

**La structure de la phrase dans
« *Au Château d'Argol* » de Julien Gracq**

Dr. Marwa Omar Amine

Maître de conférences
Faculté des langues et de traduction
Badr University in Cairo (BUC)

Résumé :

Au terme de l'analyse structurale de la phrase dans « Au Château d'Argol », nous concluons que les phrases jouent un rôle certain dans le récit. Les phrases simples sont des entités significatives. Par contre, la syntaxe des phrases complexes est très particulière et difficile à comprendre. L'écrivain utilise la phrase étendue appelée « période » par la rhétorique classique. La complexité de la structure de la phrase est liée à l'imbrication syntaxique. En fait, la phrase est longue et interrompue par des pauses. Le romancier appelle cela la dynamique de la phrase. Les procédés de l'écriture gracquienne sont nombreux. Parmi ces repères, figure la position du mot force en fin de phrase. La phrase est caractérisée par la protase, la montée et l'apodose, la descente. Elle joue un rôle particulier dans la tension-relâchement du sens.

Gracq utilise également le processus de répétition pour assouplir la syntaxe des phrases. Des tirets fréquents marquent les longues phrases où les pensées reviennent sans cesse à elles-mêmes. Les verbes viennent parfois avant le sujet. Les mots en italique sont également abondants dans le récit. La parataxe et l'asyndète accélèrent le discours, tandis que la juxtaposition agit comme une combinaison formelle de deux phrases. La langue de Gracq se caractérise par l'utilisation fréquente d'adjectifs doubles dans la description des paysages. L'adjectif défini est souvent placé avant le nom qu'il qualifie. Nous avons également trouvé

de nombreuses comparaisons avec une préférence pour les images marines, physiques et chimiques. Le langage esthétique adopté par Gracq est extrêmement original. Enfin, le caractère poétique de la prose de Gracq émerge dans le récit.

Mots clés : prose, phrase, syntaxe, rythme, récit.

المخلص : بنية الجملة في رواية « قصر ارغول » للكاتب جوليان جراك.

من خلال تحليل ودراسة بنية الجملة في رواية « قصر ارغول » ، نستنتج أن الجمل تلعب دورًا رئيسيًا وفعالًا في السرد. الجمل البسيطة هي كيانات ذات معني. من ناحية أخرى، فإن تراكيب الجمل المعقدة شديدة الخصوصية ويصعب فهمها. يستخدم المؤلف الجملة الممتدة (المطولة) المسماة « فترة » في الخطاب البلاغي الكلاسيكي. يرتبط تعقيد بنية الجملة بالتداخل النحوي. في الواقع، الجملة طويلة وتتخللها فترات توقف. يستخدم المؤلف مجموعة متنوعة من أساليب الكتابة. واحدة من تلك الأساليب هي مكان كلمة القوة (الكلمة الرئيسية) في نهاية الجملة. تتكون الجملة من عدة عناصر متسقة في التسلسل والإيقاع. وتتميز الجمل ببنية ثنائية تشكل تقسيمًا منهجيًا بين جزأي الجملة، وتسمى بروتاس (الجزء الأول من الجملة يتميز بترتيب تصاعدي ومتناغم لعناصره) وابودوس (الجزء الثاني المكمل للجملة وهو تنازلي). تلعب هذه الجملة دورًا مهمًا في توضيح المعني.

يستخدم الروائي أيضًا التكرار لجعل بناء الجمل أكثر مرونة. تشير الشرطات المتكررة داخل النص إلى الجمل الطويلة التي تعود فيها هذه الأفكار إلى نفسها. يمكن أن تأتي الأفعال قبل الفاعل. هناك العديد من الكلمات المكتوبة بخط مائل في الرواية. ان التفصيل La parataxe (إزالة الارتباطات عن عمد من مجموعات الكلمات في الجمل بحيث تشير ضمنيًا إلى العلاقات المنطقية والدلالية بين الجمل) والاختصار l'asyndète (سرد الكلمات طواعية دون ربطها ببعضها البعض بواسطة روابط منطقية) يعمل علي تسريع الكلام، بينما يتم استخدام التجاور La juxtaposition (هو ضم الجمل بعلامات ترقيم مثل الفاصلة أو الفاصلة المنقوطة أو النقطتين) لدمج

رسمي بين الجمل. يتميز أسلوب الروائي بالاستخدام المتكرر للصفات المزدوجة في وصفة للمناظر الطبيعية. غالبًا ما يتم وضع الصفة المعرفة قبل الاسم المؤهل لها. وجدنا ايضا العديد من المقارنات لصالح الصور البحرية والفيزيائية والكيميائية. في النهاية ، نري ان اللغة الجمالية التي اعتمدها المؤلف فريدة جدا وتعكس الطبيعة الشعرية لنثر الكاتب في سرده لاحداث الرواية.

الكلمات المفتاحية: نثر ، جملة ، نحو ، ايقاع ، سرد.

Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser la structure de la phrase dans « *Au Château d'Argol* »¹ de Julien Gracq. À propos de la prose gracquienne, Jean-Paul Goux (1982, p. 78) écrit que « la phrase prend à sa charge les fonctions habituellement assignées à la narration [et] l'allant du récit est un effet de la syntaxe ». Le style de Gracq, rhétorique, précieux, ne laisse pas indifférent, mais il continue de surprendre le lecteur par la magie de son verbe. Dans ce récit, le langage de Gracq diffère de celui des autres écrivains. Le romancier affiche son don pour le langage dramatique et poétique. Il utilise des images vives, des métaphores fortes et une syntaxe inhabituelle pour créer une histoire captivante qui défie l'imagination des lecteurs.

¹- *Au Château d'Argol*, publié en 1938, est le premier ouvrage de Julien Gracq. Ce récit montre non seulement l'influence du Surréalisme sur l'œuvre de l'écrivain, mais aussi la volonté de l'auteur d'utiliser des méthodes qui modifient la perception du lecteur, comme le processus poétique. Le roman se concentre sur la relation de trois personnages : Albert, Herminien et Heide. Albert achète le mystérieux château d'Argol en Bretagne et reçoit la visite de son meilleur ami Herminien. Celui-ci arrive accompagné de la belle Heide. Ces trois personnages sont entrelacés dans des relations d'amour-haine qui mènent au viol, à la mort de Heide et à l'assassinat d'Herminien par Albert (Gracq, 1993).

Dans cette oeuvre, la matière fictionnelle est en retrait au profit de la place donnée à la matière verbale. Ce récit se caractérise par une syntaxe libre, une poésie répétitive et des descriptions naturelles.

Leo Spitzer (1970, p. 186), estime qu'une « œuvre littéraire forme un tout et donc chaque détail doit conduire au centre de l'œuvre ». Ainsi, Spitzer utilise la linguistique pour mieux comprendre la littérature à travers la stylistique. Selon Maingueneau (2007, p. 98), « avec le développement de la linguistique moderne, la syntaxe est passée au premier plan ». La stylistique littéraire est la branche de la linguistique qui étudie le style d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire les traits linguistiques qui caractérisent un texte, comme le style gracquien. Une approche stylistique de ce travail nous permettra de déterminer le rapport entre le sens et le contenu, et surtout de s'arrêter sur les spécificités de cette écriture. L'unité d'analyse privilégiée est la phrase. La syntaxe est caractérisée par le processus de décomposer ou d'assembler des phrases. Nous allons donc considérer l'étude des phrases et la façon avec laquelle les mots s'y enchaînent et s'y combinent.

La méthode que nous utilisons est la stylistique littéraire, développée par Georges Molinié (1986, 1989) . D'autres linguistes et critiques seront cités au fur et à mesure de l'avancement de notre recherche. La position de la phrase à la charnière entre les mots et le discours permet non seulement une

analyse intra-syntagmatique, mais aussi une analyse à un niveau plus général. Quelles certitudes avons-nous sur le texte lesquelles nous permettent d'obtenir des résultats sur la particularité de l'auteur, ses prétentions stylistiques et le sens esthétique de ses écrits ? L'analyse du texte doit être menée simultanément à deux niveaux. Nous commencerons d'abord par séparer le niveau transphrastique de l'étude des syntagmes. Ensuite, nous expliquerons les caractéristiques intrinsèques des phrases graquiennes.

I. Identification de la phrase

Chaque phrase a un rythme, une certaine vitesse ou lenteur, des oscillations, des ruptures, des développements et des répétitions qui aident à exprimer des pensées ou des sentiments. Tout écrivain peut utiliser des phrases de longueurs et de structures variables. C'est le cas des phrases simples qui peuvent condenser les pensées et exprimer puissamment les émotions. Les phrases complexes fournissent plus de précision et de logique aux idées, aux hypothèses et au raisonnement. Par conséquent, l'ordre des mots dans une phrase rend le discours ou l'histoire racontée plus convaincant et dynamique.

Les problèmes de définition et de typologie se posent pour les phrases complexes qui sont abondantes dans la prose gracquienne. D'après Georges Molinié (1986, p. 81), « le plus souvent, la phrase complexe n'est pas une unité linguistique d'un niveau supérieur à celui de la phrase simple, mais une structure

[SN + SV + (S Adj)] dont un ou plusieurs constituants est également une phrase ». L'analyse des principales composantes des phrases simples ou complexes relève de la même méthode. Nous devons décomposer les phrases en constituants immédiats et cela à des niveaux linguistiques différents. Ainsi, en ce qui concerne la production du sens, le lien peut être établi entre l'architecture de la phrase simple ou complexe et le discours. L'analyse de la phrase implique, donc, l'examen de l'architecture générale, c'est-à-dire le cadre syntaxique dans lequel elle se développe. Dans une démarche allant du simple au complexe, nous envisageons la structure de la phrase.

1. 1. Les phrases simples

Les phrases simples sont constituées de différents syntagmes (nominal, verbal, adjectival ou prépositionnel), sans que l'un d'eux soit lui-même une phrase. Une phrase nécessite un verbe, un sujet et tous les mots supplémentaires qui décrivent davantage le sujet. Généralement, une seule clause indépendante peut être utilisée dans une phrase. Cependant, plusieurs clauses peuvent être enchaînées avec des conjonctions ou des adverbes pour créer des phrases parallèles ou des coordinations. Cette structure de phrase est appelée phrase composée car elle se compose de plusieurs parties. Prenons les trois exemples suivants :

- 1- « Herminien songeait à Heide » (Gracq, 1993, p. 81).
- 2- « Un *négligé* magnifique semblait régner partout ; les lits mêmes paraissaient faits d'un simple amoncellement de fourrures ».

- 3- « Alors s'annonçait, à un voile de sang jeté sur ses yeux, à un tremblement de ses lèvres, la venue déroutante de l'objet atroce et ineffable » (Gracq, 1993, p. 131).

Le premier exemple est une phrase simple non composée. Le second est une simple phrase composée avec parataxe. Et le troisième est une phrase simple composée de coordonnées.

Dans cette œuvre, les phrases simples sont beaucoup moins nombreuses que les phrases complexes. Leur fréquence représente au total un sur dix. Ces phrases simples sont disposées d'une manière significative. Les phrases courtes, initiatiques « arrachent le récit au néant » (Maingueneau, 1991, pp. 35-48). Elles sont le lieu du commencement ou du passage d'un paragraphe à l'autre :

« Cette réplique de son esprit lui paraît insolente, et l'espace de quelques minutes il parcourt de long en large la terrasse d'un pas rapide.

En Herminien, Albert allait retrouver son ami le plus cher. En lui un maintien constamment aisé [...] séduisait chez Albert un esprit sans cesse trop tiré vers les hauteurs » (Gracq, 1993, p. 41).

Dans l'extrait ci-dessus, la phrase simple, en caractère gras, est courte. Elle est indispensable pour des raisons qui dépassent son champ d'application. Le questionnement d'Albert sur son moi intérieur lui a fait voir le monde différemment. Il en résulte un changement de perspective et d'orientation : « cette réplique de son esprit ». Cette phrase est fondamentale en tant que pivot, c'est-à-dire une phrase de base. La répétition d'« en lui » en anaphore sert bien cette fonction. Cette redondance annonce et laisse en suspens

l'un des thèmes clés du récit : le couple Albert-Herminien.

En effet, Albert et Herminien, amis et ennemis, semblables et dissemblables sont, sans cesse, confondus dans un étrange jeu de double. Dans ce roman, le narrateur souligne les oppositions entre ces deux personnages. Albert, blond, pâle, est fils de la lumière. C'est un être aérien qui s'oppose à Herminien. Celui-ci est sobre, le visage bruni, fils de la terre. L'un plane dans les espaces de l'esprit tandis que l'autre est un homme de raison. De plus, cette phrase simple, « En Herminien, Albert allait retrouver son ami le plus cher », représente le passage direct entre les phrases exprimant le silence et celles de la parole. Cette dernière est, souvent, interdite ou tabou comme le montrent les trois phrases suivantes :

« Car ils étaient ennemis aussi, mais *ils n'osaient se le dire* » (Gracq, 1993, p. 45).

« Et cependant, maintenant encore, *ils n'osèrent rien dire* » (Gracq, 1993, p. 95).

Ou encore : « Et cependant, maintenant encore, *ils n'osèrent rien dire* [...] » (Gracq, 1993, pp. Ibid.,) .

La relation entre Albert et Herminien est ambiguë. Cet amour viril est aussi une forme de haine : « Car ils étaient ennemis aussi ». Cette tension et cette hostilité viennent non seulement de la confrontation de leurs personnalités, mais aussi de la domination que Herminien exerce sur Albert. Ils sont, tous les deux, intelligents et ils ont de la volonté. Mais, en allant plus loin, nous observons qu'une phrase simple exprime ces relations à tous

les sens du mot. Les liens qui unissent Albert et Herminien sont précisément ineffables : « Herminien et lui s'abordèrent de la façon la plus convenable » (Gracq, 1993, p. 56).

Le début de l'intrigue du roman confirme ce caractère qui unit les contraires. Ce comportement du personnage est aussi simple et ambigu que la phrase qui l'a initié. La parole des protagonistes, dans leur échange, est aussi présentée comme difficile et retenue. C'est le discours d'un récit, entre deux amis, qui en dit le moins possible. Ce discours semble ne se découvrir que de manière singulièrement inexpressive : « Ils échangèrent de brefs compliments, en des phrases à dessein vide et singulièrement inexpressives » (Gracq, 1993, p. 56).

La phrase est une structure caractérisée syntaxiquement ou sémantiquement. Mais, elle ne devient un « objet concret que lorsqu'elle résulte d'un acte d'énonciation individuel dans une situation particulière [...] C'est au niveau de l'énoncé que s'instaure la relation de la phrase avec le monde » (Molinié, 1986, p. 53) . Nous devons, donc, nous intéresser à cette notion d'énoncé pour plusieurs raisons. La phrase simple ou complexe et sa structure syntaxique n'ont vraiment de sens que lorsqu'elles sont énoncées. Son rapport avec le monde doit être instauré. Cette relation avec le monde est une des justifications sémantiques d'une écriture souvent performative. Celle-ci parle d'elle-même, de l'énonciateur ou même du narrateur. Ce monde peut être aussi la littérature à laquelle fait référence l'écriture de Gracq. Cette

écriture est caractérisée par sa forme, par la structure et la syntaxe de ses phrases.

Dans cette oeuvre, le narrateur disparaît, comme obscurci par une conscience manifestée à travers un « il ». Nous l'appelons un narrateur non-représenté ou bien hétérodiégétique. Le roman s'appuie sur le discours du narrateur non représenté pour transmettre ce qui se passe. Les personnages principaux Albert, Heide et Herminien restent muets. Ils n'ont aucune communication entre eux. Comme le narrateur est en mesure de contrôler l'histoire, il comprend les émotions, les pensées et la douleur des personnages et rapporte indirectement leurs propos. Les lecteurs lisent un discours coloré qui comprend plusieurs voix. Il s'agit, donc, d'un discours polyphonique.

Dans ce récit, chaque chapitre représente un moment fort de l'histoire dont le scénario et le thème sont simples : deux hommes et une femme réunis par le drame de l'obsession et emprisonnés dans un château isolé. Le cadre spatial se limite à une maison perdue isolée du monde, qui est le château d'Argol. Et celui temporel couvre les vacances. Ainsi, la narration s'avance par sauts brusques d'un épisode à l'autre et d'un tableau à l'autre. L'ouverture de la scène de la baignade est significative. Les phrases simples, ci-dessous, sont d'une vitesse pure :

« Ils se dévêtirent parmi les tombes » (Gracq, 1993, p. 88).

« Ils nagèrent tous les trois vers le large » (Gracq, 1993, p. 90).

« *Il n'était plus possible de reculer* ».

« Ils se regardaient longuement » (Gracq, 1993, p. 92).

« Ils plongèrent dans la pénombre liquide » (Gracq, 1993, p. 93).

Dans les phrases simples précédentes, les sujets pronominaux et les verbes au passé simple et à l'imparfait rythment le récit et soulignent les principaux passages. Ces phrases aident à créer l'image d'une trinité formée d'Albert, Herminien et Heide. Ces derniers savaient que leur élan vers leur mort commune était à chaque instant plus certain, jusqu'à la dernière éruption « ils plongèrent dans la pénombre liquide ». Quand la tension est à son paroxysme, la phrase simple peut visiblement casser le rythme² avec un effet de surprise. Ainsi, aux moments clés du récit, les phrases simples, par leur simplicité syntaxique, distillent le sens et le concentrent. Elles paraissent être le centre de gravité du récit. Après avoir souligné l'importance des phrases simples, nous allons aborder les phrases complexes.

1. 2. Les phrases complexes

Les phrases complexes rendent la parole plus en détail que les phrases simples. L'utilisation de phrases complexes permet de démontrer plus facilement la relation entre les idées et les

²- Le rythme : c'est « le procédé grâce auquel le sujet parlant confère à l'énoncé un rythme perceptible. Le rythme est l'impact que l'écrivain donne à une phrase et la manière dont il accentue le mouvement de celle-ci. Le rythme passe par des variations dans la longueur des phrases. L'enchaînement de phrases longues ou courtes est le point le plus important du rythme. Les variations de longueur permettent de donner plus ou moins d'impact au texte, mais surtout de s'accorder au rythme de l'action » (Mounin, 2006, p. 290).

arguments, ainsi que les informations secondaires et le moment où cela s'est produit. Par rapport au modèle de la phrase simple, « la phrase complexe comporte deux ou plus de deux propositions. Si celles-ci sont de même fonction, on parle de propositions coordonnées. Si celles-ci sont dans un rapport hiérarchique, on parle de propositions subordonnées » (Soutet, 2009, p. 11) . Constituée de plusieurs propositions, la phrase complexe est très compliquée. Elle est tantôt facile à comprendre, tantôt difficile selon le nombre de propositions.

La proposition est distinguée en deux sous-catégories : la proposition indépendante et la proposition subordonnée. La proposition indépendante est une forme qui exprime une idée complète. Ce type de propositions se lie par un signe de ponctuation comme la virgule qui présente un rapport de juxtaposition ou par une coordination en utilisant des conjonctions. La proposition subordonnée se trouve toujours en rapport avec une autre. La relation de subordination implique la présence d'une proposition principale qui sert de cadre à la phrase.

Les clauses subordonnées ont un objectif spécifique lié à la principale ou à l'un de ses constituants. Certaines sont construites sans verbe ou sans sujet et forment des propositions elliptiques. En plus de leurs idées principales, les autres clauses subordonnées incluent souvent une phrase ou une expression prédominante qui sert de mot de liaison. Cela peut être une

phrase adverbiale, un pronom relatif ou une conjonction qui introduit la clause.

1. 3. La phrase étendue : la période

La période est construite de propositions agencées selon un schéma musical. L'harmonie de ces propositions ou leurs dissonances sous-tendent le sens qui est suspendu jusqu'à la fin de la période. Ces propositions contribuent à exprimer l'emphase³ dont celle-ci est chargée. Les membres de la période peuvent être constitués d'incises et de parenthèses. La période est, donc, une phrase soignée et d'une certaine ampleur. Le rythme de celle-ci donne l'impression d'un cycle, un sentiment de complétude, à la manière d'une phrase musicale dont la fin représente la cadence. Dans la langue écrite, nous pouvons multiplier infiniment les propositions. Les deux parties de la phrase doivent être équilibrées. Celles-ci sont appelées respectivement la protase et l'apodose⁴. Une série de subordonnées commence la période et au sommet de l'attention, à l'acmé de la phrase, une courte proposition principale débute et provoque la surprise.

La phrase étendue de Gracq est plus amplifiée. Elle englobe une ou plusieurs idées. Elle est plus explicite en rapportant tous les détails. L'analyse syntaxique de cette phrase

³- En rhétorique, « l'emphase est tout processus d'amélioration d'une image ou d'une idée par l'exagération ou la répétition » (Mounin, 2006, p. 123).

⁴- L'apodose : ce terme désigne en principe la partie descendante de la mélodie de la phrase, dans un énoncé déclaratif, qui suit la partie en mélodie inverse (la protase). On appelle donc apodose, la partie seconde de la phrase, postérieure à l'articulation marquée par l'acmé, prononcée sur une ligne mélodique orientée différemment de la première partie.

complexe nous aide à reconnaître les raisons sous-jacentes responsables de sa forme. La phrase complexe est, par nature, le lieu d'une construction syntaxique. Elle est définie par rapport à la phrase simple par la notion d'enchâssement. Cette tâche consiste à insérer une autre phrase dans la phrase originale.

Ex : L'homme, qui passe, est grand.

La phrase enchâssante -----> l'homme est grand.

La phrase subordonnée enchâssée -----> qui passe.

Un des constituants immédiats, le syntagme nominal ou le syntagme verbal est lui-même une phrase. Cette notion d'enchâssement induit l'existence d'un traitement propre fait à la syntaxe et à la matière verbale. La phrase complexe fait état de cet enchâssement dans différents buts. Ce type de phrase complexe, bâtie sur des propositions agencées sur un schéma musical, est appelé par la rhétorique une période. Celle-ci était traditionnellement utilisée par le style oratoire pour exprimer une idée forte, selon une tactique visant à convaincre. Le schéma musical, utilisé par la période, peut être harmonieux ou dissonant, emphatique ou logique.

Dans la langue écrite, le développement des propositions peut atteindre des tours très personnels. Contrairement à l'oral, le nombre des membres de la phrase n'est pas limité. Cette tendance à construire le discours de manière à laisser sa place à la surprise au sein de la courbe des phrases, Gracq la partage avec la rhétorique classique. Cependant, même si la phrase gracquienne a

le souffle des périodes traditionnelles, il est incorrect de dire qu'il s'agit du souffle et de la syntaxe de l'orateur.

La phrase gracquienne possède ses propres scansions⁵. Elle est ni classique comme celle de Chateaubriand, ni proustienne. Sa réalisation ne vise en rien à l'éloquence seule. En effet, les modèles classiques investis ne sont convaincants que de manière apparente. Et c'est dans un autre endroit qu'il faut chercher l'inspiration de cette prose. C'est là que réside l'idée originale de l'auteur. C'est une pensée « articulée, éloquente et concertée ». Elle se fonde dans le moule de la prose classique dont les particularités émergent abondamment. Donc, la phrase gracquienne n'obéit pas aux exigences classiques de clarté et de logique. Sa construction d'apparence stricte n'est pas restée indifférente aux découvertes d'André Breton dans le traitement de la syntaxe, « rongée de l'intérieur par un flux insolite de poésie » (Gracq, 1989, p. 185) . Il est donc nécessaire, afin d'approcher le ton particulier du romancier, d'étudier l'importance de l'architecture de cette prose et surtout, la phrase longue et ses caractéristiques.

Dans ce récit, l'écrivain fait un usage particulier des phrases complexes. Sous sa plume les phrases composées ont une particularité essentielle et répondent à de nombreuses exigences stylistiques. Il les décrit dans leurs multiples sinuosités et étudie la

⁵- La scansion : est « la numération syllabique, les découpages rythmiques et leur mise en structure métrique » (Mazeleyrat & Molinié, 1989, p. 317).

complexité de leurs formes dans la prose d'André Breton : « La phrase est pleine, longue, sinueuse, riche en événements, rebondissements et échos intérieurs, et à travers ses rebondissements maintient l'attention dans le suspense et l'incertitude jusqu'à ce que sa résolution finale ne manque presque jamais de l'élément de surprise. C'est probablement la contribution la plus prolifique du breton à la langue » (Gracq, 1989, p. 479). La phrase complexe de Gracq est, donc, plus redevable à Breton qu'à Proust par ses rapprochements inattendus. Cette phrase compliquée invite à une longue déconstruction. Elle est un influx dynamique plutôt qu'une architecture statique. Cette influence est constamment animée par ces modèles que Gracq a introduits dans la critique littéraire.

En fait, Gracq définit le style de prose en utilisant ces schémas de pensée empruntés à la physique du début du XXe siècle. L'auteur les utilise non seulement pour enrichir son vocabulaire, mais aussi pour embellir les relations qui existent entre les protagonistes. L'électricité révèle ses qualités immatérielles et magiques à travers les relations entre ses éléments. Ces liaisons créent des forces électriques qui alimentent les champs magnétiques autour des personnages. Ce modèle est souvent exprimé dans la lettre même du texte. Tous les mécanismes de la fascination et de la passion sont concrétisés par des images empruntées à la physique. Ainsi, les rôles des personnages sont fixés selon la force pure de l'attraction, comme le montre l'extrait ci-dessous. La première phrase est une phrase

complexe formée de trois propositions indépendantes juxtaposées. Elle exprime une idée complète et elle se lie par des signes de ponctuation tels la virgule et le tiret :

« Au-delà de la vie et de la mort maintenant ils se regardèrent pour la première fois avec des lèvres scellées□ ils sondèrent les ténèbres de leurs cœurs au travers de leurs yeux transparents avec de brisantes délices □ leurs âmes se touchèrent en une caresse électrique [...] » (Gracq, 1993, p. 93).

Chaque œuvre d'art met en valeur la personnalité unique de l'écrivain grâce à l'utilisation de son style d'écriture. Ce style d'écriture épuré utilise de nombreux éléments stylistiques approfondissant les propos à l'aide de figures, en particulier avec l'utilisation du langage imagé. Dans la représentation des deux amis, Albert et Herminien, et des rapports électifs qui les lient, l'image énergétique est prépondérante. La phrase complexe suivante, est formée de deux clauses relatives introduites par «qui». La phrase se termine par une clause conditionnelle introduite par « comme si » :

« Tant de [...] de signaux faits d'une inflexion de voix trop de fois échangée, du rappel d'un livre, d'un air, d'un nom qui lirait à-lui mille souvenirs communs à la file, avaient fini par faire flotter entre eux une atmosphère dangereuse, enivrante et vibratile, qui se dissipait et renaissait à leur contact comme si l'on eût écarté ou rapproché les lames d'un condensateur électrique [...] » (Gracq, 1993, p. 44).

Le contact de ces deux motifs polarisants, de ces « lames d'un condensateur électrique » produit un flux électrique. Ce contact crée un milieu à la limite de l'explosion. Ces nouveaux

outils théoriques utilisés par Gracq décrivent un autre type de prose. Il parle précisément d'une réalité inexprimable alors que le lecteur commence à découvrir de nouvelles relations entre la réalité du monde et le langage. Ainsi, nous constatons, au centre de toutes les réflexions théoriques de l'écrivain, une structure narrative qui obéit aux phénomènes magnétiques de l'aimantation. Cette force est empruntée par l'écrivain à la physique pour une nouvelle approche de la littérature. Les rôles des personnages sont fixés selon la force pure de l'attraction. Heide agit comme un catalyseur. Cette « caresse électrique » est vécue comme une libération, comme une complicité aveugle et fulgurante révélation. C'est par la présence de Heide que les « liens [...] inqualifiables » (Gracq, 1993, p. 60), entre Albert et Herminien se transforment en « liens invouables » (Gracq, 1993, p. 181).

Dans les discours formels, les figures de style véhiculent une énorme quantité d'informations à travers la nature inattendue de leurs métaphores inventées. C'est ce que nous appelons l'effet de sens. Quant aux métaphores, elles sont très puissantes en raison de leur pouvoir créateur. Les expressions figuratives fonctionnent avec tous les symboles linguistiques. Elles commencent par les phonèmes, en particulier les syllabes, les voyelles et les consonnes, et les groupes vocaliques et consonantiques. Les principales figures sont d'ordres poétiques et rythmiques, comme l'allitération (la répétition du même son consonantique dans un groupe de mots similaires) et l'assonance (jeu sur les voyelles). Ces dispositifs rhétoriques s'incarnent dans

des morphèmes, c'est-à-dire dans des mots, des phrases, des conjonctions, des signes de ponctuation et des adverbes ; et, sémantiquement, dans les tropes les plus connus comme la métaphore et la comparaison.

Le style de Gracq rappelle l'esthétique des phrases d'André Breton. Le romancier emprunte au poète des formes développées comme la métaphore filée et la comparaison. La comparaison comporte trois éléments : le comparé, l'outil de comparaison et le comparant. Tandis que les métaphores sont des images sans outils de comparaison. L'existence de comparaisons associées aux métaphores est considérée comme une classe distincte de métaphores annoncées dans lesquelles on trouve des comparateurs et des comparants. Dans une métaphore indirecte, la comparaison est implicite et donc une suggestion forte, mais il y a aussi un risque de mauvaise interprétation, ce qui nécessite un contexte.

En effet, tous les procédés utilisés par André Breton sont présents dans le texte gracquien : les détours qui gardent le sens en suspens, les échos intérieurs, les rebondissements et la résolution en forme de surprise. Les repères syntaxiques des phrases semblent préférer les vibrations et les étirements plutôt que les boucles et les retours. Cette expansion de la phrase complexe est souvent constituée d'un enchaînement de propositions subordonnées relatives et de comparaison. Celui-ci mène jusqu'à la chute (effet de surprise créé par l'écrivain à la fin d'une phrase ou d'un texte), la surprise ou la rupture accentuée

par l'usage de l'italique :

« Du fond de cet abîme, dont le froid mortel mordait la peau, *monta* le visage tremblant et humide du soleil, les colonnades réfléchies des arbres s'ordonnèrent comme de lourdes tours, lisses et lustrées comme le cuivre et, du centre de ce péristyle renversé à la régularité solennelle, la face du soleil vint sous ses yeux et sous ses lèvres comme un gouffre miséricordieux et désormais immédiatement ouvert, où l'homme pût enfin plonger sans retour, et satisfaire sans retenue ce qui se révéla à l'instant à Albert être son plus naturel *penchant* » (Gracq, 1993, p. 102).

Le passage ci-dessus fait partie du chapitre intitulé « La chapelle des abîmes ». Il retrace les gestes et les sentiments ressentis par Albert. Afin de découvrir le sens de son existence et dans l'espoir de trouver du réconfort, Albert plonge dans les profondeurs obscures de sa conscience. Cette chapelle est la porte d'entrée d'une nouvelle vie. Le choix de l'église donne au lieu une atmosphère religieuse et sacrée. Cet exemple est aussi constitué d'une longue période. Voici l'analyse complète pour cette période:

P1 -----> La première phrase est la phrase principale : « Du fond de cet abîme [...] *monta* le visage tremblant et humide du soleil ». Dans cette proposition, Gracq utilise le procédé de l'inversion du sujet, où le verbe « *monta* » apparaît avant le sujet « le visage ». L'ordre logique de la proposition doit être de la manière suivante : le visage tremblant et humide du soleil *monta* du fond de cet abîme.

P2 -----> La deuxième est une proposition subordonnée relative introduite par « dont »: « dont le froid mortel mordait la peau ».

P3 -----> La troisième est une proposition comparative introduite par « comme » : « les colonnades réfléchies [...] comme de lourdes tours ». La structure sémantique profonde de cette clause est la suivante : un comparé « les colonnades des arbres », un outil de comparaison « comme » et un comparant « de lourdes tours ».

P4 -----> La quatrième est une clause comparative introduite par « comme » : « de lourdes tours [...] comme le cuivre ». Nous distinguons un comparé « de lourdes tours », un outil de comparaison « comme » et un comparant « le cuivre ».

P5 -----> La cinquième est une autre proposition comparative « la face du soleil [...] comme un gouffre ». Nous remarquons un comparé « la face du soleil », un outil de comparaison « comme » et un comparant « un gouffre ». Par sa fréquence, la conjonction de comparaison « comme » est un signe distinctif de l'écriture gracquienne.

P6 -----> La sixième est une proposition relative introduite par « où » : « où l'homme [...] retour ».

En fait, il nous semble que l'ordre des phrases gracquiennes est dynamique. Analyser le mode de disposition du mouvement dans la phrase, c'est approcher son rythme. Notre réflexion sur le concept de rythme est motivée par une volonté d'expliquer le rôle qu'il joue dans l'organisation du sens de la phrase. Henri

Meschonnic (1982, pp. 69-70), précise que le rythme est « une structure, un niveau qui est l'organisation même du sens dans le discours ». Le rythme révèle le sens de l'énoncé et donc la trace de sa manifestation en tant que sujet parlant. Parallèlement, Jean-Paul Goux (1999, p. 13), affirme que la prose narrative doit contenir une grande variété de syntaxe pour définir son rythme. C'est que le rythme devient ainsi une marque du style de l'auteur. Quels sont les éléments que nous percevons dans la prose de Gracq et que nous appréhendons sous le nom de rythme ? C'est ce que nous allons vérifier.

2. Le rythme de la prose

Il est paradoxal de chercher à trouver du rythme dans la prose, puisque celle-ci n'est soumise à aucune contrainte. Par définition, la prose n'est pas réglementée comme la poésie. De ce fait, la prose moderne s'est assigné des buts jusque-là présumés uniquement par la poésie. Ainsi, le travail sur le style est aussi exigeant dans un genre que dans l'autre. Jean Mourot (1969, p. 13), souligne qu'« un mouvement étant donné, si l'on découvre en lui ou en dehors de lui un point de référence qui permette de le saisir et de l'immobiliser comme forme, on tend et de plus en plus aujourd'hui à recourir au mot rythme ».

L'organisation de ces marques de repère forment un support d'analyse à la phrase gracquienne. Il s'agit simplement de décomposer syntaxiquement les groupes rythmiques de la phrase. De plus, certains thèmes récurrents ont leurs propres variations

dans cette histoire. Chaque expérience initiatrice paraît, en même temps, un élan et une retenue du sens. Saisir les différents éléments, dans la prose d'un écrivain, nous permet de réunir des outils opératoires nécessaires à la compréhension des divers effets de rythme. La notion d'effets rythmiques est donc importante car elle structure concrètement les masses textuelles que le lecteur perçoit comme des formes.

2. 1. La retenue

La retenue ou la suspension du sens est d'ordre syntagmatique. La relance et la retenue des phrases sont des processus de l'écriture gracquienne. Les phrases sont longues et amples, mais sont souvent interrompues par des pauses. Celles-ci sont introduites par des signes de ponctuation⁶ tels que des tirets et des incises, que nous appelons retenue. Les signes de ponctuation accompagnent l'agencement des mots et des phrases pour indiquer leurs fonctions respectives dans le texte. Ces symboles aident à comprendre le sens du texte en montrant les différentes parties constituant les phrases. Ils contribuent également au sens des phrases et des mots, et parfois même créent eux-mêmes du sens. La

⁶- Selon *le bon usage*, les signes de ponctuation sont : « point (.), point d'interrogation (?), point d'exclamation (!), virgule (,), point-virgule (;), deux points (:), points de suspension (...), parenthèses (), crochets [], guillemets « », tiret (—) et barre oblique (/) ». Une définition plus large de la ponctuation comprend tous les symboles et méthodes de formatage, y compris les espaces et les majuscules ainsi que certains symboles typographiques tels que les apostrophes, les traits d'union, les accolades, les retraits, les astérisques et les notes de bas de page, les italiques, etc. » (Grevisse, 2008).

ponctuation permet aussi d'indiquer les sentiments et les intonations de l'auteur.

Dans ce travail, les procédés de la retenue qui gênent le cours de cette prose sont nombreux. De ces procédés, nous étudions le tiret et l'incise qui sont très fréquents dans la fiction. Ils concourent à forger une syntaxe du relâchement. Les mots forces se trouvent déplacés en position de retard. Ils assurent la cohésion du texte comme les pôles magnétiques qui s'attirent.

2. 2. Les tirets

Un tiret est une petite ligne horizontale plus longue qu'un trait d'union. Ce signe de ponctuation est utilisé seul ou par paires. Nous parlons souvent de tirets simples et doubles. Un tiret attire l'attention en présentant un paragraphe plus détaché du texte. Ainsi, il met en valeur les éléments qui les séparent. Ce passage peut fournir des éclaircissements, des objections, des conclusions et des commentaires personnels sur ce qui précède. Il y a un espace avant et après le tiret. Les tirets sont souvent utilisés pour marquer les changements d'orateur dans le dialogue. Dans les pièces de théâtre, le tiret apparaît avant le mot de chaque personnage. Au début de la ligne, le tiret précède le nom du personnage en petites (minuscules), l'indicateur d'étape, le cas échéant (italiques et parenthèses) et le point.

Le placement de traits entre des mots ou des clauses entières est l'une des particularités de Gracq. Le tiret marque une brisure, une volte ou une reprise dans le procès narratif. Le tiret ajoute et

signale cet ajout dans la phrase. Il fournit un rythme fluide qui aide les phrases à respirer et interrompt la parole. Dans ce récit, une utilisation très importante est faite de tirets. Dans le chapitre intitulé « Heide » qui comprend quatorze pages, nous dénombrons vingt-deux incises entre les tirets. Elles sont de plusieurs sortes. Elles concourent toutes à interrompre le discours :

« Il avait acheté un mois plus tôt le manoir d'Argol, ses bois, ses champs, ses dépendances, sans le visiter, sur les recommandations enthousiastes □ mystérieuses plutôt □ Albert se rappelait cet accent insolite, guttural de la voix qui l'avait décidé □ d'un ami très cher... » (Gracq, 1993, p. 15).

L'utilisation par Gracq du langage dramatique rend la scène visible à travers la phrase précédente. Le château d'Argol est très imposant car le pronom complémentaire « le » est associé au nom masculin singulier « manoir » (sans le visiter). L'ellipse, c'est-à-dire la préposition « avec » dont le sens demeure implicite a été supprimée devant les mots suivants : « ses bois, ses champs, ses dépendances ». Cet énoncé devient plus dense puisqu'il est uniquement formé des mots chargés de sens. En outre, les nombreux biens du château d'Argol sont comme des accessoires d'un riche acteur, plus que suffisants pour montrer sa richesse. Avec l'utilisation des mots plus spécifiques tels que « champ », « dépendance » et « bois », la grammaire de la phrase est plus libre. Les rythmes se compliquent d'arrêts et de démentis : « sur les recommandations enthousiastes - mystérieuses plutôt - ». Nous constatons l'existence d'une contradiction entre l'enthousiasme et l'incompréhension qui l'entoure.

Nous observons, également, l'existence de deux incises en escalier qui suspendent le cours de la phrase : « les recommandations enthousiastes - mystérieuses plutôt » et « d'un ami très cher ». La première incise précise le sens des « recommandations » faites à Albert. Alors que la seconde en rappelle le contexte. Ainsi, nous constatons un glissement de l'énonciation. La focalisation zéro (le discours narratif étant le seul fait du narrateur) est écartée, remplacée par la « vision avec », interne au protagoniste. C'est l'analyse d'une impression passée, au présent du souvenir d'Albert. La rupture de la phrase est d'autant plus brutale que le tiret est utilisé. Nous remarquons également que le nom « Albert » est séparé de son complément « les recommandations [...] d'un ami ». Cependant, l'incise « les recommandations [...] d'un ami très cher » est provoquée comme un éclair dans la tête d'Albert par le mot « enthousiastes ». Cette incise informe le lecteur. Elle dévoile le passé et anticipe l'avenir. En conséquence, l'incise entre tirets apparaît donc comme un lieu privilégié dans la phrase, un lieu où le sens est différent.

Ainsi, la syntaxe des phrases gracquiennes est un mélange d'éléments dont l'importance, linéaire et indépendante, s'enrichit de leur rencontre. La fragmentation des phrases est la caractéristique essentielle des phrases segmentées. C'est une rupture avec l'ordre syntaxique habituel. Nous remarquons le morcellement simple par pause, par insertion d'un élément supplémentaire et combiné entre deux syntagmes dépendant l'un de l'autre. Le morcellement se trouve avec ou sans déplacement

des syntagmes, par rapport à l'ordre non marqué, et avec des faits de relayage par un pronom anaphorique. L'interruption des phrases, selon les divers procédés que nous venons d'évoquer, est inséparable de l'idée d'un élan du texte. Dans ce rythme brisé de pauses et de phrases répétées, Gracq transcende le beau style, et c'est dans cette transcendance que réside l'originalité de son art.

Ainsi, les effets de rythme sont les effets dus à la reconnaissance de certaines formes rythmiques dans la masse textuelle. Ces formes peuvent être des segments non intégrés syntaxiquement dans le récit, c'est-à-dire en rupture ou en relief. À travers ces segments « le texte montre que le style a le pouvoir d'imposer ses scansiones propres à la langue » (Maingueneau, 1991, pp. 35-48) . La syntaxe n'est plus relâchée comme le cas de la prose oratoire. Mais le décalage entre le rythme et la syntaxe confère un caractère poétique à la prose gracquienne. Après avoir montré l'importance des tirets et de l'incise, nous mettons l'accent sur d'autres références de l'écriture : la place des mots forces, la grande fréquence des cadences majeures, l'inversion et le retard du sujet, l'expansion à droite et les répétitions.

3. Les références de l'écriture

Ces références de l'écriture sont parmi les traits caractéristiques de la prose de Gracq. En effet, le rapport entre le sens et la structure nous paraît insuffisant. Alors, nous devons admettre que la voix de l'écrivain a des inflexions propres sur l'énoncé des thèmes-clés. Ces derniers sont nombreux chez

Gracq. Parmi ces thèmes-habituels, nous trouvons les traits panoramiques du paysage, l'isolement, la rencontre de la mer avec la forêt, le groupe électif, le lieu clos et l'attente. En ce sens, la position des mots forces révèle des structures particulières. Elles sont observables, par rapprochements de phrases et cela en relation étroite, avec les thèmes que ces mots désignent.

3. 1. La place des mots forces

Il est rare de voir l'existence des mots forces utilisés par le romancier à l'acmé c'est-à-dire au sommet mélodique de la période. En revanche, la place préférée du mot force, le plus systématiquement, est en fin de phrase. En effet, les phrases gracquiennes ne suivent pas les contours habituels du beau style classique c'est-à-dire les périodes équilibrées, et la pause à l'acmé. Au contraire, elle déstructure l'écriture à loisir en utilisant les incidentes, les tirets et les deux points. Et dans la phrase, les pauses se font dans un autre endroit. Ainsi, l'attention du lecteur est attirée par plusieurs signes graphiques qui mettent en valeur le mot exact. Les mots-clés sont généralement à la fin des phrases. Les deux exemples suivants ont le même thème identique à celui de l'immobilité :

1. « La figure de ce breton, dont les pas sur la pelouse totalement rase revêtaient alors malgré lui un aspect de majesté, apparut d'une farouche immobilité » (Gracq, 1993, p. 25).

2. « Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité : on eût dit une touche de peinture d'un bleu profond » (Gracq, 1993, p. 20).

Le mot important « immobilité » apparaît à chaque fois à la fin d'une phrase ou d'une proposition indépendante. Il est, dans tous les cas, en position d'attente. Dans la première phrase, le mot « immobilité » est attribut du verbe « apparut ». Une proposition relative sépare le sujet de son verbe d'état. Nous remarquons l'inversion caractéristique de l'adjectif qualificatif « farouche » qui semble changer les polarités de la phrase. Dans la deuxième phrase, un pronom relatif « où » sépare le sujet « mer » du verbe « apercevoir ». Il est sémantiquement proche du verbe d'état dans cette tournure. Et le mot-clé « immobilité » est retardé presque à l'extrême. Il est essentiel à la clôture du sens. Ainsi le thème de l'immobilité se réalise, chaque fois, en des constructions très comparables et met la phrase en suspens. Cette impression de retenue est étroitement liée avec le retard du mot riche de sens. Quand la tension créée devient importante et que le sens pourrait disparaître, Gracq place ce mot thème à la fin de la phrase.

Chez le romancier, ce caractère indéfini que l'itératif confère au temps se trouve signifié par le texte lui-même. Bien que l'itératif soit un fait de fréquence, son usage dans l'écriture gracquienne constitue un élément de durée. La mise en valeur d'un mot thème s'accompagne d'abondants signes graphiques. La phrase suivante est particulièrement représentative de ce point :

« Telle, elle demeurerait au milieu des propos les plus dangereux et les plus libres ¶ ¶ haute, inaccessible, redoutable ¶ et quelque passion quelle apportât à s'expliquer et à se dévoiler elle-même sans nulle gêne aux yeux de ses interlocuteurs, son caractère n'en fit

qu'apparaître à chaque instant plus parfaitement inconnaissable » (Gracq, 1993, p. 59).

Nous observons que la phrase précédente a de nombreux points forts. Les signes graphiques sont alors nécessaires. Les mots-clés et les marques de ponctuation sont les suivants :

- « libres » suivi de deux points : la pause met en valeur le mot qui la précède « propos » ;
- « haute, inaccessible, redoutable » entre tirets : ces trois adjectifs qualificatifs sont nécessaires pour la syntaxe qui, sans eux, aurait paru instable ;
- « Telle » cataphorique opère l'inversion d'un groupe d'adjectifs ternaire important. Le pronom indéfini « Telle » est suivi d'une indépendante : « elle demeurait [...] les plus libres ».
- « s'expliquer », en italique a une valeur plus sémantique que rythmique au sein de la phrase. Cependant, cette valeur est si forte qu'elle peut secouer le texte et le transfigurer. Citons ce qu'a écrit Julien Gracq (1989, p. 509), à propos de l'italique chez André Breton, et qui prouve que l'écrivain est du côté du poète dans ce qu'il appelle une révolution véritable de l'italique : Non seulement les mots soulignés sont étroitement intégrés dans la phrase, mais ils rayonnent souvent tout au long de la phrase.

En effet, l'italique rend le sens éclatant. C'est une marque matérielle et non pas sémantique à la différence de la personne ou du temps. De ce fait, comme le remarque Jean-Pierre Richard (2001, p. 281), l'italique est « un indice de matérialité ». Le tiret

indique l'ajout, la correction et le commentaire, tandis que l'italique peut signaler alors le caractère étranger du mot. En conférant au mot un statut particulier dans le contexte, l'italique agit sur le signifié, en ajoutant un sens nouveau à ce mot. Selon Gracq (1989, p. 186), le mot souligné « indique le jour exact sous lequel la phrase doit être lue ». L'italique agit sur le signifié tout en dotant le mot d'une force particulière. Elle est souvent associée à une construction du retard.

Dans un récit où le sens est condensé, la mise en valeur des mots-clés est systématique. Ces mots sont nombreux chez Gracq. Ils représentent une caractéristique de son style. Nous avons constaté que leur mise en valeur est moins mélodique en pause et en sonorités, que visuelle c'est-à-dire les signes graphiques et l'italique. Ils apparaissent clairement dans le texte. Enfin, la restriction des mots-clés a un rôle révélateur dans la syntaxe de la phrase.

3. 2. La cadence majeure

La cadence est un terme qui désigne les rapports de l'organisation volumétrique dans la phrase. Selon Georges Molinié (1986, p. 66), « Une phrase est saisie essentiellement comme une unité mélodique. Mais cette unité mélodique n'apparaît comme telle [...] que par un système de marquage. On a coutume d'opposer deux inflexions mélodiques dans l'unité-phrase : une inflexion ou partie montante, appelée protase, et une inflexion ou partie descente, appelée apodose, le point d'articulation étant l'acmé ». Il existe deux sortes de cadences, la cadence majeure et

la cadence mineure. La cadence est majeure quand la protase est plus courte que l'apodose. La cadence est mineure lorsque l'apodose est plus courte que la protase. La cadence est donc l'accentuation pour les appuis des fins de groupes de mots, de phrases ou de constituants du vers.

Dans plusieurs phrases, en comparant l'importance respective de la protase et de l'apodose, nous constatons une grande prédominance des cadences majeures. Avec le retard des mots forces, que la phrase met à se terminer dans une succession de subordinées relatives ou de métaphores, « sera, selon le parti pris, relance, ou au contraire, suspension puis clôture » (Murat, 1985, p. 44). Cette ambiguïté rythmique de la cadence majeure est centrale dans l'articulation de la retenue et de l'élan dans la prose de Gracq. Le biais dépendra des études sur les isotopes. Ces structures c'est-à-dire l'enchaînement par filage, l'expansion, la ramification ou l'involution sont souvent cachées par les cadences majeures :

« Bientôt s'annoncèrent les journées glorieuses de l'automne, entre toutes reconnaissables à la courbe mélancolique que le soleil, déjà sensiblement moins élevé au-dessus de l'horizon, parut tracer dans un ciel dont les calmes étendus, comme lavées sans cesse par un vent d'une admirable pureté, semblèrent conserver longuement sa trace d'or » (Gracq, 1993, p. 136).

Le paragraphe ci-dessus, fait partie d'un extrait du chapitre « L'Allée » dans lequel Albert déverse son grand soin pour Heide, qui est violée par Herminien. Ce dernier est considéré comme le

remplaçant d'Albert. Il s'agit d'une représentation de l'automne dans la région d'Argol, avec les éléments du paysage tournant autour du soleil, de l'horizon et du ciel. Gracq utilise une variété d'adjectifs épithètes qui prédisent les substantifs comme « glorieuses » « reconnaissables » « mélancolique » et « admirable ». L'utilisation fréquente d'adjectifs subjectifs est une manière de décrire la présence de sujets dans le paysage. Par conséquent, l'adjectif défini est l'endroit où se produit la conjonction entre le sujet et l'objet.

L'inversion du sujet, « les journées glorieuses », qui n'est pas obligatoire, dans l'exemple précédent, après un adverbe « bientôt », est un tour ancien. Elle participe au retard général du mot important. En inversant l'ordre de la protase, le sujet bascule au contact direct avec l'apodose. Le sujet fonctionne comme un effet de liaison étroite qui « du point de vue de la structure de la phrase [...] ménage une meilleure cohésion entre les divers syntagmes » (Deloffre, 1997, p. 34). C'est un effet qui précipite l'apodose en une cadence majeure dont la courbe mélancolique, comme celle que « le soleil [...] parut tracer dans un ciel ». Cet effet revêt la forme « d'une relation métaphorique étayée, prolongée » (Murat, 1985, p. 17) et filée par des expansions syntaxiques comme les comparaisons et les relatives.

Nous soulignons ici un élément du rythme intime de la prose gracquienne. En rapport avec la construction des isotopies, la relation métaphorique étayée et filée imprime un rythme propre à la

phrase. Elle la dépeint d'un déséquilibre rythmique : la cadence majeure. Les métaphores sont nombreuses. Les compléments de noms et les subordinées relatives s'enchaînent ou s'enchâssent. Ce processus métaphorique dans les clauses relatives et appositives⁷ est l'une des caractéristiques de Gracq. D'après Michel Murat (1985, p. 28), « Il y a chez Gracq une pente d'écriture que l'on peut définir syntaxiquement comme une tendance à l'expansion à droite ». Et cette pente est la représentation syntaxique d'une phrase en ressac. C'est le va-et-vient entre la retenue, la relance et la perpétuelle ambiguïté de ces deux effets rythmique et sémantique. D'après Henri Morier (1998, p. 820), c'est un parti pris esthétique qui est qualifié de « dextrogyre ». Le dextrogyre désigne une écriture qui est inclinée vers la droite. Ce parti pris n'est plus un moyen d'expression. La phrase dextrogyre thématise la retenue ou le suspens comme la relance ou l'élan.

Nous avons vu que la cadence majeure revêt un caractère de pivot. C'est là que toutes les métaphores se développent. Elle fait sens aussi en raison de sa nature rythmique. Pour Gracq, cependant, le renouveau était peut-être une condition nécessaire à l'écriture. Par conséquent, l'attente des mots forces, les cadences majeures et l'expansion à droite sont des moyens importants d'exprimer le suspens. Le texte devient ainsi chant et s'envole « vers le mystère de la prose, vers la beauté de la prose car, étant art, le roman découvre la prose en tant que beauté » (Kundera, 2000, pp. 158-159).

⁷ Les propositions appositives sont des propositions juxtaposées sans lien.

Au terme de notre analyse de la structure de la phrase, nous concluons que les phrases jouent un rôle certain dans le récit. Les phrases simples sont des entités significatives. Par contre, la syntaxe des phrases complexes est très particulière. Les procédés de l'écriture gracquienne sont nombreux. Parmi ces repères figure la position du mot force en fin de phrase. En revanche, l'ambiguïté rythmique de la cadence majeure est au cœur de la prose de l'auteur. Gracq utilise également la répétition pour assouplir la syntaxe des phrases. Le style gracquien se caractérise par une syntaxe spécifique. Les verbes peuvent venir avant le sujet. Dans ses phrases, Gracq met l'accent sur la structure binaire qui constitue la division systématique entre protase et apodose.

Le style de Gracq se caractérise par l'utilisation fréquente du double adjectif épithète dans la description du paysage. L'adjectif défini est souvent placé avant le nom qu'il qualifie. Nous avons trouvé de nombreuses comparaisons avec une préférence pour les images marines, physiques et chimiques. Des tirets fréquents marquent les longues phrases dans lesquelles ces pensées reviennent sans cesse sur elles-mêmes. Les mots en italique abondent dans le texte. Gracq utilise l'anaphore et la cataphore qui assurent la cohésion du texte. Elles font appel à la compréhension du lecteur et à son activité d'interprétant. Le langage esthétique adopté par Gracq est extrêmement original. Enfin, le caractère poétique de la prose de Gracq émerge dans le récit.

Bibliographie

I – Corpus :

- GRACQ Julien, *Au château d'Argol*, éd. Corti, Paris, 1938, rééd. 1993.

II - Autres ouvrages de Gracq cités :

- GRACQ Julien, *André Breton : Quelques aspects de l'écrivain*, rééd. Gallimard, Paris, 1989.

- *Idem*, *En lisant en écrivant*, rééd. Gallimard, Paris, 1980.

III - Ouvrages et articles consacrés à Julien Gracq :

- CARION Jacques, *Julien Gracq et la poétique du paysage*, La Renaissance du Livre, Paris, 2002.

- GOUX Jean-Paul, *Les Leçons d'Argol*, Éditeurs réunis, Paris, 1982.

- LORENZI Marianne, *Julien Gracq, dernières fictions*, P.U.F, Paris, 2007.

- MAINGUENEAU Dominique, « Le Style au miroir. Remarques sur le rituel énonciatif dans Un beau ténébreux », *Revue des Lettres modernes*, Minard, Paris, 1991, p. 35-48.

- MURAT Michel, *L'enchanteur réticent, essai sur Julien Gracq*, José Corti, Paris, 2004.

IV - Ouvrages de linguistique sur la stylistique et l'analyse textuelle:

- BACRY Patrick, *Les figures de style*, Belin, Paris, 2010.

- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, rééd. « Points », Paris, 1972.

- DELOFFRE Frédéric, *La phrase française*, édition, SEDES, Paris, 1997.

- DURRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Belin, Paris, 2005.

- FORTIN Nicole, *La rhétorique mode d'emploi : procédés et effets de sens*, L'instant même, Québec, 2007.

- FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Colin, Paris, 2007.

- GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu*, Seyssel, Champ-Vallon, Paris, 1999.

- GREVISSE Maurice et GOOSSE André, *Le Bon usage : grammaire française*, De Boeck Paris, 2008.

- JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Colin, Paris, 2007.
- KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Paris, 2000.
- MAINGUENAU Dominique, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Colin, Paris, 2004.
- *Idem*, *La syntaxe du français*, Hachette Éducation, Paris, 2007.
- MAZELEYRAT Jean et MOLINIE Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, Paris, 1989.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.
- MOLINIE Georges, *Éléments de stylistique française*, P.U.F., Paris, 1986.
- *Idem*, *La stylistique*, P.U.F., Paris, 1989.
- MOUROT Jean, *Le génie d'un style, Chateaubriand : rythme et sonorités dans Les Mémoires d'Outre-tombe*, rééd. Colin, Paris, 1969.
- MURAT Michel, *Poétique de l'analogie*, Corti, Paris, 1985.
- SOUTET Olivier, *La Syntaxe du Français*, PUF, Paris, 2009.
- SPITZER Léo, *Études de style*, NRF, Paris, 1970.
- RICHARD Jean-Pierre, *Microlectures*, Seuil, Paris, 2001.

V – Dictionnaires :

- DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, Paris, 2003.
- MOLINIÉ Georges et AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Livre de Poche, Paris, 1999.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1998.
- MOUNIN Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, P.U.F, Paris, 2006.
- REY Alain et CHANTREAU Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Le Robert, Paris, 2006.