: «s'amollit», «estompe»; un substantif abstrait: «blancheur»; deux adjectifs dérivés: «nocturne» et «fluvial». A toutes ces marques des réactions personnelles du sujet face au spectacle s'ajoute l'accumulation de termes sémantiquement très proches qui indiquent le souci de rendre les plus fines nuances: «s'amollit, estompe ses contours, se défait», ainsi que l'actualisation redoublée d'une série de sèmes qui deviennent de ce fait très importants: «lourds» et «pèsent», «immobiles» et «sans avoir bougé», «massive» et «masses», «noires» et «nocturnes». En même temps qu'elle dénote la présence d'objets visibles et regardés, toute cette phrase exprime une correspondance entre ces éléments de la nature matérielle et la sensibilité de celle qui «aime» les «découvrir».

La construction elliptique qui ouvre la dernière phrase introduit avec «théâtre hiératique» une réalité d'un ordre différent. Le caractère à la fois immobile et changeant du spectacle des nuages suscite chez Maria Laach l'idée d'une analogie qu'elle exprime en termes d'identification. A moins que ce ne soit elle qui crée cette analogie, sa perception du spectacle extérieur étant structurée par des préoccupations d'ordre affectif. Le phénomène matériel est assimilé à une action où seraient engagés des êtres humains et qui serait représentée selon les règles d'une tradition sacrée. La description du paysage débouche ainsi sur l'accès à une réalité à la

fois humaine, culturelle et religieuse dans le sens antique du terme puisque «tout s'accomplit», «tragédie», «catastrophe» actualisent par trois fois le sème: «fatalité».

Rythme accentuel. Intonation

A titre opératoire, le texte a été divisé en segments syntaxiques de diverses longueurs, comme s'il s'agissait de vers libres (voir ci-dessous, pp. 48-50). Les phrases ont été séparées par un double interligne.

Cet artifice met en évidence:

— l'existence dans le texte de nombreux hexamètres (9 sur un total de 47 lignes) ainsi que d'un assez grand nombre de membres de six syllabes faisant partie de segments plus étendus (10); les segments de douze syllabes sont au nombre de deux;
— l'existence d'un nombre relativement élevé de membres de quatre syllabes, soit isolés (3), soit compris dans un segment plus étendu (15); trois segments sont des octosyllabes;
— le fait que les vers blancs sont entremêlés dans le texte avec des segments dont le nombre de syllabes est très varié (3 à 24);
— l'importance du rythme dans la construction des phrases:

Les deux premières phrases se terminent par un segment de six syllabes.

Le deuxième segment de la troisième phrase est identique au deuxième segment de la seconde (quatre syllabes); c'est dans cette phrase l'avant-dernier segment qui compte six syllabes, tandis que le dernier introduit la modulation 4 + 5 + 4.

La quatrième phrase se distingue dans le contexte par la diversité de ses rythmes.

La cinquième est la plus marquée du texte: le premier et le dernier de ses six segments sont des octosyllabes, le troisième et le cinquième des hexamètres.

La sixième présente une grande variété dans la longueur des segments (3 à 24 syllabes, c'est-à-dire qu'elle contient entre autres le segment le plus court et le plus long du texte); elle comporte beaucoup de segments ou de membres de trois syllabes, ou de multiples de trois, en particulier trois hexamètres (sur un total de neuf), les deux segments de neuf syllabes du texte, et un segment de douze syllabes (sur deux dans l'ensemble du texte). Comme la cinquième phrase, la sixième a une chute très marquée rythmiquement.

La septième phrase est composée de segments moins dissemblables; malgré sa brièveté, elle a comme les deux précédentes une chute qui l'apparente à la période classique.

Cette prose apparaît donc comme rythmée très discrètement.

Du point de vue de l'intonation, cette série de phrases sans interrogation ni exclamation est marquée par une grande régularité.

Deux phrases, la première et la quatrième, imposent une lecture quasi linéaire, la voix s'élevant d'une quantité égale sur la fin de chacun des premiers segments pour retomber à la fin. Dans les autres phrases, la voix monte vers un ou plusieurs sommets (phrase 2, «rocheuses»; phrase 3, «toits rouges», «vallons», «forestières»; phrase 5, «égarés»; phrase 6, «arbustes», «irrégulières», «contours», «fluvial»; phrase 7, «catastrophe». Mais ces sommets sont tous à hauteur égale, et disposés selon une alternance régulière: 0 — 1— 3 — 0 — 1 — 4 — 1.

10 + 7 Il n'y a pas besoin de monter très haut du côté de Vichtenstein

6 pour que le paysage change.

9 + 2 On quitte le voisinage du Danube, avec,

4 sur l'autre rive,

4 + 2 + 3 = 9 les pentes abruptes, boisées et rocheuses ∧

8 + 4 = 12 qui dominent la route de Passau à Obernzell,

6 en pays bavarois.

3 + 3 + 4 + 3 + 3 Et l'on voit peu à peu se découvrir au-dessus la campagne,

4 aux blés dorés,

4 + 3 aux villages blancs à toits rouges, ∧

9 avec de nouvelles crêtes de forêts,

1 + 4 puis, plus haut encore,

3 + 6 + 6 séparés par des failles invisibles qui sont d'étroits vallons, ∧

3 d'autres champs,

4 + 5 + 6 d'autres villages dont on n'aperçoit qu'un mince clocher d'église,

6 d'autres pentes forestières, ∧

4 + 5 + 4 jusqu'aux sommets qui forment la frontière de la Bohême.

4 + 3 + 3		Maria Laach prend plaisir à cette vue
6 + 5		qui ne cesse de s'étendre et de s'élargir
5 + 4	= 9	à mesure qu'on grimpe à travers bois.
6 + 2	[= 8]	Comme lorsqu'on réfléchit, dit-elle
5 + 2 + 5	(= 12)	- bien que sa manière soit moins celle d'une réflexion,
6		qui procède par étapes,
6 + 2 + 5		que des coups d'oeil aigus, rapides, parfois égarés,
6		dans les régions secrètes
[4 + 4]	[= 8]	de son esprit ou de son coeur.
6 + 1		Mais ce qu'elle aime surtout, c'est,
3		de la crête,
3 + 4 + 4 + 2 +		d'où le fleuve n'apparaît plus que comme une route étroite et
3 + 3 + 5		brillante serpentant entre les arbustes,
3 + 5 + 2		découvrir le vaste paysage du ciel:
7 + 2 + 4		les lourds nuages immobiles qui pèsent sur l'horizon
2 + 6 + 4	(= 12)	et forment une construction massive, irrégulière,

6	qui soudain s'amollit,
6	estompe ses contours,
3 + 7 + 2 + 6	se défait dans une blancheur diaphane où tremble un reflet de soleil ,
9	tandis que d'autres masses noires surgissent,
6	obstruant l'horizon,
7 + 6	jetant une ombre nocturne sur le paysage fluvial,
8	pour se dissiper à leur tour
5	sans avoir bougé.
7	-Un théâtre hiératique ,
4	dit-elle encore,
9	comme celui des tragédies antiques,
5	où tout s'accomplit,
6	jusqu'à la catastrophe,
5	presque sans mouvement.

Texture phonique

En ce qui concerne la texture phonique, le texte est marqué par:

— La présence d'un certain nombre de rimes: «paysage» — «voisinage» (l. 2); «forestières» (l. 9) — «frontière» (l. 10); «paysage» — «nuages» (l. 17); «hiératique» (l. 23) — «antiques» (l. 24).

Remarques:

— la parenté phonique va au-delà de la rime dans les mots «*for*estières» et «*fr*ontière»;
— la sonorité de «paysage», mot qui rime par deux fois dans le texte, est en outre représentée une fois encore à la fin du texte par la troisième occurrence du mot (l. 22) dans un contexte vocalique et consonantique qui le met en relief: «surgissent... jetant... *p*ays*ag*e... fluvi*a*l... *p*our se dissi*p*er».

— La présence d'enchaînements vocaliques relativement nombreux: «très haut» (l. 1), «boisées et» (l. 3), «Passau à Obernzell» (l. 4), «peu à peu» (l. 4), «blancs à» (l. 5), «plus haut encore» (l. 6), «serpentant entre» (l. 16).
— La présence de très nombreuses séries vocaliques et consonantiques, en particulier les séries en *a* et *wa*, en ɛ, en ə, en ɑ̃ et õ, les séries d'explosives et de dentales.
— A l'intérieur de ces séries, la répétition extrêmement fréquente de groupes de phonèmes, soit dans le même ordre: «c*rê*tes... fo*rê*ts» (l. 6), «sé*par*és *par* (l. 7), «d'é*tr*oits *vall*ons... d'au*tr*es *vill*ages» (l. 8), «n'aper*ç*oit *qu*'un min*c*e *c*locher» (l. 9), etc; soit en chiasme: «*rap*ides... *par*fois» (l. 14), «*mai*s... *aim*e» (l. 15), «s*ur*gissent... obst*ru*ant... noct*ur*ne» (l. 21), etc.
— Le jeu constant des sonorités douces, dont les plus remarquables sont les enchaînements vocaliques, les séries vocaliques relevées plus haut et les séries de nasales, avec des chaînes consonantiques fortes, les plus frappantes étant les suites de monosyllabes «que des coups d'œil» (l. 13) et «plus que comme» (l. 17).
— La relative homogénéité de la texture phonique: on ne peut pas distinguer à l'intérieur du premier alinéa ni du second des parties marquées par des tonalités différentes; en revanche, les deux alinéas sont nettement opposés entre eux. A la série de phrases à la fois douces et nettement timbrées qui forment le

premier succèdent une série de sons heurtés: le syntagme «théâtre hiératique», les rimes en «tique» et la série de K qui les prolonge.

Il ne semble pas pertinent de chercher dans ce texte des rapports son - sens, sa qualité musicale étant indépendante de la signification des phrases. Cependant, il est tout à fait remarquable que la série vocalique la plus représentée dans le texte, celle des *a*, englobe le nom de Maria Laach qui se trouve pratiquement au milieu du texte et dont l'isolement syntaxique a été relevé plus haut. En outre, les autres phonèmes de ce nom propre sont présents dans son environnement: «Bohê*m*e. *Mar*i*a* *L*aach... p*l*ais*ir*». Par ailleurs, le son ε du mot «plaisir» lié phoniquement à «Maria Laach» forme, après le *a*, la série vocalique la plus représentée dans le texte. La texture phonique du texte met donc en relief ces deux noms. Jointes à ces séries vocaliques, les chaînes consonantiques en *p* et les nombreuses occurrences du ʒ mettent en relief le mot «paysage».

Dans son *Traité général de versification française*, Becq de Fouquières notait qu'un mot peut devenir, au moyen de ses éléments phoniques, le générateur sonore d'un vers, et soumettre le contexte à une sorte de vassalité tonique. Dans cette perspective, «paysage», «Maria Laach» et «plaisir» seraient les générateurs sonores du premier alinéa, «tragédies antiques» ceux du second.

Conclusions

De cette série d'approches exclusivement formelles, se dégagent quelques conclusions.

Le caractère compact du texte tel qu'il apparaît sous son aspect graphique se retrouve à d'autres niveaux signifiants:

Par leur système de liaison, les phrases constituent, nous l'avons vu, une sorte de réseau dans lequel les séquences de caractère explicatif s'entrelacent aux séquences plutôt représentatives ou lyriques. Les premières exigent une certaine contention d'esprit, les secondes suscitent une participation sans cesse active du lecteur. L'absence d'espaces, de blancs, correspond bien au caractère du texte qui ne favorise pas l'envol de l'imagination, qui n'est pas suggestif mais entraîne le lecteur dans le mouvement d'une intense méditation dont les faits narratifs et descriptifs ne sont que le prétexte extérieur.

L'ambiguïté qui pèse sur le statut de la phrase 4 n'est pas définitivement dépassée lorsque le narrateur reprend la parole (l. 5) en

faisant précéder son propre discours d'un tiret. En effet, à qui attribuer la longue phrase qui décrit ce qu'«aime» Maria Laach? La vision que ce personnage a des choses est-elle représentée en image ou directement? Dans le premier cas, le caractère lyrique de la phrase révélerait l'identification totale du narrateur à son personnage dont il ne serait plus que le porte-parole, dans le second cas, une fusion telle entre deux sensibilités que narrateur et personnage auraient jusque dans les ultimes nuances la même perception de l'objet. Rétrospectivement, la troisième phrase elle aussi semble subordonner la perception des choses qu'a le narrateur à celle qu'en a Maria Laach. S'il y a deux personnages dans le texte, il semble qu'il n'y ait qu'une seule sensibilité.

Une semblable réduction à l'unité s'opère si on considère la somme des constatations faites au niveau de l'analyse grammaticale et lexicale. Superficiellement, le texte part de la représentation de réalités matérielles extérieures pour aboutir à l'expression de réalités intérieures. Or on a déjà relevé le caractère explicatif des trois premières phrases: saisi à la fois par un esprit analytique et par une perception esthétique, le paysage représenté par le texte porte la marque de l'élaboration. Mais la comparaison établie par Maria Laach: «Comme lorsqu'on réfléchit» suggère en outre l'idée que la source du plaisir qu'elle prend au spectacle est le fait qu'elle y voit un miroir de l'activité intellectuelle. Moins que la réalité du paysage, c'est en effet le caractère progressif de sa découverte qui est mis en relief par le texte. L'absence d'alinéa à la ligne 10, le fait qu'à la ligne 12 le relais de parole n'est introduit par aucun signe graphique confirment l'impression qu'on est en présence d'un discours intime plutôt que d'une description ou d'un récit.

La régularité des rythmes et des intonations concourt également à produire cette impression de profonde unité.

Quant à la rupture de ton que révèle l'analyse de la texture phonique du premier et du second alinéas — rupture d'ailleurs en relation, sur le plan graphique, avec l'opposition des deux alinéas — elle introduit dans le texte une dissonance qui rend sensible l'ambiguïté des sentiments du personnage central, prenant plaisir à un spectacle ressenti comme l'annonce d'une tragédie. Mais cela ne brise en rien la profonde unité du texte: cette ambiguïté n'est pas déchirement, elle est assumée totalement.

Marguerite NICOD-SARAIVA.

NOTES

[1] G. Antoine, «La stylistique française, sa définition, ses buts, ses méthodes», *Revue de l'Enseignement supérieur*, janvier 1959, p. 60.

[2] G. Flaubert, *Correspondance*, Première série, Conard, 1910, p. 276.

[3] F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mercure de France, 1952, p. 44.

[4] G. Mounin, *La Communication poétique*, Gallimard, 1947, p. 18.

[5] A. Juilland, «Stylistique et linguistique», *Language* XXX[2], avril-juin 1953, cité par P. Guiraud et P. Kuentz, *La Stylistique*, Klincksieck, 1975, p. 43.

[6] S. Dali, *50 Secrets magiques*, Edita Denoël, 1947, p. 16.

[7] J. Mercanton, *L'Eté des Sept Dormants*, Editions Bertil Galland, Lausanne, 1974, p. 58.

[8] La compréhension de ce chapitre serait facilitée par la consultation simultanée des schémas correspondants (v. hors-texte entre les pages 40 et 41).

BIBLIOGRAPHIE

G. Antoine, «La stylistique française, sa définition, ses buts, ses méthodes», *Revue de l'Enseignement supérieur*, janvier 1959.

Ch. Bally, *Précis de stylistique*, A. Eggimann, Genève, 1905.

— *Traité de stylistique française*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1909.

J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

M. Cressot, *Le style et ses techniques*, PUF, 1947.

P. Delbouille, «Réflexions sur l'état présent de la stylistique littéraire», *Cahiers d'analyse textuelle*, 6, Liège, 1964.

B. Dupriez, *L'Etude des styles*, Didier, 1969.

P. Fontanier, *Les Figures du Discours*, Flammarion, 1968.

P. Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1969.

— et P. Kuentz, *La Stylistique*, Klincksieck, 1975.

J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Masson, 1940.

J. Milly, *La phrase de Proust*, Larousse, 1975.

H. Mitterand, «La stylistique», *Le français dans le monde*, juillet-août 1966.

M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971.

L. Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, 1970.

J. Starobinski, *La Stylistique et ses méthodes; Leo Spitzer critique*, Gallimard, 1973.

— «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, 3, 1970.

J. Sumpf, *Introduction à la stylistique du français*, Larousse, 1971.

L. Tesnière, *Eléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, 1959.

T. TODOROV, «La description de la signification en littérature», *Communications*, 4, 1964.
— «Les registres de la parole», *Journal de psychologie*, 64, 1967.
— «Les études du style, Bibliographie sélective», *Poétique,* 2, 1960.
— *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
Langue française, N° 3, 1969, «La Stylistique»
— N° 7, 1970, «La description linguistique des textes littéraires».

Cette bibliographie ne tient compte que des ouvrages se rapportant directement à la stylistique. Pour une bibliographie moins restreinte, voir: D. DELAS, «Le texte poétique», *Poétique*, 30, 1977.

M. N.-S.