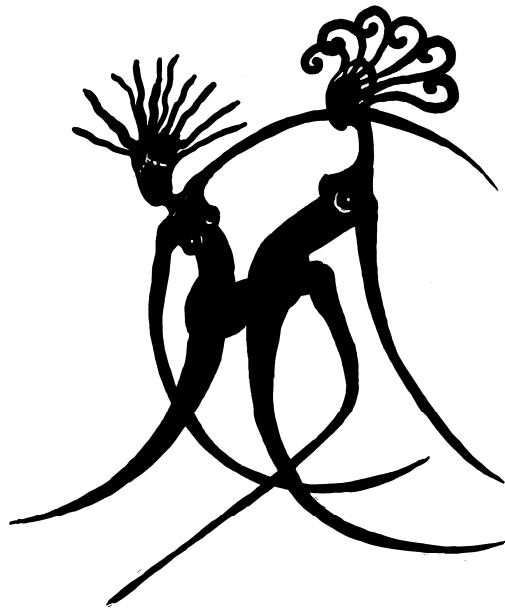


*Bulletin
de la*

SSA

Société de Styhstique Anglaise

La grammaire et le style :
domaine anglophone
2008



N° 30

© 2008 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

Illustration de couverture : « Carnaval »
de Gontran Lelasseux
(œuvre numérique)
Tous droits réservés.

Site Internet : <http://www.gontran-lelasseux.net/>.

Publié avec l'aide de la Société des Anglicistes de
l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S) et du CREA,
Équipe d'Accueil n° 370,
Université de Paris X – Nanterre

Actes du colloque d'Aix-en-Provence
(17 & 18 novembre 2006, organisé par
Monique De Mattia-Viviès, Gilles Mathis
et Wilfrid Rotgé)

publiés avec le concours de la
Société de Stylistique Anglaise,
du LERMA (E.A. 853, Université de Provence) et du
CREA (E.A. 370, Université de Paris X - Nanterre)

Comité de lecture du volume

Bernard De Giorgi, Monique De Mattia-Viviès, Valérie
Kerfelec-Leclercq, Paul Larreya, Jean-Jacques Lecercle, Gilles
Mathis, Jacqueline Percebois, Mireille Quivy, Isabelle Richard,
Simone Rinzler, Wilfrid Rotgé.

Textes réunis par Monique De Mattia-Viviès

LA STYLISTIQUE DELEUZIENNE ET LES PETITES AGRAMMATICALITES

1. Le concept de style chez Deleuze

Dans le livre que j'ai consacré à la philosophie du langage de Gilles Deleuze,¹ le dernier chapitre est consacré au concept de style, ce qui est une façon d'insister sur l'importance de ce concept pour la conception du langage de Deleuze. Le choix du terme est apparemment paradoxal, car on se serait attendu à ce que Deleuze pense plutôt le concept avant-gardiste d'« écriture », tel que le développe Roland Barthes. Le choix est bien sûr délibéré, et Deleuze construit son concept à travers (i) une allégorie intertextuelle, qui remonte à Proust, et qui est sans cesse reprise : le style, ou même la littérature, c'est l'émergence dans la langue maternelle de l'écrivain d'une langue étrangère (comme il s'agit d'une allégorie, on ne prendra pas l'idée au pied de la lettre : Proust écrit le français comme si c'était une langue étrangère) ; (ii) trois métaphores : la métaphore centrale du bégaiement (avoir un style, c'est faire bégayer la langue), et les deux métaphores nautiques du roulis et du tangage (saisie par le style, la langue roule et tangue) ; (iii) deux déterminations du concept : le passage syntaxique à la limite, sous la forme d'une agrammaticalité entendue au sens large (le style se moque des règles de la grammaire et les moque) et le passage à la limite matériel, vers le silence ou la musicalité de la langue. La citation suivante résume bien la conception du style chez Deleuze :

¹ J.J. Lecercle, *Deleuze and Language*, Basingstoke : Palgrave, 2002.

Lorsque la langue est si tendue *qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier...*, tout le langage atteint à la limite *qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. Le style – la langue étrangère dans la langue – est fait de ces deux opérations. [...] Le style est l'économie de la langue. Face à face, ou face à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence.*²

Il est clair que le style n'est pas ici une notion de sens commun (même de sens commun nourri de culture : « le style, c'est l'homme »), ni même une notion philosophique, c'est-à-dire un proto-concept, un concept pas entièrement construit, comme on en trouve encore dans *Proust et les signes*,³ où le style est défini comme l'« essence » (on entendra ce terme, bien entendu, dans le sens qu'il prend dans l'expression « huiles essentielles »). Il est clair que nous avons affaire à un véritable concept, tel que le décrit la théorie du concept de *Qu'est-ce que la philosophie ?*,⁴ avec ses trois caractéristiques : (i) un personnage conceptuel qui l'incarne ; (ii) un plan d'immanence sur lequel il se déploie et (iii) des déterminations. Les déterminations du concept de style ont déjà été évoquées : le personnage conceptuel est celui du grand écrivain, ou du styliste (Deleuze n'a pas peur des jugements de valeur en littérature, et il construit son canon : dans l'article central de *Critique et clinique*, « Bégaya-t-il »,⁵ il mentionne les noms de Kafka, Artaud, Gherasim Luca, Péguy, Céline et Melville) ; quant au plan d'immanence du style, c'est celui du langage comme surface (Deleuze rejette la dichotomie saussurienne langue/parole, comme il rejette la dichotomie chomskyenne surface/profondeur), c'est-à-dire la syntaxe comme ligne : « il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses ».⁶

L'exemple canonique de ce travail de la syntaxe chez Deleuze est la célèbre formule du Bartleby de Melville, *I would prefer not to*. Voici le début de l'analyse de Deleuze :

² G. Deleuze, *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993, p. 142.

³ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris : PUF, 1964.

⁴ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Minuit, 1991.

⁵ G. Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et clinique*, op.cit., pp. 135-143.

⁶ Ibid., p. 12.

La bizarrerie de la formule déborde le mot lui-même : certes elle est grammaticalement correcte, syntaxiquement correcte, mais sa terminaison abrupte, NOT TO, qui laisse indéterminé ce qu'elle repousse, lui confère un caractère radical, une sorte de fonction-limite. Sa reprise et son insistance la rendent d'autant plus insolite, toute entière. Murmurée d'une voix douce, patiente, atone, elle atteint à l'irrémissible, en formant un bloc inarticulé, un souffle unique. A ces égards, elle a la même force, le même rôle, qu'une formule agrammaticale.⁷

Voilà donc une formule qui est grammaticale (la terminaison « abrupte » est l'effet d'une ellipse parfaitement licite), mais qui fait un effet agrammatical : la reprise incessante de la formule, la multiplication des demandes qui font l'objet d'un refus elliptique libère en effet la formule de ses contextes, en fait un « bloc » indépendant, doué d'un pouvoir d'étrangeté, c'est-à-dire d'une force illocutoire spécifique. On a affaire non à une agrammaticalité flagrante, comme on en trouve dans la poésie de Cummings, mais à ce que j'aimerais appeler une « petite agrammaticalité », comme on parle chez Leibniz de « petites perceptions », c'est-à-dire de perceptions trop ténues pour franchir le seuil de la conscience.

Je me propose de mettre à l'épreuve cette stylistique deleuzienne, dont je viens de retracer les grandes lignes, hors de son champ d'application privilégié, c'est-à-dire les œuvres littéraires avant-gardistes, celles d'Artaud, Cummings ou Luca, dans lesquelles l'agrammaticalité et le passage à la limite par retombée dans le silence sont massifs. Je vous convie donc plutôt à un voyage au pays des petites agrammaticalités.

2. Prenons Deleuze au pied de la lettre : la langue étrangère dans la langue

La formule, telle que Deleuze la ressasse, vient, on l'a vu, de Proust. Elle désigne une torsion de la langue, un pli de la langue sur elle-même : on ne sort pas de la langue dans laquelle le texte est écrit, mais soudain ce qui allait de soi devient problématique et donc visible. La langue, contrairement au sens commun concernant le langage, cesse d'être un instrument transparent de communication, elle insiste. Il n'y a rien de particulièrement original : ce pourrait être une définition de la littérarité du texte littéraire.

⁷ G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 89.

Mais que se passe-t-il si littéralement une autre langue est introduite, sans pour autant que le texte abandonne sa langue d'origine ? Que se passe-t-il si l'auteur pratique une langue qui n'est pas sa langue maternelle, et dans laquelle il n'est pas un locuteur natif, comme lorsque Eliot inclut dans ses œuvres poétiques choisies un ou deux poèmes en français imités de Laforgue ? Je vous propose deux exemples.

Le premier est tiré d'un roman de Bernice Rubens.⁸ L'héroïne enfant répond vertement à sa petite camarade :

(1) *'There's stupid you are,' she would say.*

Le *she* désigne Amy Evans, l'héroïne du roman, qui vit à Porthcawl, entre Cardiff et Swansea. Nous sommes donc au Pays de Galles, dans un milieu anglophone (il n'est pas suggéré qu'aucun personnage parle le gallois), mais au contact d'une langue gaélique, ce qui produit cet hybride que l'on appelle le *Wenglish*, un de ces anglais régionaux qui font les délices des romanciers, régionaux eux aussi (et qui, comme l'on sait, sont bien plus nombreux en Grande Bretagne qu'en France). Le lecteur non gallois est donc arrêté par ce qui est pour lui une agrammaticalité flagrante. Mais au fil des pages cette agrammaticalité devient une régularité, comme le montrent les exemples suivants :

(2) *"Oh, there's disgusting", Gwynneth said. (44, 103)*

(3) *"There's early everyone is", Gwynneth said. (45)*

(4) *"There's a sly one you are", Amy said. (122)*

(5) *"There's lovely you look, Amy", he said. (124) (193)*

(6) *"There's nice you've done it, Gwynneth", Amy said. (130)*

(7) *"Oh, there's wonderful", she over-enthused. (174)*

(8) *"Huw, she said, there's nice to see you now". (179)*

(9) *"Duw, there's lovely it is being a cripple". (188)*

On peut tirer quelques conclusions de cette série d'occurrences. La première et la plus évidente est qu'il s'agit de marqueurs régionaux mais aussi sociaux (les personnages sont de très petits bourgeois). Bernice

⁸ B. Rubens, *I Sent A Letter to My Love*, Londres: Abacus, 1980.

Rubens, qui n'est pas seulement galloise mais aussi juive, est coutumière du fait : dans son roman le plus connu, *The Elected Member*, qui se situe dans un milieu d'immigrés juifs, les marques d'hybridité entre anglais et yiddish sont utilisées de la même façon, comme le montre le passage suivant : « *The till, he said, last week my Bell ais missing fifteen pounds* ». ⁹ Cette utilisation de la forme progressive, qui du point de vue de l'anglais standard est une petite agrammaticalité, est caractéristique de l'anglo-yiddish. De fait toutes les occurrences citées se trouvent dans des passages de discours direct, jamais dans le discours du narrateur. Ce qui fait que mes occurrences sont aussi utilisées comme des marqueurs de personne, comme chez Dickens par exemple (on reconnaît immédiatement Mr Micawber à la même phrase indéfiniment répétée : ici, c'est le frère handicapé de l'héroïne qui répète « *There's good yoy are to me, Amy* ». On remarquera également que cette « agrammaticalité » est très localisée, même dans le discours des personnages gallois, qui s'expriment principalement dans un anglais standard. Enfin, on notera qu'il s'agit d'une véritable hybridation. Si dans la plupart des cas il suffit, pour retrouver l'anglais standard, de remplacer le *there* par un *it* (« *it's stupid you are* »), dans l'exemple (4) la langue grince, même avec un *it*, dans l'exemple (7), ce grincement devient un hurlement, et dans l'exemple (10) le simple remplacement devient impossible, la phrase « *it's lovely it is being a cripple* » n'étant en aucune façon grammaticale (il y a un verbe et un sujet de trop), à moins de passer du *it* à un *how* (« *how lovely it is being a cripple* » ; à moins que naturellement l'oralité ne sauve la phrase en la transformant en deux phrases, avec reprise : « *it's lovely, it is, being a cripple* »).

Néanmoins, ces agrammaticalités (qui ne le sont que pour des lecteurs non gallois) sont « petites » en ce que les exemples sont immédiatement réductibles à l'anglais standard, c'est-à-dire sont immédiatement compris par ses locuteurs (on opposera ce cas à celui des romans en anglais du Nigeria de Amos Tutuola ou Ken Saro-Wiwa). ¹⁰ Il s'agit donc bien d'un autre anglais, un de ces *Englishes* qui se multiplient de par le monde, dans lequel les règles de topicalisation par *fronting* ont une portée plus grande qu'en anglais standard, comme en témoignent les deux exemples suivants, qui sont moins exotiques :

⁹ B. Rubens, *The Elected Member*, Londres : Abacus, 1986 (1969), p. 18.

¹⁰ A. Tutuola, *The Palm-Wine Drinkard*, Londres : Faber, 1952; K. Saro-Wiwa, *Sozaboy*, Londres : Longman, 1994.

(10) “ *Looks nice, it will, long.* » *Amy pursued.* « *Perhaps I’ll have a perm*”
(46)

(11) “*Looks lovely, it does.*” (123)

L’effet global est de déstabiliser l’anglais standard, mais aussi de le revivifier, de le poétiser, comme cela apparaît plus clairement encore, et plus massivement, dans *Under Milk Wood*.¹¹

Et voici mon second exemple. Il est emprunté à *The Listing Attic*, de l’écrivain américain Edward Gorey, qui est un recueil de *limericks* noirs. Deux ou trois d’entre eux sont écrits en français :

*Un moine au milieu de la messe
S’éleva et cria en détresse :
‘La vie religieuse
C’est sale et affreuse.’
Et se poignarda dans les fesses.*¹²

L’effet poétique de ce *limerick*, je devrais dire son charme, contrairement aux quelques *limericks* écrits en français par George Du Maurier, qui était bilingue, est dû aux agrammaticalités, qui sont néanmoins de petites agrammaticalités en ce sens qu’elles ne gênent nullement la compréhension. Ce « s’éleva » transforme un geste banal en lévitation (contredite par le dessin qui accompagne le *limerick*, car Gorey, comme Lear, illustre ses propres poèmes) ; cet « affreuse », avec rime et faute grossière d’accord, est (pour moi) inoubliable ; et l’absence de pronom sujet dans le dernier vers, loin d’affaiblir la compréhension de la phrase, augmente sa force illocutoire. Quant à l’expression « en détresse », qui n’est pas agrammaticale mais certainement inusitée, en tant qu’elle est un calque (*a damsel in distress*), elle re-sémantise un cliché (et l’on sait que la traduction par calque est un bon moyen de revivifier un cliché : « ils se ressemblent comme deux petits pois »).

Ce second exemple m’inspire deux conclusions : (i) pour produire un effet de style, il faut, comme le suggère Deleuze, une agrammaticalité, mais il suffit qu’elle soit petite ; (ii) cet effet est la production d’un *affect*, l’effet perlocutoire de l’agrammaticalité étant produit par une force illocutoire « poétique », comparable à celle d’une métaphore vive selon Ricœur¹³

¹¹ D. Thomas, *Under Milk Wood*, Londres : Dent, 1954.

¹² E. Gorey, *The Listing Attic*, Londres : Abelard, 1974, p. 41.

¹³ P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

(même si dans mon dernier exemple, la force illocutoire est plutôt celle d'un cliché resémantisé que d'une métaphore vive). Cette « force » poétique ne va pas tarder à recevoir un nom, c'est-à-dire à tomber sous un concept.

3. Le figural

Le concept central du livre de Laurent Jenny, *La Parole singulière*,¹⁴ est le concept de « figural », défini, en relation avec la définition de la métaphore vive chez Ricœur, comme un « événement de discours », mais un événement redoublé, thématisé, l'événement premier étant l'énonciation elle-même : « appelons donc 'figural' le processus esthético-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité ».¹⁵ L'exemple canonique intervient lorsque Jenny lit une traduction du *Tao-tō-king* et que sa lecture est arrêtée au passage suivant :

*Mais quand tous les hommes ont une réunion joyeuse comme pour la célébration d'un grand sacrifice ou l'ascension d'une terrasse en printemps.*¹⁶

Le figural, ici l'expression « une terrasse en printemps », est donc caractérisé par un arrêt de lecture, un retour sur soi de la langue, marqué par la relecture (est-ce bien cela qui est écrit ?) et par une question : le traducteur a-t-il commis une erreur ? Relecture et question sont encore une fois provoquées par une petite agrammaticalité.

Une fois admis que le traducteur ne s'est pas trompé (le supposer ne résoudrait d'ailleurs rien), Jenny explique cet exemple de figural en formulant une règle de grammaire (les indications temporelles de saison sont gouvernées par la préposition « à », qui donne « au » en se combinant avec l'article ; seules des raisons euphoniques expliquent que l'on dise « en été » ou « en hiver »), et en analysant l'écart produit par le remplacement de ce « à » par la préposition de manière « en » (on dit effectivement : « un arbre en fleurs », « un homme en colère », « un soleil en gloire »). Cette préposition suppose la reconnaissance d'un état typique et circonscrit (cet arbre est encore « en fleurs », comme chaque année). L'expression « en printemps », conclut-il, étend illégalement le champ gouverné par la

¹⁴ L. Jenny, *La Parole singulière*, Paris : Belin, 1990.

¹⁵ Ibid., p. 14.

¹⁶ Ibid., p. 21.

préposition, car le printemps est un phénomène trop vaste, trop multiple, trop varié pour être concerné par cette « manière » : « Le coup de force figural a donc consisté à présenter le *printemps* comme un geste simple des apparences, d'emblée reconnaissable dans son unité. »¹⁷ D'où la description de ce qu'il appelle « la crise figurale » :

*La crise figurale me confronte à une double ouverture du monde et de la langue et me les fait évaluer l'une par l'autre. La remise en débat de la forme de la langue me ramène à son moment « originnaire » : celui où, supposément, elle s'affrontait à un monde neuf encore innommé, celui où elle opposait au surgissement événementiel la monumentalité de ses symboles premiers. Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'« origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue. L'événement du change de forme me donne ainsi la mesure de ce qui advient originalement. Et réciproquement l'inédit de ce qui advient rebondit dans une frange de la signification, où un sens possible, une langue possible, se dégagent d'un travail des formes, sans preuves assurées.*¹⁸

Texte admirable. Mais reprenons l'analyse. Remarquons d'abord que la règle énoncée comporte un cas régulier (« au printemps »), trois exceptions euphoniques (« en hiver », « en été », « en automne ») avec un cas douteux, archaïco-littéraire (« à l'automne »). L'agrammaticalité du figural normalise, régularise une règle où les exceptions, qui concernent les trois quarts des cas, sont en réalité la règle, ce qui fait du seul cas « régulier » une anomalie : la pulsion analogique de la langue est ici à l'œuvre. Remarquons ensuite que l'agrammaticalité figurale désambiguïse la phrase, et permet à ce qui eut été l'interprétation non saillante de s'imposer. En effet, dans « l'ascension d'une terrasse au printemps », c'est l'ascension, non la terrasse, qui est qualifiée par « au printemps ». Ce qui bien sûr n'infirme ni l'analyse de Jenny ni sa conclusion.

Voilà donc ce qu'est cette petite agrammaticalité, caractéristique du style selon Deleuze : (i) elle arrête la lecture, rend la langue provisoirement opaque ; (ii) elle ne gêne en rien la compréhension, mais au contraire l'enrichit, comme une métaphore vive chez Ricoeur ; (iii) elle réordonne la langue en la forçant, en faisant apparaître, contre ses règles, d'autres régularités ; (iv) elle nous force par là à reconsidérer ce que nous entendons par règle de grammaire. Il est temps de considérer quelques exemples.

¹⁷ Ibid., pp. 22-3.

¹⁸ Ibid., p. 25.

Le premier est tiré du roman de Sybille Bedford, *A Legacy* :¹⁹ « *she was growing old ; time was passing ; everything that happened, or not happened, could be seen as adding to the final shape* » (191). On attend bien sûr « *did not happen* ». Mais outre que l'expression s'appuie sur des usages reconnus comme grammaticaux (« *whether you like it or not* »), elle respecte, ou plutôt introduit, un parallélisme entre les deux syntagmes verbaux, augmentant par là la force illocutoire, ou poétique, de la phrase, en revenant à un état plus ancien de la langue où la particule négative suffisait à exprimer la négation et où l'auxiliaire *do* était une marque d'emphase. L'expression figurale force le lecteur à faire une pause dans sa lecture, elle le force à oublier provisoirement le cliché (« *or not* »), insistant par là sur l'événementialité du non-événement.

Le second exemple est tiré de *Rebecca*, de Daphne Du Maurier. Le contexte est bien connu : la seconde Mrs de Winter est hantée par la première, Rebecca. Elle sait qu'il y a dans le passé de son mari une tragédie, liée à cette première femme, mais elle ignore ce qu'elle a été. A la question : « pourquoi ne lui en as-tu jamais parlé ? », elle répond avec énergie : « *I questioned him never* ». ²⁰ Qu'il y a ici une petite agrammaticalité est clair : nous attendons « *I never questioned him* ». Qu'elle rend la phrase plus forte, plus incisive, qu'elle augmente sa force illocutoire est également clair. Ici, l'agrammaticalité oppose l'ordre syntaxique, avec sa règle de placement de l'adverbe, et l'ordre de présentation de l'information, thème/rhème/focus. Car cette phrase « agrammaticale » obéit spectaculairement à ce que la grammaire anglaise connaît sous le nom de *principle of end-focus*. Le focus a, comme l'on sait, en anglais deux positions privilégiées : à la fin de la phrase, et c'est la position « normale », l'information la plus nouvelle et la plus importante arrivant en dernier afin que l'interlocuteur l'ait fraîchement en mémoire, et au début de la phrase. Ce qui est intéressant ici, c'est que les règles de la syntaxe permettent la mise en focus de l'adverbe, en le plaçant au début de la phrase : « *never did I question him* ». Mais outre l'aspect archaïco-littéraire de cette dernière formulation, c'est précisément l'agrammaticalité, en tant qu'elle est petite, c'est-à-dire en tant qu'elle ne met nullement en cause la compréhension, qui fait la force de l'expression, qui enrichit la compréhension.

Mon troisième exemple est tiré d'un poème d'Isaac Rosenberg, qui est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs poètes, sinon le meilleur,

¹⁹ S. Bedford, *A Legacy*, New York : The Ecco press, 1976 (1956).

²⁰ D. Du Maurier, *Rebecca*, Londres : Virago, 2003 (1938), p. 108.

de la première guerre mondiale. *Dead Man's Dump* est un de ses poèmes les plus réussis. Je cite les premiers vers :

*The plunging limbers over the shattered track
Racketed with their rusty freight,
Stuck out like many crowns of thorns,
And the rusty stakes like sceptres old
To stay the flood of brutish men
Upon our brothers dear.*

*The wheels lurched over sprawled dead
But pained them not, though their bones crunched.*²¹

La strophe est animée par une métaphore filée qui contraste le réalisme de la référence littérale à la guerre et à ses horreurs (le caisson d'artillerie, qui transporte le fil de fer barbelé vers la première ligne, avance sur un chemin littéralement pavé de cadavres) et le sens symbolique que le poète donne à la scène, décrite comme une Passion. D'où la présence à la fin de la première strophe du syntagme religieux, qui fait cliché, mais qui est aussi le lieu d'une petite agrammaticalité au sens où j'entends ce terme, puisque nous n'avons pas la forme attendue, « *dear brethren* », mais son inversion « *our brothers dear* ». cette inversion met l'adjectif en position de focus, ce qui n'est pas vraiment agrammatical, à peine un exemple de figural. Encore une fois l'auteur joue l'ordre de présentation de l'information contre l'ordre syntaxique, produisant par là un effet sémantique fort : l'inversion ironise le cliché religieux chrétien (voilà trois nations engagées dans un massacre à grande échelle, avec la bénédiction de leurs évêques respectifs), elle a également la valeur de l'affirmation non clichéique d'une solidarité humaine, celle des cadavres écrasés, sans distinction d'origine, par le *Juggernaut* qui porte les instruments de cette Passion.

4. Ligne intensive

Une nouvelle caractéristique du figural est apparue avec insistance dans mes deux derniers exemples : la priorité donnée à l'ordre de l'information sur l'ordre de la syntaxe, ce qui implique ou pas une agrammaticalité franche, mais toujours une petite agrammaticalité. Cette

²¹ I. Rosenberg, *Selected Poems and Letters*, Londres : Enitharmon Press, 2003, p. 101.

situation se traduit, dans le cadre de la stylistique deleuzienne, par le concept de ligne. La syntaxe n'est plus conçue comme une arborescence, opposant la profondeur des racines à la surface de l'apparence, elle est conçue en termes de ligne : « La langue tremble de tous ses membres. 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 ». ²² Ou encore, à propos du style de Péguy :

C'est donc la variation ramifiée de la langue. Chaque état de variable est une position sur une ligne de crête qui bifurque et se prolonge en d'autres. C'est une ligne syntaxique, la syntaxe étant constituée par les courbures, les anneaux, les tournants, les déviations de cette ligne dynamique en tant qu'elle passe par des positions du double point de vue des disjonctions et des connexions. 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. ²³

L'image est celle d'une décharge électrique, d'un éclair zigzaguant entre deux pôles. Cette syntaxe est à la fois superficielle, dynamique (il y a création de syntaxe) et intensive. C'est pour cela qu'elle est porteuse d'affect, décrite non en termes d'ordre mais de force. Et c'est pour cela qu'elle est plus concernée par la présentation de l'information (avec les principes de *end-focus* et *end-weight* – principes concurrents et non hiérarchisés, le second disant qu'une composante longue est laissée en fin de phrase afin de ne pas surcharger la mémoire de l'interlocuteur : on est loin de la stricte hiérarchie des arborescences). Je propose deux exemples de cette ligne intensive de la syntaxe.

Je passe rapidement sur le premier exemple, non littéraire, parce que j'y ai déjà consacré un article entier. ²⁴ C'est une phrase, entendue dans le métro parisien et rapportée par un linguiste (et, j'en ai peur, légèrement améliorée par moi) :

« Moi, madame, votre chien, si ça continue, ce n'est pas dans son cul à lui que je vais le mettre, le mien, de pied. »

²² G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 137.

²³ Ibid., pp. 140-1.

²⁴ J.J. Lecercle, « *Of Markov Chains and Upholstery Buttons : 'Moi, madame, votre chien...'* », in O. Fischler & M. Nänny, eds, *The Motivated Sign*, Amsterdam : John Benjamins, 2001, pp. 289-302.

Je n'ai pas besoin d'insister sur la beauté poétique de cette phrase, sur la qualité de la force illocutoire qu'elle communique, de l'effet perlocutoire qu'elle transmet à la cantonade (elle est bien sûr destinée aux autres voyageurs). Ce qui m'intéresse ici, c'est qu'elle commence par cinq thèmes (« moi, madame, votre chien, si ça continue, ce n'est pas dans son cul à lui... ») dont le dernier est aussi un focus marqué non par sa position dans la phrase mais par la syntaxe, sous la forme d'une proposition clivée négative, qu'elle se termine par deux focus, avec dislocation (et celle-ci n'est pas pour rien dans la force illocutoire de la phrase), tandis que le centre syntaxique de la phrase, hors dislocations à droite et à gauche, est réduit, par anaphore et vague, à du sémantiquement vide (« ...je vais le mettre ... »). Il est clair que dans cette phrase le figural règne, qu'il est aisé de la décrire en termes de ligne intensive de la syntaxe. C'est ce que j'essaie de faire dans mon article.

Le second exemple est moins exotique. Il est tiré du roman de Bernice Rubens déjà cité. L'héroïne, Amy Evans, se désole de porter un nom qui, entre Cardiff et Swansea, est aussi banal. Elle n'en admire que plus son homonyme, de quelques années plus âgé qu'elle :

*One day, Amy had caught sight of her, and had gasped at her beauty, more with gratitude than with wonder, for there was a mincing thirty-one and a half inch bosom proof that being saddled with such a handle did not preclude beauty.*²⁵

Bernice Rubens a effectivement du style et de la verve. L'accumulation des noms, qui pousse au paroxysme la tendance de la langue anglaise à utiliser les noms en position d'adjectif épithète, en témoigne. Et l'hypallage sur le premier adjectif, ainsi que le focus qui arrive à sa place, c'est-à-dire à la fin, ne gâtent rien.

Il me semble que ces exemples nous ont fait sortir de la syntaxe au sens grammatical habituel. Car si la syntaxe est une ligne intensive, alors il y a aussi une syntaxe de la narration, et pas seulement de la phrase : il y a création de syntaxe narrative, un figural narratif, par petites agrammaticalités narratives. On le rencontre de façon privilégiée dans les très courtes narrations, parce que leur brièveté les pousse à jouer sur la définition aristotélicienne de l'histoire complète (une histoire complète est une histoire qui a un début, un milieu et une fin), dans laquelle je vois non

²⁵ B. Rubens, op. cit., p. 4.

une plate tautologie, mais une théorie de la syntaxe narrative :²⁶ on comprend le rôle de l'*incipit*, qui peut annoncer une boucle, de la place médiane de l'abyme, de la tension téléologique vers une fin qui peut être un *climax* ou une chute. Car l'essentiel de la narratologie est déjà là. Voici deux exemples de figural narratif, tirés des nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon :

*Tombant de l'échafaudage en même temps que le maçon Dury, de Marseille, une pierre lui broya le crâne. (Dep. part.)
Rattrapé par un tramway qui venait de le lancer à dix mètres, l'herboriste Jean Désille, de Vanves, a été coupé en deux.*²⁷

L'humour noir fonctionne au figural narratif. L'inversion narrative augmente la force du focus, qui est situé là où il doit être, à la fin.

5. Conclusion

De ce cheminement de la linguistique deleuzienne, on peut tirer quelques conclusions qui nous intéressent en tant que linguistes.

Première conclusion. Il y a deux types d'organisation de la chaîne parlée, par profondeur ou par surface, par arbre ou par ligne, par concaténation d'information ou par dépendance et hiérarchie grammaticale. Ces deux types impliquent des opérations différentes, mais qui se combinent : gouvernement et liage d'un côté, retardement et dislocation de l'autre. Le deuxième type d'opération a été traditionnellement négligé par la linguistique et laissé à la rhétorique : il nous intéresse néanmoins, et l'épitrachisme est un trope syntaxique.

Seconde conclusion. La description de la syntaxe comme ligne d'intensité et de force se déroulant sur un plan d'immanence indique un passage d'une pensée statique de la hiérarchisation (les transformations opérant un passage d'un état ordonné stable à un autre) à une pensée de la variation et de la variabilité d'une part (Deleuze est fort éloquent sur ce point) et à une pensée de la transmission de force de l'autre. La petite agrammaticalité est, nous l'avons vu, vecteur de force illocutoire. Cette transmission de force, qui est aussi transmission d'affect a été largement

²⁶ Aristote, *La Poétique*, Paris : Seuil, 1980, p. 59. J.J. Lecerclé, « Implicite, non-dit et mi-dit : affect et rhétorique », in L. Lepaludier, ed., *L'Implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 23-42.

²⁷ F. Fénéon, *Nouvelles en trois lignes*, Paris : Livre de Poche, 1998, pp. 38, 57.

abandonnée par les linguistes à la rhétorique et à la pragmatique. Nous sommes en train de passer de la syntaxe traditionnelle à la pragmatique, ce qui fait revivre et remet en position centrale la rhétorique. En tant que stylisticiens, la chose ne peut nous laisser indifférents.

Troisième conclusion. Ceci nous incite à reconsidérer ce sur nous entendons par règle (de grammaire). On passe d'une conception de la règle soit naturaliste soit constitutive (la règle comme loi de la nature inscrite dans le *mind/brain* chomskyen ; la règle comme convention impérative, règle du jeu) à une conception pragmatique de la règle comme maxime de conduite (autrement dit, on passe de la première à la seconde critique kantienne) : dites ceci plutôt que cela, à moins bien sûr que vous ne teniez absolument à dire cela, auquel cas j'en tirerai des implicatures. On évite par là de parler en termes d'exceptions (il y en a malheureusement toujours : les petites agrammaticalités en sont de bons exemples), et on parle en termes d'exploitation (*flouting*), c'est-à-dire en fait en termes de variations. Soit la règle morphologique : « il n'y a pas d'infices en anglais ». Et la réponse à cette injonction (la règle est, selon Deleuze et Guattari, une injonction camouflée, un marqueur de pouvoir), sous la forme d'une interjection (les interjections sont reconnues comme un site d'exception par les grammairiens qui formulent la règle) : « *absobloominglutely* ». Bien sûr, ces « exceptions » que sont les interjections présentent des régularités (pour prendre un infixe, il faut que l'interjection ait plus de deux syllabes ; l'infice ne peut apparaître qu'au milieu du mot, entre deux pieds prosodiques), mais ce ne sont guère que des régularités. Et c'est en tout cas le mot de ma fin.

Jean-Jacques LECERCLE
Université de Paris X- Nanterre