

THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

UFR lettres et langues

Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 7 août 2006)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Langue et Littérature française

Présentée par :
Julien Rault

Poétique du point de suspension : valeur et interprétations.

Directeur(s) de Thèse :
Catherine Rannoux, Stéphane Bikialo

Soutenue le 11 décembre 2014 devant le jury

Jury :

Président	Isabelle Serça	Professeur - Université Toulouse 2 Le Mirail
Rapporteur	Isabelle Serça	Professeur - Université Toulouse 2 Le Mirail
Rapporteur	Jacques Dürrenmatt	Professeur - Université Paris 4 Sorbonne
Membre	Catherine Rannoux	Professeur - Université de Poitiers
Membre	Stéphane Bikialo	Maître de conférences - Université de Poitiers
Membre	Marie-Christine Lala	Maître de conférences HDR - Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
Membre	Gilles Siouffi	Professeur - Université Paris 4 Sorbonne

Pour citer cette thèse :

Julien Rault. *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations.*

[En ligne]. Thèse Langue et Littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2014. Disponible sur Internet
<<http://theses.univ-poitiers.fr>>

UNIVERSITE DE POITIERS
ED 525 – Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Thèse de doctorat

Julien RAULT

POÉTIQUE DU POINT DE SUSPENSION
VALEUR ET INTERPRÉTATIONS

Thèse dirigée par

Madame Catherine Rannoux
Monsieur Stéphane Bikialo

Soutenue le 11 décembre 2014

Jury

Monsieur Jacques DÜRRENMATT
Madame Isabelle SERCA
Madame Marie-Christine LALA
Monsieur Gilles SIOUFFI

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à adresser mes remerciements les plus vifs et les plus chaleureux

À Catherine Rannoux qui, dix ans après un premier mémoire, a dirigé ce travail de thèse avec bienveillance et néanmoins exigence.

À Stéphane Bikialo, aux origines de ce projet, sans l'aide et la compétence de qui rien n'aurait pu se faire.

Aux membres de ce jury, Jacques Dürrenmatt, Marie-Christine Lala, Isabelle Serça et Gilles Siouffi, pour leur implication dans l'évaluation de ce travail.

À Sabine Pétillon, pour ses conseils et sa générosité.

À Mickael Hawcroft qui a eu la gentillesse de me transmettre quelques uns de ses articles.

À Amandine et Guilhem, à Anthony, qui, en bien des façons, ont contribué à enrichir ce travail.

À Pierre-Antoine Marie, professeur de philosophie qui, au détour d'un exposé sur la pensée nietzschéenne, avait évoqué l'idée d'un beau sujet de thèse sur les points de suspension.

À Émile, dont la croissance a joyeusement rythmé les étapes de ce travail.

À Marie. Pour l'essentiel.

Introduction

HAMM. - (*Un temps*) *Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir.*

Samuel Beckett, *Fin de partie*

HAMM. - *On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?*

Samuel Beckett, *Fin de partie*

Le dire à demi-mot, incessant tissu de nos entretiens.

Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*

Le point de suspension, idéogramme composé de trois points horizontaux, « trois points de trois fois rien »¹, est un signe qui, parmi les autres éléments de ponctuation dont dispose la langue, occupe une place à part ; lorsque l'on examine le rapport du scripteur à son sujet, le métadiscours oscille constamment entre affection – sensible notamment dans la dénomination hypocoristique « trois petits points » – et détestation – on songe ainsi à l'« horreur » proclamée de Claudel pour cette « figure typographique »² –. De l'écriture ordinaire au discours littéraire, le point de vue est variable mais conserve une

1 Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n°43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 104.

2 Claudel P., Lettre à Albert Chapon, 24 nov 1906. Cité par Robillard M., *Sous la plume de l'ange. De Balzac à Valéry*, Droz, 1997, p. 148

nette dimension axiologique. Le signe irrite, apparaissant comme une facilité, un relâchement coupable, ou *séduit*, littéralement et dans tous les sens : doté de fonction phatique, voire conative, il se fait séduisant et, maniant l'équivoque, instrument de séduction, de suspicion, de subversion.

Dans le discours littéraire contemporain, le point de suspension peut être totalement absent, comme en témoigne la pratique de nombreux auteurs des éditions de *Minuit*, usant en lieu et place d'un point aposiopétique³, ou, à l'inverse, omniprésent, notamment dans l'écriture de Michel Butor qui s'employait dernièrement à déverser sur son œuvre « une pluie de points de suspension »⁴. Dans le discours journalistique (*a fortiori* satirique) mais aussi publicitaire, le signe est toujours bien représenté ; il est également très présent dans le langage informatique au sens large, prolongeant un énoncé (« *Connexion...* », « *Traitement en cours...* », etc.) ou utilisé en emploi autonome, sous forme de pictogramme, et abonde évidemment dans la communication écrite ordinaire, peuplant les messageries instantanées dont le format impose le plus souvent la brièveté et l'expressivité. Espace intersubjectif, lieu de partage fondé sur des valeurs communes (connivence), le signe devient le représentant idéal d'une nouvelle communication connectée, rassemblée en groupes sociaux, le symbole contemporain, peut-être, d'une pensée et d'un discours *en réseau*.

Pour comprendre ce rapport particulier du scripteur au point de suspension, autant que ces nouveaux usages et enjeux, il faut évidemment en revenir aux origines du signe. Sur un plan théorique, tout d'abord, le point de suspension a longtemps été écarté du champ de la ponctuation. Apparu tardivement, dans le théâtre imprimé au début du XVII^e siècle, il patiente au moins un siècle avant de faire son entrée dans les traités, dictionnaires et grammaires⁵. Cette émergence tardive est le premier facteur d'une marginalité qui se comprend surtout à l'aune de propriétés singulières : d'une part, il n'a pas de véritable signifiant avant le XIX^e siècle et sa forme graphique est fondée sur une

3 Narjoux C., « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n°163, Seuil, 2010.

4 Propos tenus lors d'une journée d'étude, le 14 février 2013, organisée à l'Université de Perpignan Via Domitia, et retranscrit sur le site *L'Épervier incassable* (<http://lepervierincassable.net/spip.php?article189>).

5 Il commence à être mentionné à la fin du XVII^e siècle dans les dictionnaires et vers la fin du XVIII^e siècle dans les grammaires.

suite de points dont le nombre est relativement aléatoire, soumis à des critères tantôt syntaxiques, tantôt sémantiques. D'autre part, et corollairement, il ne possède pas de nom métalinguistique unique, les dénominations variant, depuis le *point interrompu* jusqu'aux *points multiples*, en passant par les *points de coupure*. Le ponctuant est donc longtemps resté à l'écart parce qu'il n'était pas à proprement parler un signe (doté d'un signifiant stable), mais aussi, sans doute, en raison de sa polyvalence. Extrêmement mobile, ... pouvant int... inter... venir en... tous p... points..., il endosse la plupart des fonctions attribuées aux autres signes de ponctuation et devient ainsi un élément « providentiel »⁶ aux effets de sens très variés.

Polyvalence et variations (morphologique et terminologique) sont sûrement à l'origine de la « complexité » et de « l'ambivalence » évoquées la plupart du temps à l'ouverture des propos qui lui sont consacrés ; nombreux sont les articles ou chapitres qui inaugurent, encore aujourd'hui, leur réflexion par des précautions oratoires faisant état des spécificités du signe :

Quand on considère les divers "points" dont dispose la ponctuation du français [...] il apparaît immédiatement que les points de suspension ont **un statut tout à fait singulier** [...].⁷

La **polyvalence** des points de suspension ou points suspensifs tels qu'ils sont utilisés en français n'a d'égale que celle du tiret anglais⁸.

Les points de suspension sont parmi les signes les plus employés par les écrivains. De ce fait, ils sont **éminemment ambigus** et servent à **traduire des phénomènes très différents**.⁹

Le point de suspension... ce signe de ponctuation apparu au XVII^e siècle n'a cessé de susciter une certaine perplexité étant donné **son caractère ambivalent**.¹⁰

6 Dürrenmatt J., *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 39.

7 Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées, DRLAV* n°34-35, 1986, p. 77.

8 Demanuelli Cl., *Points de repère*, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LVIII, 1987, p. 67.

9 Pinchon J., Morel M.-A., « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française*, n° 89, Larousse, 1991, p. 10.

10 Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 185.

Trois points... une problématique qui pourrait sembler microscopique, sauf à s'apercevoir combien ce signe a des **propriétés très complexes**, qui offrent matière à réflexion, tant au stylisticien qu'au pragmaticien. [...] On constatera tout d'abord que **le trois-points est polysémique**, dans la mesure où cette marque donne lieu à une **variété importante d'effets**.¹¹

Une telle complexité, si souvent avancée, ne peut qu'entraver l'approche définitoire et l'on comprend mieux l'embarras de ceux qui, dans un souci d'exhaustivité – animé souvent par un projet normatif – cherchent à comprendre et à répertorier les usages de ces points « paradoxaux »¹². Les discours des spécialistes de la langue ont tendance à procéder par couplage de termes antithétiques (ajout/lacune) ou par adjonction de fonctions diverses relevant de plusieurs niveaux d'analyse (la fonction « prosodique » aux côtés d'autres dites « psycho-émotive », « phatique », « poético-narrative »¹³, etc.). La confusion des niveaux et la volonté d'un dénombrement exhaustif des fonctions aboutissent alors à de longues listes plus ou moins efficaces : l'exemple le plus probant étant sans doute l'inventaire établi par Jacques Drillon dans son célèbre traité, attribuant au signe pas moins de vingt-six fonctions¹⁴.

Le premier constat, dont la validité est évidente pour l'ensemble des signes de ponctuation, est celui d'une aporie des recensions fondées sur les inépuisables interprétations en discours. Procédant à un inventaire des fonctions, les descriptions linguistiques témoignent, la plupart du temps, de la volonté mais aussi de l'impossibilité de définir précisément ces signes singuliers. Il semble donc nécessaire, afin d'éviter ces écueils, de porter la réflexion dans le domaine de la langue, suivant en cela les propositions d'Yvan Fonagy¹⁵ et de Jacqueline Authier-Revuz¹⁶ ; en envisageant le signe de ponctuation comme un véritable signe linguistique, doté d'un signifié et d'un

11 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), « 'Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout' : de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », *Stylistiques ?*, Bougault L. et Wulf J. (dir.), PUR, col. « Interférences », 2010, p. 395.

12 Popin J., *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1998, p. 100.

13 Demanuelli Cl., (1987), p. 67-68.

14 Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

15 Fonagy I., « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, 75, 1980, p. 95-129.

16 Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, « Sciences du langage », 1995, tome 1, p. 136-137.

signifiant (graphique)¹⁷ stables et uniques, on peut alors chercher à établir une valeur¹⁸, en langue, différentielle, du signe de ponctuation. Le ponctème, « unité à deux faces, constituée par le signe matériel et sa fonction » selon Nina Catach¹⁹, sera ainsi transposé du discours à la langue, la valeur se substituant à la « fonction ».

Les travaux de Julie Lefebvre sur la note de bas de page (2004), de Sabine Pétillon (2002) et d'Isabelle Serça (2004) sur les tirets et les parenthèses, proposent des analyses qui tendent vers la mise à jour d'un signifié global. Ces recherches ont montré la pertinence d'une étude linguistique des signes de ponctuation, permettant de s'interroger véritablement sur leur nature sémiotique et sur leur place et leur fonction, tant dans le système de la langue que dans les réalisations discursives. Cette perspective est d'autant plus stimulante avec le point de suspension ; déjà particulièrement complexe, labile, ce dernier, procédant le plus souvent à un inachèvement syntaxique, à une ouverture sémantique, semble s'opposer à toute forme de circonscription. De là peut-être la source de toutes les difficultés à l'enclorre dans une définition étroite : comment ce qui infini peut-il être défini ?

Accorder au signe une valeur impose de considérer le plan sémiotique avant le sémantique, de distinguer, en suivant Benveniste, ce qui relève de la langue-système de ce qui relève du discours, avant d'engager un troisième niveau qui est celui du texte et de l'œuvre (le métasémantique)²⁰. Ces trois niveaux forment les strates essentielles de la réflexion, puisque l'enjeu est d'éprouver la valeur du ponctème dans les interprétations discursives non-littéraires et littéraires : ce faisant, nous inscrivons notre « *poétique* du point de suspension »²¹ dans une démarche qui ne se situerait pas uniquement sur le

17 En nous appuyant sur les travaux de Michel Arrivé sur les écrits, et notamment les brouillons, de Saussure, nous montrerons que la notion de signifiant graphique n'est pas un phénomène exclu par le linguiste et peut tout à fait être envisagée, dans la mesure où coexistent deux attitudes distinctes dans le *Cours de linguistique générale*. Substance vocale et manifestation acoustique ne sont en effet pas toujours considérées comme des éléments discriminants dans la constitution du signifiant (Arrivé M., *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2007).

18 Le signifié que nous souhaitons établir peut ainsi être envisagé comme une formulation synthétique de la valeur linguistique.

19 Catach N., « La ponctuation », *Langue française*, n°45, 1980, p. 21.

20 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974, p. 66.

21 Dans le sillage de la thèse, soutenue en 1990 par Jacques Dürrenmatt, intitulée *Poétique de la ponctuation*, et non loin de l'*Esthétique de la ponctuation*, d'Isabelle Serça (Gallimard, coll. « NRF », 2012).

troisième niveau de l'analyse (comme l'envisageait Meschonnic²²) mais s'intéresserait aussi aux pratiques discursives, sociales et textuelles²³.

Cette inscription peut en outre permettre de comprendre comment les analyses linguistiques rejoignent un imaginaire global (linguistique et littéraire) du ponctème : au cœur des discours, il existe bien une valeur sur laquelle s'appuient, de façon plus ou moins consciente, usages, descriptions et représentations langagières. Il s'agit de montrer la constitution d'un sentiment linguistique (au sens saussurien, c'est-à-dire permettant de rendre compte de la façon dont les sujets perçoivent, mais aussi créent, la langue²⁴, soit une forme de compétence linguistique), avec pour origine un signifié, duquel dépendraient ces représentations et ces usages. Nous verrons ainsi que le signifié du point de suspension, à travers les siècles, dans le discours courant, journalistique ou encore littéraire, impose plus que jamais de penser « le mode d'articulation du discours avec les extérieurs discursifs »²⁵, de comprendre le signe à l'aune d'enjeux d'ordre épistémologique, anthropologique, idéologique.

Si la poétique est bien « le "comment" de l'historicité » et possède un « lien interne avec l'étude historique du langage »²⁶, une épistémologie des discours, des usages aux représentations métaphoriques, des grammaires aux œuvres, semble incontournable. Nous adopterons donc un principe de transversalité, proposant un parcours diachronique, au sens qu'en donne notamment Gilles Siouffi²⁷, ne négligeant pas la

22 Meschonnic H., *Pour la poétique II*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 174-175.

23 S'inspirant en cela de l'interdisciplinarité, ou « poétique comparée », envisagée notamment par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann (Adam J.-M., Heidmann U., « Sciences du texte en dialogue. Analyse du discours et interdisciplinarité », *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine érudition, 2005, p. 7-17).

24 Pour un développement éclairant sur la notion de « sentiment de la langue » : Siouffi G. et Courbon B., *Sentiment de la langue et diachronie*, *Revue de linguistique française diachronique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

25 Rannoux C., *Les Fictions du journal littéraire. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Droz, 2004, p. 20.

26 Auroux S., Delesalle S., Meschonnic H., *Histoire et grammaire du sens*, Armand Colin, coll. « U », 1996, p. 8.

27 Dans une approche mi-interne, mi-externe, investissant la question des usages pour porter ensuite la réflexion vers la relation, explicitée ou non, des locuteurs à ces usages. Siouffi G., « Présentation », *Sentiment de la langue et diachronie*, *Revue de linguistique française diachronique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 10.

dimension de l'imaginaire²⁸ ou de l'épilinguistique²⁹, afin de mettre à jour ce qui serait « une (in-)conscience »³⁰ du signe de ponctuation.

De façon générale, toute enquête sur la réception d'une production langagière entre dans le champ des études sur le sentiment linguistique, si l'on accepte de faire de celui-ci, non pas seulement le laboratoire des compétences de production, donc de l'usage, mais le lieu où s'exerce la capacité des locuteurs d'interpréter des variables, même s'ils ne les produisent pas.³¹

Tout en accordant une large place aux interprétations littéraires du ponctème, à la façon significative dont différents auteurs, genres et courants ont investi la valeur du signe, du XVII^e siècle à aujourd'hui, nous tenterons de ne pas réduire, sur un plan théorique, « l'opérativité de la langue littéraire à une approche stylistique de la littérature »³²; la langue littéraire, variété de l'imaginaire linguistique³³, dialogue ainsi avec une *doxa* discursive et impose de croiser perspectives linguistiques et perspectives socio-historiques.

Une conception héritée du classicisme a façonné un imaginaire de la langue française à laquelle manquerait « *par nature* un idiome affectif et expressif »³⁴ :

C'est là la rançon de l'incroyable clarté de la langue française. Elle est claire, mais elle ne pénètre pas, elle s'interdit d'arracher à la pénombre de l'intérieur des sensations qui ne correspondent pas à l'intellect humain. Cette clarté empêche également la phrase française de se changer en musique.³⁵

28 « C'est à ce *sentiment* de la langue – que donnent à lire les considérations métalinguistiques des écrivains, et qui offre une représentation aux contours plus ou moins nets, de leur rapport à la langue et à sa mise en œuvre en littérature – que je donne ici le nom d'imaginaire linguistique », Rannoux C., « La "langue de tous", un défi à la "langue littéraire", *Les Années* d'Annie Ernaux », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p.177.

29 « [...] l'activité épilinguistique dégagée par Culioli peut entraîner toutefois des *discours autonomes* sur les formes langagières par tous les locuteurs (y compris les linguistes), nous autorisant à concevoir les discours épilinguistiques comme une catégorie recouvrant aussi les discours métalinguistiques, quelle que soit leur objectivation scientifique. Ils caractérisent donc tout type de discours autonome sur les langues ou les pratiques », Canut C., *Une Langue sans qualité*, Lambert-Lucas, 2007, p. 50-51.

30 Siouffi G., (2012), p. 10.

31 *Ibid.*, p. 19.

32 Siouffi G., « La "langue littéraire" au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, 2010, p. 48.

33 Narjoux C., « Usages littéraires de la langue au début du XXI^e siècle : continuités et variations », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, 2010, p. 11.

34 Lignereux C., Piat J., « Tricher la langue ? », *Une langue à soi. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 9.

35 Von Wartburg W., *Évolution et structure de la langue française*, (1934), cité dans « Tricher la langue ? », 2009, p. 7.

Ce constat, du début du XX^e siècle, correspond à un sentiment ancien et profondément ancré dans le rapport du locuteur à sa langue. Au regard de cet imaginaire linguistique, qui repose notamment sur la clarté, l'hermétisme et l'intellect, l'espace en trois points se fonde sur une dimension transgressive et apparaît véritablement comme un contre-point ; mi-dire produisant un ailleurs syntaxique, sémantique, énonciatif, le signe *affecte* la langue écrite, importe une dimension virtuelle (non-verbalisée) qui prend la forme d'un singulier *vade mecum*...

Partie I

De la pause à la valeur
Les signes de ponctuation
et la langue

Introduction

Ne méprisons donc pas les petits signes : ils peuvent nous mettre sur la trace de choses plus importantes.

Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*

Comment vont évoluer ces signes artificiels insérés entre les mots et les phrases des textes imprimés ? Est-ce que ces signes artificiels resteront lettres mortes, obéissant à des règles arbitraires ? Ou bien, une fois intégrés à la langue, vont-ils se transformer en lettres vives ?

Yvan Fonagy, « Pour une sémantique des signes de ponctuation »

L'étude de la ponctuation, de sa morphogénèse¹, impose de se confronter à deux difficultés majeures ; la première consistant à « donner une définition stable de la ponctuation, des signes et de leur fonction », la seconde impliquant de situer ces signes « quelque part entre la transcription défailante de l'oral, et le code graphique »². Ces deux aspects – intimement liés, l'approche définitoire étant entravée par une conception essentiellement oralisante de la ponctuation – nourrissent depuis longtemps la réflexion des spécialistes ; nous souhaitons néanmoins les interroger, dans cette première étape, afin de mettre en évidence plusieurs aspects fondamentaux qui contribueront à préciser et à orienter l'ensemble de notre démarche.

Il est évident aujourd'hui que l'approche phonocentriste, qui considère le signe de ponctuation comme un instrument d'encodage de l'oralisation, ne suffit pas à rendre compte du fonctionnement de la ponctuation. Si cette dernière peut, au mieux, suggérer

1 « La morphogénèse décrit le développement et la dynamique d'un phénomène, dans ses principes et dans ses formes les plus tangibles. », Jaffré J.-P., « Vers une linguistique de la ponctuation », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays J.-M., Rosier L., Tilkin F., (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1998, p. 243.

2 Pétilion-Boucheron S., *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 2002, p. 13.

la prosodie, elle ne la code pas et, ainsi, envisager uniquement la fonction suprasegmentale relève d'une logique « vicieuse » qui nie les spécificités de ce phénomène propre à l'écrit : « le système graphique dit à la fois plus et moins que le système oral »³ et « l'agencement des signes écrits » relève inévitablement de « l'organisation interne du champ graphique »⁴. Transposé sur le plan large de l'écriture, on retrouve le point de vue développé par Anne-Marie Christin qui fait de cette dernière, phénomène né de l'image, le « véhicule graphique d'une parole » en refusant pour autant de prendre cette parole « comme la référence ultime et exclusive de l'écrit »⁵. La ponctuation joue, indéniablement, dans cette perspective oral/écrit, un rôle tout à fait symptomatique.

D'un point de vue épistémologique, si le phonocentrisme est toujours au centre des réflexions courantes sur la ponctuation, il n'est plus la référence ultime des spécialistes de la langue. Ce constat peut nous inviter à reconsidérer l'importance historique de cette conception. L'approche phonocentriste a-t-elle toujours été aussi prédominante, dans le discours des grammairiens et des linguistes ? Pour servir d'appui à ce réexamen, nous nous proposons notamment d'interroger le spectre sémantique du terme « pause ». Ce dernier, traditionnellement circonscrit à une acception essentiellement prosodique ou pneumatique, a pu contribuer à renforcer l'idée selon laquelle l'appréhension de la ponctuation était essentiellement tributaire de l'oral. En considérant que le terme, pris dans un certain nombre d'énoncés définitionnels, embrasse des perspectives prosodiques mais aussi logiques, syntaxiques et sémantiques, on peut être amené à réinterpréter les grandes approches et à dépasser la contradiction signalée par de nombreux analystes : si les grammairiens maintiennent le critère pausal dans leur définition mais élaborent dans le même temps un système fondé sur la syntaxe et la logique, c'est peut-être que le terme « pause » est, en définitive, beaucoup plus polyvalent qu'on a bien voulu le croire. Une telle hypothèse permettrait de prendre à contre-pied un certain nombre d'idées

3 Rey-Debove J., *Le Métalangage*, Le Robert, 1978, p. 46.

4 Harris R., *La Sémiologie de l'écriture*, CNRS, 1993, p. 294.

5 Christin A.-M., *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 5.

reçues en montrant que la réflexion sur cette « pratique impure »⁶ qu'est la ponctuation ne s'est pas toujours cantonnée à l'approche prosodique, et ce dès les premiers traités.

En reprenant, dans un premier temps, les grandes tendances qui ont gouverné l'étude des signes de ponctuation, nous adoptons une approche diachronique qui nous amène à formuler, dans un deuxième temps, une seconde hypothèse relative à l'évolution des modes d'appréhension. Il s'agit de sonder l'existence d'un mouvement progressif et global d'inclusion des signes de ponctuation noire (idéographiques) dans le système de la langue. Un mouvement qui s'appuie en outre sur un processus de syntaxicalisation – que nous envisageons également comme un processus singulier de grammaticalisation – ayant favorisé l'assimilation du signe de ponctuation aux éléments grammaticaux, dotés de fonctions syntaxiques et sémantiques. L'approche diachronique que nous adoptons permet de repenser l'évolution des conceptions sur la ponctuation : à partir de l'émancipation d'une approche exclusivement phonocentriste – qui passe, dans le discours linguistique, par le courant phonographique⁷ puis autonomiste⁸ –, on peut étudier l'existence d'un encodage grammatical des signes de ponctuation.

Si le signe de ponctuation est davantage perçu comme un élément grammatical de l'écrit, il n'en demeure pas moins toujours aussi difficile à définir. Le second temps de cette première partie, consacré à la synthèse des discours autorisés contemporains, dans différents champs disciplinaires, permet de comprendre l'intégration progressive (et nécessaire) du signe de ponctuation dans le système de la langue ; de la « structure sémantique » d'Ivan Fonagy à la « valeur en langue » de Jacqueline Authier-Revuz⁹, se

6 Jenny L., « Mises au point », « *Et l'homme créa la page...* », *Critique*, n°785, tome LXVIII, octobre 2012, p. 821. « Pratique impure » au sens où la ponctuation est tendue entre la fonction d'oralisation et celle d'identification et de structuration du texte écrit.

7 Le courant phonographique se distingue du phoncentrisme en ce qu'il insiste sur les problèmes de corrélations entre l'intonation et les signes de ponctuation ; il considère que ces derniers participent non seulement à l'encodage de l'oral, mais servent aussi à marquer les relations syntaxiques. Catach N., « La Ponctuation », *Langue française*, n°45, 1980 ; Catach N., *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994 ; Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters/Selaf, 1989.

8 La conception autonomiste, qui fait de la langue écrite un système autonome, envisage de fait la ponctuation comme un ensemble de signes appartenant en propre à la forme écrite de la langue, sans lien nécessaire avec une dimension prosodique. Anis J., *Le signifiant graphique*, *Langue française*, n° 59, 1983 ; Anis J., *L'Écriture : théories et descriptions*, De Boeck-Wesmael, 1988 ; Anis J., « Les linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n°102, 2004.

9 Fonagy I., « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, 75, 1980, p. 95-129. Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, tome 1, p. 136-137.

dessine un mouvement global de sémiotisation¹⁰ des signes de ponctuation : ces derniers, entre conception pneumatique et conception syntaxique, se sont progressivement grammaticalisés pour mieux se sémiotiser, et tendent à devenir de véritables signes de *langue écrite*¹¹.

10 Entendu au sens de Benveniste commentant la théorie saussurienne : le signe compris comme unité du système sémiotique de la langue (Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, (1966), 2001, p. 43).

11 Authier-Revuz J., « Le guillemet, un signe de "langue écrite" à part entière », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 373.

1. 1. De l'oral à l'écrit : la pause

1.1.1. Respiration et syntacticalisation

1.1.1.1. Variation et premiers traités

La ponctuation, dans une acception large, indissociable de l'écriture, semble née avec celle-ci. Elle précéderait même l'apparition des systèmes d'écriture alphabétique puisqu'on la trouve, selon Paolo Poccetti, au II^e millénaire avant notre ère, dans les systèmes de graphies (cunéiforme et syllabique) du Proche-Orient ancien et de la méditerranée orientale :

Dans ces milieux, la ponctuation est employée avec des marques différenciées qui s'adaptent aux contraintes imposées par ces systèmes graphiques d'une manière plus soignée et attentive que l'on ne peut l'imaginer.¹²

L'apparition d'un système d'écriture semble entraîner inévitablement l'élaboration de procédés de ponctuation, au sens large, composés d'éléments ou signaux aux formes variées, allant de l'emploi du blanc interlexical¹³ (ou du rouge – *rubricus* – pour distinguer certaines parties du discours) aux éléments punctiformes, en passant par des signes plus volontiers ornementaux. Si le blanc est un des éléments ponctuels les plus anciens, il faut cependant relativiser l'idée selon laquelle il serait « le plus primitif et essentiel de tous »¹⁴ car il ne peut être considéré comme le premier des éléments de ponctuation. Selon les travaux de Paolo Poccetti, on constate même, à l'aube des écritures

12 Poccetti P., « La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine », *Ponctuation(s) et architecturation du discours à l'écrit, Langue française*, n°172, Favriaud M. (dir.), Larousse, 2011, p. 19.

13 L'écriture séparant les mots a en effet précédé la *scriptura continua* : « Before the introduction of vowels to the Phoenician alphabet, all the ancient languages of the Mediterranean world – syllabic or alphabetical, semitic or Indo-European – were written with word separation by either space, points or both in conjunction » (avant l'introduction des voyelles dans l'alphabet phénicien, toutes les langues anciennes du monde méditerranéen – syllabiques ou alphabétiques, sémites ou indo-européennes – étaient écrites avec des séparations de mots, marquées par des espaces, des points, ou les deux à la fois), Saenger P., *Space Between Words. The origins of silent reading*, Stanford University Press, 1997, p. 9.

14 Catach N., « La ponctuation », *La Ponctuation, Langue française*, n°45, 1980, Larousse, p. 18.

[...] une tendance générale à éviter le blanc ou, pour mieux dire, l'espace "vide" [...]. L'exigence d'économie d'espace ne suffit pas à l'expliquer car à la place du blanc on trouve des signes séparateurs divers, tels que les tirets, points ou autres figures, *i.e.* la ponctuation "noire".¹⁵

Le blanc n'est donc pas, dans les écritures alphabétiques notamment, « le signe le plus primitif de tous » mais un signe parmi les plus anciens, au même titre que des éléments de ponctuation noire comme le tiret vertical et la combinaison de points.

Au début de l'écriture alphabétique de la Grèce ancienne, on trouve, aux côtés des combinaisons de points, des signes dotés d'une fonction supplémentaire esthétique, s'inspirant de figures d'objets concrets (en forme de feuilles de végétaux, d'étoiles...) ¹⁶. Parmi les signes plus conventionnels, le tiret vertical, davantage que le blanc interlexical, apparaît comme l'un des plus fréquemment utilisés dans les systèmes d'écriture archaïque, « avec des emplois plurifonctionnels » ¹⁷.

L'usage des signes de ponctuation a toutefois véritablement pris de l'ampleur, au sens où a été « systématisée » et « raffinée » une technique jusque là « embryonnaire » ¹⁸, au II^e siècle avant J.-C., avec l'édition des textes littéraires, sous l'impulsion de Zénodote d'Ephèse, d'Aristophane de Byzance et d'Aristarque de Samothrace, conservateurs de la grande bibliothèque d'Alexandrie ¹⁹. Tirets et combinaisons de points étaient destinés à proposer des copies plus lisibles de quelques ouvrages majeurs, dont les deux épopées homériques, parmi les cinq cent mille qu'abritait le lieu. Les deux conservateurs ont ainsi

[...] pris l'initiative capitale d'introduire dans les copies des divisions et des signes de reconnaissance permettant un établissement plus précis des textes grecs, en particulier d'Homère.²⁰

15 Pocetti P., (2011), p. 20.

16 *Ibid.*, p. 22.

17 *Ibid.*, p. 19.

18 Winand J., « La ponctuation avant la ponctuation : l'organisation du message écrit dans l'Égypte pharaonique », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 175.

19 Catach N., *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 17. Isabelle Serça rappelle, de son côté, à partir de l'examen de la *Rhétorique* d'Aristote, que « les questions de ponctuation n'étaient pas ignorées des classiques », témoin la mention du *paragraphos*, tiret marquant la fin d'un passage important, ou la présence du verbe *diastizein*, signifiant « distinguer, mettre une marque qui sépare » et pouvant être traduit par « ponctuer ». La question de la ponctuation est donc déjà présente mais « la notion a été mise en œuvre dans les textes bien après, par les conservateurs de la bibliothèque d'Alexandrie ». Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, coll. « NRF », 2012, p. 39-40.

20 Catach N., (1994), p. 17.

La ponctuation utilisée par les grammairiens et les philologues est à la fois sonore (les *pneumata*), permettant d'indiquer les accentuations ou plus largement la prononciation, et visuelle (« signes de coupure, de note, de rajout, de mise à la marge, de suppression et de correction, pour bien séparer le texte lui-même des gloses »²¹). C'est à Aristophane de Byzance que l'on doit notamment l'invention du point parfait (point d'en haut), du point médian et du point d'en bas. Le point d'en haut (appelé plus tard *periodos*) indiquait que le sens était complet et qu'il était possible d'aller à la ligne ; le point médian (*colon*), placé à mi-hauteur, équivalait au point-virgule et signalait les moments de respiration ; enfin, le point d'en bas (*comma*), marquant une ponctuation faible, signalait une « pensée incomplète, à laquelle il manque encore quelque chose »²². Ce système en trois points montre ainsi, dès l'origine des signes, la volonté d'atteler à la conception pneumatique (la respiration) une dimension logique (« pensée complète », « pensée incomplète »). Il perdurera jusqu'au Moyen-Âge, avec, toujours, une forte variation en fonction des copistes, comme l'ont bien montré Malcolm Parkes²³ et Christiane Marchello-Nizia²⁴.

Les grammairiens latins de l'Antiquité tardive étaient également sensibles, à la suite de Denys le Thrace, à cette double fonction des signes de ponctuation. Le grammairien Dosithéus donne ainsi une définition en deux versants de la ponctuation : le premier évoque la prise en compte des impératifs pneumatiques de la lecture à haute voix en définissant la ponctuation comme « l'indication d'une pause permettant la reprise de l'haleine dans la lecture » ; le second met l'accent sur la distinction logique des groupes de sens en proposant la définition suivante : « l'indication d'une pause qui signale le sens achevé »²⁵.

Saint Jérôme est, selon Nina Catach²⁶, le premier à avoir instauré une ponctuation suivie, en traduisant en latin les textes bibliques sous forme de colonnes et divisés en

21 Serça I., (2012), p. 40.

22 Denys le Thrace, élève d'Aristarque à Alexandrie, cité par Lallot J., *La Grammaire de Denys le Thrace*, CNRS, 1989, p. 92.

23 Parkes M., *Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the west*, University of California Press, 1993, p. 13-14.

24 Marchello-Nizia Ch., « Ponctuation et 'unités de lecture' dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue française*, n°40, Larousse, 1978, p. 32-44.

25 Cité par Pocetti P., (2011), p. 33.

26 Catach N., (1994), p. 19.

périodes. Le terme « ponctuation » est à entendre ici au sens de *distinctiones* (signes logiques, sémantiques et respiratoires). La *scriptio continua* (écriture à longues lignes, sans pauses), adoptée au II^e siècle de notre ère par les Romains, sur le modèle grec²⁷, est abandonnée, et l'on assiste au retour d'une nouvelle écriture séparant les mots, nommée *scriptio per cola et commata* (écriture par points et virgules qui distinguent les groupes de sens). Ces éléments typographiques qui isolent et segmentent les différents membres sont bien les ancêtres de nos signes de ponctuation, à l'inclusion du blanc, lequel inaugure la séparation de l'oral et de l'écrit.

Dans la pratique antique, ainsi que l'ont montré les travaux de Doris Cunha et de Marc Arabyan, coexistent des signes critiques « à valeur éditoriale, destinés à l'établissement et à l'interprétation du texte » et des signes diacritiques « séparateurs, marques d'intonèmes suscrites, les “accents”, ou adscrites : ponctuants *stricto sensu* plus directement destinés à guider la lecture à haute voix »²⁸. Cette distinction montre que les éléments éditoriaux facilitant l'interprétation et ceux facilitant la lecture à haute voix ne relèvent pas du même système et, curieusement, pas du même actant : selon Doris Cunha et Marc Arabyan, la ponctuation diacritique était négligée par les scribes, et appartenait essentiellement au commanditaire de l'œuvre, lequel ajoutait les signes lors de sa « préparation de lecture » : « la ponctuation était un acte de lecture et non d'écriture, à la charge du lecteur et non de l'auteur »²⁹.

Le geste ponctuant est donc un acte de lecture, au sens le plus large du terme, ultime étape d'une création partagée, avant la mise en voix ; pour Nina Catach, du VI^e siècle au XV^e siècle, la ponctuation est avant tout considérée comme une aide à la « lisibilité »³⁰. Ce critère de lisibilité permet d'embrasser le versant de l'oralisation (puisque *legere*,

27 « The Romans, who borrowed their letters forms and vowels from the Greeks, maintained the earlier Mediterranean tradition of separating words by points far longer than the Greeks, but they, too, after a scantily documented period of six centuries, discarded word separation as superfluous and substituted scriptura continua for interpunct separated script in the second century A. D. » (Les Romains, qui empruntèrent aux grecs la forme des lettres et les voyelles, conservèrent la séparation traditionnelle des mots par des points beaucoup plus longtemps que les grecs. Mais, après une période mal documentée, ils en vinrent eux aussi à rejeter la séparation des mots, considérée comme superflue, et la remplacèrent, au deuxième siècle de notre ère, par la *scriptura continua*), Saenger P., (1997), p. 10.

28 Cunha D., Arabyan M., « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 37.

29 *Ibid.*

30 Catach N., « La Ponctuation et les systèmes d'écriture : dedans ou dehors? », *À qui appartient la ponctuation?*, (1998), p. 34.

c'est aussi *audire*, le latin distinguant les *lectores*, lecteurs en public, des *legentes*, public des lecteurs) et celui de l'expression du sens (liaison, coupure, ajouts, etc.). La disposition des pauses doit pouvoir assurer à la fois la reprise du souffle du lecteur et l'interprétation du texte lu – les anciens ayant « parfaitement conscience que la ponctuation participe de l'interprétation des textes, voire de leur exégèse : ponctuer, c'est commenter »³¹ –, ce qui amène à prendre en considération l'apport sémantique des signes ponctuels, lesquels « distinguent et révèlent aux auditeurs le sens du discours »³² :

Les signes de ponctuation, au même titre que les signes transcrivant les voyelles et les consonnes, font partie de la panoplie de toute *scripta* médiévale ; tous les traités de ponctuation du Moyen Age (et ils sont nombreux) s'accordent sur le fait que la ponctuation marque les pauses et indique ainsi au lecteur comment lire, et à l'auditeur comment interpréter le texte.³³

Au VII^e siècle, Isidore de Séville, dans son *Etymologia*, propose une définition qui met principalement l'accent sur la distinction sémantique et évacue complètement la dimension pneumatique :

Est figura propria in litterae modum posita ad demonstrandam unamquamque verbi sententiarumque ac versuum rationem.

C'est une figure particulière placée à la manière d'une lettre, pour démontrer chaque division des mots, des sens et des vers.³⁴

Une telle définition, si elle reste assez rare, montre néanmoins que l'appréhension des signes de ponctuation pouvait aisément s'affranchir du rapport à l'oralité pour se placer aux niveaux syntaxique et sémantique. Aux côtés des démarches définitionnelles, des discours métaphoriques laissent entendre également que l'imaginaire de la ponctuation n'est pas exclusivement prosodique. Ainsi, au VI^e siècle, Cassiodore, dans *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, compare les pauses et les points (*positura seu puncta*) à des chemins que peut prendre le sens (*quasi quaedam viae sunt sensuum*)³⁵.

31 Serça I., « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'information grammaticale*, n°102, 2004, p. 12. *Esthétique de la ponctuation*, 2012, p. 40.

32 Heynlin J., *Compendiosus dialogus de arte punctuandi*, 1471, cité par Marchello-Nizia Ch., *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Dunod, 1979, p. 93.

33 Marchello-Nizia Ch., *La Langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Bordas, 1979, p. 93.

34 Isidore de Séville, *Etymologia*, cité et traduit par Lemare P.-A., *Cours de langue française en six parties*, tome 2, Bachelier, Huzard, 1819, p. 1212.

35 Cité par Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, coll. « Paradoxes », 2013, p. 28.

Les signes les plus fréquemment utilisés sont la virgule, la majuscule seule et le point suivi d'une majuscule. Cependant, certains copistes « n'emploient que trois ou quatre sortes de signes ou combinaisons de signes, alors que d'autres en utilisent une dizaine »³⁶. La singularité de chaque manuscrit témoigne d'approches très différentes, certaines privilégiant la diction et le confort du lecteur, d'autres prenant davantage en compte le rôle majeur dans la construction du sens.

Quand elle existe, la ponctuation médiévale doit être étudiée comme un système. Dans le détail, elle peut aider à mieux pénétrer le sens d'un passage, en rapprochant deux mots que l'on aurait séparés à la construction de la phrase, en permettant de distinguer des lieux ou des personnages quand les systèmes onomastiques deviennent plus complexes, plus largement aussi en laissant apercevoir le découpage des unités et la nature ou l'intensité des pauses qui les séparent.³⁷

L'emploi du mot « système », que nous entendons selon le sens que lui donne Saussure, implique un ensemble relativement clos dans lequel les signes se définissent les uns par rapport aux autres, sur le principe d'une relation d'interdépendance. Pour conserver ce terme, il faudrait supposer que la ponctuation médiévale présente un *système* différent pour chaque manuscrit.

La fonction des signes est particulièrement mouvante et l'usage, très instable, varie selon les copistes. Le travail de Christiane Marchello-Nizia sur les manuscrits médiévaux³⁸, fondé sur l'analyse de différentes copies d'une partie du chapitre VII de *Jouvencel* (Jean de Bueil), montre notamment que le nombre de signes ponctuant peut varier du simple au quadruple. Se dégagent également deux types de manuscrits : ceux qui proposent des textes découpés linéairement, comme une « pure suite d'unités (à la fois unités de sens et unités de souffle) non organisées, non hiérarchisées »³⁹ ; d'autres qui, au contraire, « organisent le texte en regroupant et en hiérarchisant les unités minimales délimitées par les ponctuations les plus faibles »⁴⁰. En fonction du choix opéré, le texte peut s'avérer ainsi radicalement différent. À partir du VIII^e siècle, les

36 Marchello-Nizia Ch., (1979), p. 94.

37 Viellard F., Guyotjeannin O. (coord.), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule I : conseils généraux*, Comité des travaux historiques et scientifiques, École nationale des Chartes, CTHS : Ecole des Chartes, 2001, p. 15-16.

38 Marchello-Nizia Ch., (1978), p. 32-44.

39 *Ibid.*, p. 43.

40 *Ibid.*

signes de ponctuation « jouent un rôle important mais ils varient, et dans la forme, et dans la signification qui leur est donnée »⁴¹.

Ces différents points de vue amènent à reconsidérer l'idée selon laquelle la ponctuation, à cette période, ne posséderait pas de fonction syntaxique et serait dotée uniquement d'un rôle « plus esthétique que grammatical »⁴². D'une part, la grande variation qui peut exister entre les différentes copies d'un même texte ne permet pas d'avoir un point de vue global et cohérent (« on ne peut parler, à la limite, que de chaque manuscrit dans son unicité, et l'on ne sait rien de plus que ce que chaque manuscrit nous enseigne sur lui-même »⁴³). D'autre part, les signes diacritiques, dont le but premier est de faciliter la lecture à haute voix, correspondent à des « unités de lecture, en tous les sens du mot lecture »⁴⁴ : les signes de ponctuation sont des éléments de *liaison* regroupant les unités de souffle et de sens ; ils peuvent aussi être étroitement *liés* à la structure du texte en organisant la hiérarchisation de ces unités. Ainsi, comme le rapporte Isabelle Serça, dans le *Catholicon* (ouvrage paru entre 1286 et 1298), Giovanni Balbi, dit Jean de Gênes,

[...] donne une description à la fois graphique, pausale et grammaticale des trois signes de base (*comma*, *colon* et *periodus*), distinguant la "*figura*" (la réalisation graphique), la "*vox*" (l'équivalent oral) et la "*potestas*" (la fonction linguistique).⁴⁵

S'il faut certes « oublier le primat de la syntaxe »⁴⁶, on ne peut pour autant l'écarter complètement, comme le suggèrent ces propos de Christiane Marchello-Nizia dans un ouvrage ultérieur :

En prose [...], l'utilisation des signes de ponctuation est en relation avec la structure intonative, et donc syntaxique et narrative peut-être, du texte.⁴⁷

De nombreux récits font état d'équivoques possibles sur l'interprétation sémantique du propos en fonction de la ponctuation et illustrent les enjeux de ces signes dans la construction du sens. La mobilité des vocables, en latin et en ancien français, peut

41 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour Éditeur, coll. « Rediviva », tome 22 (1866-1876), 1991, p. 1338.

42 Drillon J., *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 23.

43 Marchello-Nizia Ch., (1978), p. 44.

44 *Ibid.*

45 Serça I., (2004), p. 12, (2012), p. 43.

46 Marchello-Nizia Ch., (1978), p. 44.

47 Marchello-Nizia Ch., (1979), p. 94.

provoquer en effet certaines confusions. En témoigne le récit de cet homme qui, particulièrement avisé du pouvoir de la ponctuation, utilisa le point comme arme de défense : au IX^e siècle, un dénommé Rémi d'Auxerre rapporte l'histoire d'une conjuration contre Charlemagne, conjuration dans laquelle les félons devaient s'engager par écrit ; lorsque l'affaire fut découverte, on produisit les billets pour confondre les traîtres. L'un d'entre eux disait ceci : *etsi omnes recesserint, ego autem non hic stabo* (« si tout le monde quitte le roi, moi non plus je ne resterai pas à ses côtés »). L'accusé se défendit en plaidant une mauvaise ponctuation de son texte ; selon lui, il fallait en réalité lire : *etsi omnes recesserint, ego autem non. Hic stabo* (« si tout le monde quitte le roi, moi pas. Je resterai à ses côtés »)⁴⁸. L'histoire ne dit pas si, à la seule force du « point », il parvint à sauver sa tête.

Par la suite, les humanistes français des XIV^e et XV^e siècles se sont beaucoup intéressés, comme le révèlent les travaux de Gilbert Ouy⁴⁹, aux signes diacritiques permettant de faciliter la compréhension des textes écrits en prose (intérêt que manifestera plus tard Clément Marot). La ponctuation est encore entendue au sens étymologique, c'est-à-dire comme « un système de "points" ou de marques qu'on ajoute à un discours écrit, et qui permet de l'agencer dans l'espace et de le rendre plus lisible »⁵⁰.

L'intérêt progressif pour la ponctuation trouve une belle illustration à travers l'évolution de Michel de Montaigne, lequel, dans les *Essais*, montrait d'abord le peu de cas qu'il faisait de ce système de signes :

Je ne me mesle ny d'ortographe, [...], ny de la punctuation ; je suis peu expert en l'un et en l'autre.⁵¹

Vers la fin de sa vie, l'auteur dont le parler se voulait « simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche »⁵² sera pourtant beaucoup plus attentif à l'usage de la ponctuation, écrivant de sa main, à l'adresse de l'imprimeur, une recommandation afin que l'on

48 Citée par Viellard F., Guyotjeannin O., (2001), p. 15.

49 Ouy G., « Orthographe et ponctuation dans les manuscrits autographes des humanistes français des XIV^e et XV^e siècles », *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo. Seminario internazionale Roma, 27-29 settembre 1984*, Roma, Dell'Ateneo, 1987, p. 167-206.

50 Baddeley S., « Sources pour l'étude de la ponctuation française du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir), Classiques Garnier, 2011, p. 195.

51 Montaigne M., *Essais*, Livre III, chapitre IX, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 942.

52 *Ibid.*, Livre I, chapitre XXVI, p. 171.

regarde « *de près* aux poincts qui sont en ce stile de *grande importance* »⁵³. En effet, l'étude de « l'exemplaire de Bordeaux », annoté par Montaigne en 1588, montrera l'existence d'un usage très précis et efficace⁵⁴ : ses corrections manuscrites sur la partie imprimée du texte vont dans le sens d'un « langage coupé »⁵⁵, notamment lorsqu'il transforme à de nombreuses reprises la structure « point + majuscule » en « virgule + majuscule », étirant la ligne de la phrase et faisant « éclater la période »⁵⁶.

Le premier traité de ponctuation (si l'on excepte le *Catholicon*) est vraisemblablement à mettre au compte de Gasparin de Bergame (ou Gasparino Barzizza), humaniste italien dont *La Doctrina ponctandi* n'a jamais été publiée (cependant, un *Compendiosus de arte punctandi dialogus* a été ajouté à la fin de l'*Orthographia*)⁵⁷ ; nous savons, par l'intermédiaire de Gilbert Ouy⁵⁸, que l'auteur conserve, dans son ouvrage, le système en trois points auquel il ajoute neuf signes : un point d'énumération, un point d'abréviation, deux points d'interrogation, deux sortes de virgule, un signe de division, un demi-point et les parenthèses en forme de demi-losange⁵⁹. Le *Compendiosus de arte punctandi*, appendice publié par les imprimeurs de la Sorbonne en 1471, vraisemblablement l'œuvre de Guillaume Fichet et résumé par Jean Heynlin, attribue trois fonctions à la ponctuation :

Comme son titre l'indique, le traité se présente sous la forme d'un dialogue entre un élève et son maître qui explique la forme et la fonction des signes de ponctuation. La fonction des signes de ponctuation est triple : ils séparent des unités du discours (*disiungendas lectionis partes separant*), permettent au locuteur de respirer ou reprendre son souffle (*pronuntiantis spiritum recreant*) et aux auditeurs de saisir le sens de l'énoncé (*auditoribus orationis senso distinguunt*). La

53 Cité par Croft H., *Commentaires sur les meilleurs ouvrages de la langue françoise*, Didot, 1815, p. 400.

54 Etude pratiquée par Nina Catach, André Tournon et Bernard Croquette, cité dans Baddeley S., « Sources pour l'étude de la ponctuation française du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 200.

55 Demonet M.-L., « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, Université de Poitiers, 2000, p. 39.

56 *Ibid.*, p. 48.

57 Lavrentiev A., « Les changements dans les pratiques de la ponctuation liés au développement de l'imprimerie à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 34.

58 Ouy G., (1987).

59 Causse R., *La Langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Seuil, coll. « Point-virgule », 1998, p. 184.

ponctuation est donc perçue comme un outil d'aide à la lecture, mais sa fonction primaire consiste à structurer le discours et à bien en exprimer le sens.⁶⁰

Le premier critère d'approche n'est donc pas tant celui d'aide à la diction que celui de structuration, contribuant à l'élaboration et à la transmission du sens. Il se focalise nettement sur les structures syntaxiques et le rôle sémantique, ce qui doit nous amener à relativiser une fois de plus l'idée d'une conception essentiellement prosodique de la ponctuation aux premiers temps des traités.

La seule notion « orale » importante, mentionnée dans les textes théoriques est celle de pause – et non d'intonation. Or ces signes ne marquent pas seulement les pauses puisqu'ils sont avant tout une aide à la « *distinctio* » des parties du discours, ce que le lecteur devra oraliser quand il prononcera un texte déjà écrit, faisant naître ainsi un double sonore du texte, non plus avant mais après lui, objet de codification grammaticale et théorique. En effet, les essais de normation de la ponctuation au XVI^e siècle relèvent d'abord d'une conception mentale de la langue, essentiellement sémantico-syntaxique.⁶¹

Si le terme « pause » est préféré à celui d' « intonation », c'est peut-être justement parce que le premier n'est pas uniquement « une notion orale ». Le terme « pause », comme nous le verrons par la suite, employé dans les textes théoriques n'implique pas un rapport aussi étroit à l'oralité que le terme « intonation » ; il permet davantage de refléter l'ensemble des processus mis en œuvre par les signes de ponctuation, lesquels distinguent les parties du discours selon des critères qui tendent à devenir de plus en plus sémantiques et syntaxiques. Il convient, dès à présent, de ne pas restreindre le champ sémantique de ce terme, lequel pouvait inclure les notions de diction mais aussi de distinction, et d'admettre que la « pause » portait avec elle l'idée de structuration logique, d'organisation des unités sémantiques et grammaticales.

La grande entreprise d'homogénéisation du système de la ponctuation se développe véritablement sous l'impulsion des imprimeurs et savants du XVI^e siècle. Elle coïncide d'ailleurs avec l'acception contemporaine du terme « ponctuation », lequel, jusqu'alors, renvoyait à l'action de pointer, le ponctueur (ou ponctuateur) étant celui qui tenait le registre de présence des chanoines⁶². Selon Michel Favriaud, ce « grand moment de

60 Lavrentiev A., (2011), p. 34.

61 Demonet M.-L., « Ponctuation spontanée et ponctuation civile », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 135.

62 Godefroy F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e siècle au XV^e*

clarification » est justifié par la période « de multiplication des usages idiosyncrasiques »⁶³ intervenue à la fin du Moyen-Âge. Il ne faut donc pas envisager le XVI^e siècle comme « un point de départ absolu »⁶⁴, mais comme une réflexion prenant appui sur un héritage antique et médiéval.

Le traité d'Étienne Dolet (1540)⁶⁵, qui s'étend sur huit pages, fera date et imposera, par la suite, une norme aux typographes. *De la punctuation de la langue françoise* « développe sur le plan théorique les postulats de ses prédécesseurs », mais « constitue une véritable rupture dans la pratique par rapport aux manuscrits médiévaux et aux imprimés antérieurs »⁶⁶. Il se distingue notamment de ses prédécesseurs en réduisant le nombre de signes (appelés « points ») à six (Geoffroy Tory, à qui l'on attribue par ailleurs la cédille, le trait d'union, l'apostrophe ou la capitale d'imprimerie, en distinguait trois mais Gasparino Barzizza en comptait douze et Aulus Antonius Orobius, professeur à Bologne, cité par Tory, en avançait onze⁶⁷) : le système à trois signes avec le point à queue (ou virgule), le comma (ou deux-points) et le point rond (point) est complété par trois autres signes : le point « interrogant », le point admiratif (point d'exclamation, lequel est une innovation, empruntée certainement aux humanistes italiens), les parenthèses. L'autre signe médian qu'est le point-virgule, et qui existait depuis le VII^e siècle, n'apparaît pas dans ce classement. Dolet justifie la simplification opérée en avançant le fait que cette ponctuation est « commune à toutes les langues », « ce qui l'autorise à négliger ses savants adversaires »⁶⁸.

siècle, tome 6, Genève, Slatkine, 1982, p. 271. Si l'on en croit le *Dictionnaire historique de la langue française*, le terme « ponctuation » (*punctuation*) est attesté en 1522 et celui de « signes de ponctuation » en 1845 (Rey A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2000, p. 2840).

63 Favriaud M., « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *Ponctuation(s) et architecturation du discours à l'écrit*, (2011), p. 4.

64 *Ibid.*, p. 4.

65 Dolet É., *La manière de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage, de la punctuation de la langue Francoyse. Plus des accents d'ycelle*, MDXL, Obsidiane, 1990, Le Temps qu'il fait, Cognac, fac-similé de l'édition princeps de 1540.

66 Lavrentiev A., (2011), p. 55.

67 Tory : « quarres, crochus et triangulaires », Orobius : « Point suspensif, Point double, Demypoint, Point crochu, Point incisant, Point respirant, Point concluant, Point interrogant, Point respondant, Point admiratif, & Point interposant », cité par Demonet M.-L., (2000), p. 40. Comme le fait remarquer l'auteur de l'article, aucun de ces signes ne correspond vraiment à l'usage pratiqué dans le texte imprimé de Tory, c'est pourquoi, en outre, « cet Antonius Orobius reste mystérieux pour les commentateurs de Tory » (*ibid.*).

68 Demonet M.-L., (2000), p. 41.

L'unité prise en compte pour saisir les enjeux est celle de la période, conçue comme unité de souffle. À cette dimension respiratoire s'ajoute une dimension syntaxique et sémantique très forte : le deux points, par exemple, laisse le sens suspendu, tandis que le point clôt la période – le point à queue sert à distinguer davantage les substantifs, adjectifs, syntagmes nominaux et verbaux et n'est pas destiné à séparer de longues propositions⁶⁹. La ponctuation permet donc de favoriser l'intelligibilité, l'*exposition*, de sorte qu'à la lecture, le texte soit immédiatement compréhensible. Très sensible aux structures formelles, comme l'ont noté Jacques Dürenmatt ou encore Alexis Lavrentiev, Étienne Dolet « ponctue très régulièrement les subordonnées et les syntagmes coordonnés et juxtaposés même si ceux-ci sont très courts et étroitement liés à leur entourage »⁷⁰ ; il « utilise notamment la virgule devant "que" quel que soit le statut de la proposition que la proposition ou la conjonction introduit »⁷¹. Dans la pratique, le point de vue de Dolet est donc plus volontiers syntaxique et sémantique que prosodique.

Louis Meigret se situe dans la lignée de Dolet en donnant une présentation des différents signes de ponctuation à la fin du *Tretté de la grammere françoese* (1550) : il utilise en revanche le terme « soupirs », témoignant d'une conception sensiblement orientée vers la prosodie, ce que montrait déjà le rapprochement avec la musique (introduction de portées musicales) dans les chapitres précédents⁷².

1.1.1.2. Diction

La tendance à considérer que l'étude de la ponctuation s'est d'abord concentrée, en raison de l'importance de la pratique vocale, sur une définition exclusivement « respiratoire », ou pneumatique, doit être nuancée. Il n'en demeure pas moins que la dimension prosodique reste prégnante, le lecteur ponctuant lui-même le texte avant sa diction publique :

69 *Ibid.*, p. 42.

70 Lavrentiev A., (2011), p. 37.

71 Dürenmatt J., « Peut-on parler de ponctuation archaïque ? », *Stylistique de l'archaïsme*, Himy-Piéri L., Macé S. (dir), Colloque de Cerisy, PUB, 2010, p. 92.

72 Demonet M.-L., (2000), p. 54.

Durant toute une époque, plus de quinze siècles, c'est le *cantor* ou *lector* professionnel qui au réfectoire *récite* ou *lit* publiquement, à haute voix, le texte qu'il *donne à lire*. [...] Pour préparer au préalable sa « dictio », le *cantor* ou *lector* ajoute provisoirement sur sa feuille (pour lui-même) des signes convenus, appelés *notae*, comme un acteur : il ponctue pour mieux *dire* [...].⁷³

Deux événements majeurs vont bouleverser les modes d'appréhension de la ponctuation : la naissance de l'imprimerie et, plus tard, l'essor de la lecture silencieuse. À partir de ce moment, les spécialistes vont chercher à

[...] établir à des fins typographiques une panoplie cohérente de signes de ponctuation et donner à ceux-ci une valeur raisonnée et stable, au moment où les techniques de la diffusion des documents et l'accroissement du lectorat commandent un usage plus homogène.⁷⁴

Avec l'essor de l'imprimerie, on passe de la « ponctuation privée » (celle du *lector* ou *cantor*) à une « ponctuation publique »⁷⁵, ce qui va entraîner un premier pas vers la codification du système. Les humanistes français s'emparent de la question de la ponctuation afin de mettre un peu d'ordre et d'améliorer la clarté de l'expression écrite. Comme le fait remarquer Alexei Lavrentiev⁷⁶, le fait que le deuxième livre imprimé en France, *Orthographia* (1471), contenait un traité de ponctuation constitue un événement marquant qui témoigne de l'intérêt immédiat des grammairiens, typographes, imprimeurs pour la ponctuation dans l'écrit. Du point de vue du lecteur, là aussi, l'autonomie s'en est considérablement accrue ; il n'est plus dépendant du copiste et de son mode de transcription, il n'est plus soumis à la variabilité des manuscrits : le système manifeste dorénavant une certaine stabilité et homogénéité.

La lecture silencieuse, selon Henri-Jean Martin et Roger Chartier⁷⁷, ne concerne d'abord que les *scriptoria* monastiques, entre le IX^e et le XI^e siècle ; elle se propage ensuite dans le monde universitaire puis, entre le XIV^e et le XV^e siècle, dans les « aristocraties laïques ». Cet usage « fait de la lecture et de l'écriture un acte du for privé, soustrait aux contrôles collectifs, partant de possibles refuges pour l'intimité comme pour les pensées ou plaisirs interdits »⁷⁸. Ce développement de la lecture silencieuse, individuelle et intérieure, qui se popularise au XVII^e siècle, suppose aussi l'introduction du critère

73 Catach N., (1998), p. 33.

74 Favriaud M., (2011), p. 5.

75 Catach N., (1998), p. 36.

76 Lavrentiev A., (2011), p. 55.

77 Martin H.-J., Chartier R., *Histoire de l'édition française*, tome 1, Promodis, 1982.

78 *Ibid.*, p. 23.

structurant et logique dans l'approche de la ponctuation. La disparition de la médiation que réalisait le récitant, vecteur du sens, nécessite l'établissement d'un texte écrit soigneusement structuré, contenant tous les éléments indispensables à son déchiffrement. Pratique de lecture et évolution de la ponctuation sont donc étroitement liées.

Imprimerie et lecture silencieuse ont ainsi été les deux facteurs déterminants dans la dissociation du rapport entre écrit et oralité (le *lisans* se sépare de l'*escoutans*). L'écriture va pouvoir « s'émanciper », et « s'affranchir du *dit* pour devenir le support d'un nouveau mode de communication : la lecture moderne, le *lu* »⁷⁹. Pourtant, le texte semble toujours considéré, dans une proportion importante des approches, comme un état provisoire du discours, avant la mise en voix. Les signes de ponctuation, pour une grande majorité des analystes, restent d'abord liés au souffle, à l'haleine, au corps :

Le XVII^e s. est, tout comme le précédent (si l'on excepte Dolet), persuadé que la ponctuation a une fonction exclusivement orale [...].⁸⁰

Au XVII^e siècle, la ponctuation est régie par des règles qui, pourrait-on dire, ne font pas force de loi. Reposant sur l'idée de « pause » (orale), ces règles ne font que décrire la hiérarchie des pauses qu'il convient de faire en parlant, et des signes qui les indiquent.⁸¹

De telles affirmations doivent pourtant être remises en cause, car la réflexion s'avère plus riche et moins uniforme qu'il n'y paraît. Certes, la dimension rhétorique et la recherche de l'éloquence, enjeux majeurs de l'époque, lient la ponctuation à la notion d'harmonie, et donc de musicalité, dans l'art déclamatoire et la ponctuation est souvent perçue comme le chef d'orchestre dirigeant la voix du lecteur.

L'intelligence du discours s'allie donc à une intelligence de la prononciation, de manière à ce que les auditeurs goûtent non seulement la beauté des idées, mais aussi la beauté d'une voix savamment conduite par l'orateur.⁸²

Mais le XVII^e siècle, s'il fait bien état d'un « rapport idéalisé »⁸³ entre ponctuation et oralité, est aussi le moment d'une réflexion importante sur la notion émergente de

79 Richaudeau F., *La Lisibilité. Langage, typographie, signes... lecture*, Denoël, 1969, p. 140.

80 Catach N., (1994), p. 32.

81 Drillon J., (1991), p. 30-31.

82 Chaouche S., « Remarques sur le rôle de la ponctuation dans la déclamation théâtrale du XVII^e siècle », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, (2000), p. 83.

83 Favriaud M., (2011), p. 5.

phrase, s'interrogeant sur l'unité et la structuration de celle-ci. Aussi, il est possible d'affiner la question du rapport à l'oralité. Jacques Dürrenmatt distingue, par exemple, trois grands moments à l'intérieur du XVII^e siècle, au cours desquels alternent une conception dominante prosodique et une conception grammaticale : lors du premier temps,

[...] le modèle oratoire impose une ponctuation susceptible de noter au mieux les articulations de la pensée rendues audibles par des pauses plus ou moins longues et expressives lors de la déclamation. Cette conception se centre sur un auditeur/lecteur à qui il s'agit de faciliter la compréhension ; de là l'importance attribuée à la fonction désambiguïsante des signes.⁸⁴

Le deuxième temps est celui d'un retour aux conceptions d'Étienne Dolet, par l'entremise de Claude Lancelot, lequel privilégie la « conception très grammaticale de la ponctuation ». Enfin le dernier temps opère un revirement « vers la fonction prosodique, voire ornementale »⁸⁵ même si certains écrits théoriques sur la langue française continuent de faire la part belle à une conception sémantique de la ponctuation. C'est le cas notamment, relevé par Jacques Dürrenmatt, de Nicolas Andry de Boisregard, dans ses *Réflexions sur l'usage présent de la langue française* (1689) dont « la pensée s'affirme comme fondamentalement logique et presque entièrement déliée de l'oralité »⁸⁶. Il apparaît ainsi que la conception pneumatique n'a pas toujours été la conception dominante à la Renaissance, notamment lorsque les grammairiens renouaient avec les travaux hérités du siècle précédent. Parallèlement, les imprimeurs restent peu sensibles aux conceptions des savants et appliquent encore les préceptes de Dolet, lorsque les auteurs leur laissent la possibilité de le faire⁸⁷.

Dans les dictionnaires, la ponctuation reste associée à la notion de « pause », notion qui, selon nous, se situe à mi-chemin d'une conception prosodique (« intonation ») et d'une conception syntactico-sémantique (« distinction »). Nous la retrouvons au XVII^e et au XVIII^e siècle dans les définitions d'Antoine Furetière puis de Nicolas Beauzée :

84 Dürrenmatt J., « Héritage des traités sur la ponctuation de la Renaissance au siècle suivant », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 183.

85 *Ibid*, p. 185-187.

86 Dürrenmatt J., (2010), p. 95.

87 Dürrenmatt J., (2011), p. 189.

Observation grammaticale des lieux d'un discours où on doit faire de différentes pauses, & qu'on marque avec des points & petits caractères pour en advertir les lecteurs.⁸⁸

C'est l'art d'indiquer dans l'écriture par les signes reçus, la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant.⁸⁹

Dans ces deux approches, le terme « pause » ne renvoie pas tout à fait à la même conception : dans la définition de Furetière, la « pause » est immédiatement liée à la notion d'« observation grammaticale » ce qui oriente le point de vue du côté de la structuration logique. La répartition des « pauses » est, de façon explicite ici, perçue comme la conséquence d'une « observation grammaticale » : le terme implique nettement un point de vue syntaxique et logique. L'acception de Nicolas Beauzée paraît d'abord davantage prosodique puisque la pause est explicitement liée à l'oralité (« les pauses que l'on doit faire en parlant ») ; mais pourquoi Beauzée éprouve le besoin de préciser ce qu'il entend par « pause » en ajoutant « que l'on doit faire en parlant » ? N'est-ce pas justement la preuve que le terme inclut sans doute, comme une évidence (la pause du lecteur indique nécessairement à l'auditeur comment comprendre et interpréter le texte), le plan syntaxique et sémantique, et articule ces différentes perspectives ? La définition de Beauzée, que nous détaillons plus loin, est d'ailleurs complétée immédiatement par des critères logiques (distinction des sens, degré de subordination). Il est donc possible de supposer que l'acception du terme était bien plus riche au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles et que, dès le départ, l'emploi du mot mettait autant en jeu la diction que la distinction, autant la prosodie que la syntaxe et la sémantique.

Au théâtre, la « ponctuation s'inscrit dans un circuit complexe qui va de la copie au texte imprimé, et où auteurs, libraires et imprimeurs constituent autant d'acteurs aux intérêts parfois contradictoires »⁹⁰. Même s'il est difficile d'avoir une idée précise des intentions de chacun, étant donné la diversité des intervenants, certains travaux ont voulu montrer le rôle de la ponctuation dans le débit et l'intonation du comédien. D'un côté, les signes mineurs (point-virgule et virgule), associés au point, auraient une fonction rythmique et influenceraient le débit de la parole en le rythmant par des pauses.

88 Furetière A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, (1690), tome 3, Slatkine Reprints, 1970.

89 Beauzée N., *Encyclopédie*, (1765), tome 13, p. 15-25.

90 Riffaud A., *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au XVII^{ème} siècle*, DROZ, 2007, p. 40.

De l'autre, les signes majeurs (point, point d'interrogation et point d'exclamation), liés aux modalités de phrase, seraient « conçus comme une signalétique des intonations de la voix du comédien dans la déclamation »⁹¹. Dans le texte théâtral du XVII^e siècle, la ponctuation exercerait donc une fonction primordiale, déterminant débit et tonalité de voix dans la déclamation.

Pneumatique, la ponctuation tente, vaille que vaille, de donner au discours toutes les grâces du langage, au moyen d'une musicalité créée par les points mineurs qui rythment les paroles et par l'utilisation savante des points majeurs qui, à travers les modalités d'énoncé, traduit les émotions et les passions des personnages.⁹²

Il faut une nouvelle fois relativiser cette affirmation qui consiste à attribuer une dimension essentiellement pneumatique à la ponctuation. Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, désireux d'aborder, dans son *Traité du récitatif* (1707), « une matière qui n'intéresse guère les gens peu versés dans les lettres », définit la ponctuation comme « l'art de marquer, par de petits caractères, les endroits d'un discours où l'on doit faire des pauses, & le sens que l'on doit donner à l'expression »⁹³. La prosodie est ainsi étroitement liée au sens et la ponctuation ne s'entend pas sans une forte incidence sémantique. Alain Riffaud⁹⁴, s'appuyant sur les témoignages de libraires commentant leur travail d'impression, avance également l'hypothèse d'un lien entre ponctuation imprimée et déclamation, tout en remettant en cause certains préjugés, en insistant notamment sur l'implication sémantique : les signes de ponctuation, justement disposés, devaient permettre de distinguer les raisonnements et d'empêcher ainsi les comédiens de corrompre la tonalité et les sentiments de la pièce, en couplant des syntagmes qui ne devaient pas l'être. L'approche prosodique est donc articulée avec une considération d'ordre logique puisque la ponctuation engage la structuration du discours d'un point de vue syntaxique et sémantique.

91 Chaouche S., (2000), p. 87.

92 *Ibid.*, p. 92.

93 Le Gallois J. L., sieur de Grimarest, *Traité du récitatif* (1707), *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Sabine Chaouche (éd.), Champion, 2001, p. 300.

94 Riffaud A., (2007), p. 104.

Si l'on admet que corrompre la tonalité, c'est corrompre le sens, alors l'appréhension des signes de ponctuation ne pouvait que s'émanciper d'une conception uniquement pneumatique.

Ponctuer, c'est le plus souvent changer ou imposer le sens, d'une certaine façon agresser. On s'éloigne très vite de la simple notion de pause « respiratoire ». La saisie musicale laisse la place à la réflexion et à la (re)construction de mécanismes logiques qui s'inscrivent à travers les signes.⁹⁵

Les signes de ponctuation ne sont pas seulement des éléments participant à la mise en voix du texte et l'idée d'une participation à « la mise en œuvre »⁹⁶ fait son chemin. Du souffle à l'émergence du sens, l'étude de la ponctuation pouvait pénétrer un nouveau champ d'analyse puisque « toucher au sens, c'est du coup pénétrer dans la métaphysique »⁹⁷.

1.1.1.3. Structuration

La dimension pneumatique, attentive au souffle, à l'haleine du locuteur, est de plus en plus fréquemment complétée, de façon explicite, par une dimension grammaticale. Après Furetière qui avançait l'idée d'« une observation grammaticale », Beauzée ajoute celle d'une distribution « des sens partiels » (logique) et d'une « différence des degrés de subordination » (syntaxe) :

Le choix des ponctuations dépend de la proportion qu'il convient d'établir dans les pauses ; et cette proportion dépend de trois principes fondamentaux. 1° le besoin de respirer ; 2° la distinction des sens partiels qui constituent le discours ; 3° la différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours.⁹⁸

La conception s'enrichit nettement d'une approche attentive à l'organisation du sens au sein de la hiérarchie syntaxique. Le chapitre consacré à la ponctuation dans la *Grammaire générale* de Nicolas Beauzée est inclus, de façon significative, dans le Livre III, « Eléments de syntaxe ». Ponctuation et syntaxe sont ainsi explicitement liées. Les

⁹⁵ Dürrenmatt J., (1998), p. 11.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12-13 : « Évacuer la nécessité respiratoire, c'est aussi, dans un apparent effacement du corps, donner au texte un semblant d'autonomie problématique, remettre en cause la transparence du rapport qu'il entretient avec son créateur. C'est bien de *métaphysique* dont il s'agit ici dans la possibilité d'une ponctuation susceptible de menacer la puissance du *souffle* et, par là, de l'âme. »

⁹⁸ Beauzée N., *Grammaire générale*, cité par Gruaz N., « Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 12.

trois principes évoqués dans la définition exposent les trois grandes approches qui domineront l'analyse de la ponctuation : respiratoire, sémantique, syntaxique. La notion de « degrés de subordination » induit une hiérarchie entre les signes, du point jusqu'à la virgule, en passant par les signes médians que sont le point-virgule et les deux-points.

Le contenu sémantique de la « pause » est dans une certaine mesure détaillé ici à travers la notion de « proportion ». La proportion des pauses dépend de la respiration, du sens et des degrés de subordination. On voit bien que peut se loger dans ce terme un ensemble de traits qui dépasse largement la simple considération pneumatique. Du XVII^e au XVIII^e siècle, la dimension respiratoire/rythmique et la dimension grammaticale/logique cohabitent, sous forme de « symbiose équilibrée »⁹⁹ pour Claude Tournier ou d' « ambivalence » pour Ivan Barko¹⁰⁰ (points de vue rapprochés par Sabine Boucheron-Pétillon¹⁰¹), ce dernier évoquant une contradiction entre la persistance du critère « pausal » – au sens exclusivement prosodique – dans l'esprit des grammairiens et la nature du système qu'ils élaborent, fondé sur des critères en réalité beaucoup plus proches de la grammaire et de la logique. Ce point de vue n'est tenable que dans la mesure où l'on adopte une conception restreinte du sémantisme de « pause », en évacuant le lien qu'il pourrait traduire avec l'articulation logique. Dans l'hypothèse que nous formulons d'un spectre sémantique beaucoup plus large du terme¹⁰², la contradiction exhibée par Barko disparaît.

Si la pause articule les deux versants, on peut alors comprendre pourquoi la *Grammaire française simplifiée* de François-Urbain Domergue (1778) n'emploie pas le terme, lui préférant celui plus largement monosémique (physiologique) de « repos ». La règle générale de la ponctuation est, dans un premier temps, liée aux différents degrés de « suspension du sens » : l'emploi du point correspond à un sens complet, celui de la

99 Tournier C., « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie jusqu'à nos jours », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 29.

100 Barko I., « Contribution à l'étude de la ponctuation française au XVII^e siècle (Problèmes de méthode – La ponctuation de Racine) », *La Ponctuation, recherches historiques et actuelles*, tome 2, Catach N., Tournier Cl. (éd.), Paris et Besançon, CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes, 1977, p. 64.

101 Pétillon- Boucheron S., (2002), p. 22.

102 Les éditions successives de 1694, 1762, 1798, 1832 du *Dictionnaire de l'Académie française* font apparaître le sens musical du terme (lié au silence) en second lieu, la première acception étant « l'intermission, la suspension, la cessation d'une action, d'un mouvement pour quelque temps » (*Portail Atilf* : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=pause>).

virgule à une légère suspension du sens, celui du point-virgule à une suspension un peu plus forte¹⁰³. Mais vient ensuite la question auditive du repos (par la virgule notamment). Cet emploi singulier du mot « repos » dans une définition qui fait cohabiter le sémantique (« suspension du sens ») et le prosodique (« repos ») pourrait valider l'idée d'une polyvalence de la « pause » (sens + repos). Le terme englobant de « pause » n'est pas utilisé car Domergue tient à maintenir dans son approche une distinction entre les deux versants.

Jean-Pierre Seguin, tout en notant qu'il était « difficile de se faire une idée nette de l'état de la ponctuation au XVIII^e siècle » en raison du peu d'intérêt que suscitait celle-ci au moment où il rédigeait son étude, met en avant l'encodage progressif des signes de ponctuation :

En ce domaine, le fait important [...] est qu'on s'y est intéressé de plus en plus, surtout dans l'enseignement [...]. Par ailleurs, il semble qu'on puisse en résumer l'évolution comme passage des valeurs expressives liées à la diction, à des valeurs logiques distinctives.¹⁰⁴

Dans un article sur le point d'exclamation dans *Le Père de famille* de Denis Diderot, Jean-Pierre Seguin note par ailleurs que, « dans ce siècle épris de musique et de déclamation », la fonction suprasegmentale possède un système, certes rudimentaire, de notation mais qui révèle une utilisation de la ponctuation « plus subtile qu'on ne le croit »¹⁰⁵.

Jusqu'à présent l'unité discursive qui servait de cadre théorique était en effet la période. Cette unité entre en concurrence, au XVIII^e siècle, avec la notion émergente de phrase :

103 Domergue F.-U., *Grammaire française simplifiée, ou Traité d'orthographe, avec des notes sur la prononciation et la syntaxe, des observations critiques et un nouvel essai de prosodie*, Lyon, 1778, p. 181. L'auteur n'évoque pas ici la suspension encore plus forte que marque le signe dont le nom métalinguistique a fini par endosser la notion. Le signe composé de deux, trois ou quatre points est évoqué plus en avant dans cette grammaire, et l'auteur choisit plutôt le terme « interruption » pour l'aborder, en lien avec l'emphase.

104 Seguin J.-P., *La Langue française au XVIII^e siècle*, Bordas, coll. « Études », 1972, p. 57.

105 Seguin J.-P., « Le point d'exclamation dans *Le Père de famille* de Diderot », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 110.

Une nouvelle contrainte s'est appliquée à un domaine qu'elle avait épargné même pendant le grand siècle : le souci de l'ordre a envahi la grammaire, non plus seulement comme option métaphysique sur les rapports de la pensée et du langage (Port Royal) mais comme préoccupation de faire marcher cette représentation de la langue (dans un imaginaire nommé syntaxe), selon des lois de hiérarchie et de positivité à prétention de science exacte. Tout groupe de mots doit trouver sa place dans un processus d'analyses par niveaux. La rhétorique ayant déjà ses périodes, ses membres et les mots qui les composent, la grammaire doit aller plus loin et feindre de représenter mathématiquement la combinaison de ses mots dans des entités à la fois objectives et théoriques : on se rassurera donc en articulant les mots en propositions (en attendant de donner ses lettres de noblesse au syntagme), et les propositions en phrases, comme s'il s'agissait de choses.¹⁰⁶

Un tel changement va entraîner une modification nette dans la façon de concevoir la ponctuation. « Fixation de la ponctuation » et « conduite maîtrisée de la phrase » constituent deux des principaux phénomènes saillants du XVIII^e siècle repérés par Jean-Pierre Seguin¹⁰⁷. Ainsi le point devient le signe de l'achèvement en perdant de sa porosité.

Analogue à la baisse de la mélodie de l'orateur, mais devenu autre chose que sa simple imitation, le point graphique est désormais la marque d'une vraie fin, après laquelle l'énonciation ne peut que recommencer, et non plus continuer.

Combinée avec le recul de la période, l'étanchéité du point définitivement acquise forme le socle d'une stylistique de la phrase au XVIII^e siècle.¹⁰⁸

L'idée d'une structuration syntaxique, dont la réflexion sur le point constitue un bel exemple, indique bien l'impossibilité d'envisager la ponctuation sur un plan uniquement prosodique. Le point de vue des discours métalinguistiques, du fait de cette syntaxicalisation, devient dès lors plus volontiers grammatical, reléguant au second plan la dimension respiratoire qui était étroitement liée à la période, domaine de l'art oratoire. La phrase, qui se conceptualise progressivement, supplante ainsi la période et constitue un point de bascule déterminant dans le rapport hiérarchique entre approche pneumatique et approche grammaticale. Et si cette approche nouvelle relève bien, comme le précise à de nombreuses reprises Jean-Pierre Seguin, d'un sentiment

106 Seguin J.-P., *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Peeters publishers, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1993, p. 13.

107 Seguin J.-P., « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 82, 1999, p. 6.

108 *Ibid.*, p. 7.

linguistique, elle offre alors un premier argument convaincant à l'idée d'une syntaxicalisation des signes de ponctuation, ouvrant la voie à la grammaticalisation.

L'évolution de la phrase et des signes de ponctuation est très certainement le fruit d'une interaction : la « grammaticalisation tardive de la notion de phrase »¹⁰⁹, inaugurée par une réflexion nouvelle sur le rôle clôturant du point, a pu à son tour influencer la perception des signes de ponctuation. On peut ainsi considérer que le processus de syntaxicalisation, fondé sur une approche grammaticale de la notion de phrase, a pu participer à l'encodage linguistique des signes de ponctuation, et en tout premier lieu du point.

Cette remise en cause de la période a aussi des origines et des implications anthropologiques. Pour Jacques Dürrenmatt, la montée en puissance du genre romanesque au XVIII^e siècle entérine la disparition du lien entre ponctuation et respiration :

Le caractère de moins en moins oralisé des récits ne permet plus de justifier la division par la respiration ; la remise en cause progressive du style périodique concurrencé par un style 'coupé', voire 'déchiqueté', considéré comme plus expressif, impose une refonte de la ponctuation en usage [...].¹¹⁰

Ontologiquement, l'homme ne se sent plus en harmonie avec le cosmos ; percevant avec une acuité nouvelle sa solitude, il devient davantage sensible à « la mauvaise couture d'une Histoire qui, à la différence de la grande Révolution, semble balbutier »¹¹¹, ce qui l'amène à envisager sous un nouveau jour la notion de liaison.

Dès lors, la ponctuation – qui troue littéralement l'écrit –, la division – qui l'articule – deviennent des lieux par excellence d'interrogation.¹¹²

109 *Ibid.*, p. 8.

110 Dürrenmatt J., (1998), p. 6.

111 *Ibid.*, p. 7.

112 *Ibid.*, p. 8.

1.1.2. Norme et usages

1.1.2.1. Normalisation

Les conceptions de la ponctuation au XIX^e siècle sont, comme le signale Jacques-Philippe Saint-Gérard, « le prolongement et l'aboutissement des conceptions du XVIII^e siècle » ; dans le même temps, elles dévoilent « une radicale transformation de leur fonction linguistique et de leur valeur sociologique »¹¹³. Cette transformation est à mettre en lien avec le nombre croissant de lecteurs :

Au XIX^e siècle, le nombre des lecteurs s'accroît, l'imprimerie se développe beaucoup et c'est probablement pour faciliter la lecture visuelle que l'on augmente considérablement le nombre des signes employés. [...] On a donc abandonné au XIX^e siècle une conception orale de la ponctuation pour adopter une conception purement grammaticale et syntaxique ; ce qui compte avant tout, c'est l'analyse grammaticale.¹¹⁴

C'est d'ailleurs au XIX^e siècle, époque de la querelle des protes, grammairiens et écrivains, que paraissent en France un nombre important d'ouvrages entièrement dédiés à la ponctuation, dont le *Traité de ponctuation* de Léon Ricquier (1873), ou encore le *Traité pratique de la ponctuation* de Tassis (1859). Les grammairiens scolaires du XIX^e siècle vont ainsi imposer une normalisation de la ponctuation. En 1881, année de la loi sur la gratuité de l'enseignement primaire obligatoire, trois ouvrages consacrés à la ponctuation paraissent presque simultanément¹¹⁵.

Pour Annette Lorenceau, qui rejoint en cela les remarques d'Ivan Bako sur le XVII^e siècle, la théorie développée dans les traités n'a pas encore rejoint l'usage puisque les grammairiens maintiennent la notion de « pause » dans leur analyse. C'est encore le terme « pause » qui, faute d'une extension de son champ sémantique, fait émerger la contradiction. Et nous avons vu comment cette contradiction apparente pouvait se résorber.

113 Saint-Gérard J.-Ph., « Un point, c'est tout... : Grammaires, dictionnaires, et poétiques du langage entre XIX^e et XX^e siècles », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 116.

114 Lorenceau A., « La ponctuation au XIX^e siècle. George Sand et les imprimeurs », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 51.

115 Lhernault, F., *Traité raisonné de ponctuation, ou Emploi rationnel des signes qui servent à répandre la clarté dans le discours*, Boyer. Petit, A., *La Grammaire de la ponctuation (Écriture - Lecture) à l'usage de l'enseignement secondaire*, Hetzel. Pontis, P.-C., *Petite grammaire de la ponctuation*, Hetzel.

À l'aube du XIX^e siècle, on trouve ainsi, dans la *Grammaire raisonnée* de Serreau (1798), un passage consacré à la ponctuation dont la définition semble faire l'impasse sur la distinction sémantique :

On emploie des signes différents pour marquer les endroits du discours où l'on doit plus ou moins s'arrêter en lisant [...].¹¹⁶

La proportion des pauses est devenue le « plus ou moins » des *arrêts* dans la lecture : la dimension sémantique et syntaxique reste en apparence absente de cette définition. Il est aussi des grammaires qui adoptent une conception prosodique de la « pause » afin de mieux s'y opposer. Le *Cours de langue française* de Pierre-Alexandre Lemare (1819), dont la dernière des six parties est entièrement consacrée à la ponctuation, prend explicitement le contre-pied d'une « pause » qu'il conçoit exclusivement comme un phénomène prosodique :

Nous verrons que la ponctuation est l'art, non pas de marquer les pauses qu'on doit faire en lisant, mais de distinguer les phrases entre elles, et les sens partiels de chaque phrase.¹¹⁷

En simplifiant les conceptions antérieures, le grammairien peut prendre aisément la posture du correcteur et rétablir un fait qui n'avait jamais été véritablement écarté. S'appuyant sur les étymons grec (*diastizein* : séparer par des intervalles) et latin (*interpungere* : mettre des points entre), il s'attache à mettre judicieusement en avant le rôle essentiel de la ponctuation sur un plan syntaxique et sémantique.

Du côté des dictionnaires, les insuffisances d'une conception prosodique « pausale » apparaissent, assez nettement. Le terme est ainsi fréquemment complété, articulé avec la notion de « rapports syntaxiques » (Paul Robert), ou de distinction « selon le sens » (Maurice Grevisse)¹¹⁸ ; il peut être aussi explicitement contesté :

La ponctuation est souvent considérée comme ayant simplement pour but de marquer les pauses qu'on doit ou qu'on peut faire en lisant ; mais à un point de vue plus élevé, elle est destinée à

116 Serreau J.-E., *Grammaire raisonnée ou principes de la langue française appropriés au génie de la langue*, D'Hacquart, 1798, p. 139.

117 Lemare P.-A., *Cours de langue française en six parties*, tome 2, Bachelier, Huzard, 1819, p. 1212.

118 Extraits de définitions rassemblées par Drillon J., (1991), p. 124-125.

porter la clarté du discours écrit, en montrant par ces signes convenus les rapports qui existent entre les parties constitutives du discours en général et de chaque phrase en particulier.¹¹⁹

Nous avons vu qu'une telle conception de la ponctuation n'a jamais vraiment existé. Et que par conséquent une telle acception de la pause n'a jamais été adoptée. Le propos, schématisant quelque peu les théories précédentes, a dès lors tendance à se radicaliser en faisant de la distinction sémantique l'unique trait définitoire. En 1828, le *Dictionnaire classique de la langue française* définit le verbe « ponctuer » comme le fait de « distinguer le sens par des points et des virgules, mettre à propos des points et des virgules »¹²⁰. La dimension pneumatique a complètement disparu de la définition au profit d'une dimension exclusivement sémantique.

De son côté, le *Traité pratique de la ponctuation* de Tassis s'en prend frontalement aux grammairiens et se présente comme un ouvrage destiné à pallier les déficiences de ces derniers, en exposant « les véritables règles de la ponctuation, règles puisées dans la logique et confirmées par des citations variées et choisies ». Il s'agit de proposer des solutions aux « principales difficultés omises par les grammairiens » et de relever « les erreurs et les méprises auxquelles ces omissions donnent lieu dans l'écriture et l'impression »¹²¹. Des « véritables règles » sont établies, et la question de la norme se pose dès lors avec davantage d'acuité.

Si le XVIII^e siècle a pu développer une réflexion riche sur la ponctuation au point de vue normatif, le XIX^e siècle « s'ingénia davantage, en accord avec lui-même, à la codifier – la manie grammaticalisante des ponctuateurs de l'époque en témoigne – pour la transformer en un élément dont le caractère éternel, qui plus est universel, avait quelque chose de rassurant et de profondément gratifiant »¹²².

119 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Nîmes, C. Lacour Éditeur, coll. « Rediviva », tome 22, (1866-1876), 1991, p. 1338.

120 *Dictionnaire classique de la langue française avec les exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol*, Bruno-Labbe, Baudoin, 1828, p. 754.

121 Tassis S.-A., *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, Imprimeurs de l'institut de France, 1859, couverture.

122 Demanuelli Cl., *Points de repère*, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LVIII, 1987, p. 7.

1.1.2.2. Usage littéraire

En partie sous l'impulsion de George Sand, laquelle revendique une forme de liberté dans l'usage de la ponctuation, domaine de la subjectivité de l'écrivain, l'enjeu se déplace vers la création. Ponctuer devient un espace de créativité et de nombreux auteurs s'emparent de la question afin de promouvoir un usage pour ainsi dire idiolectal, allant parfois jusqu'à créer un nouveau signe (tel le point non suivi de majuscule de Lamartine, intermédiaire entre la virgule et le point-virgule dans une énumération¹²³).

La ponctuation a sa philosophie comme le style ; je ne dis pas comme la langue ; le style est la langue bien comprise, la ponctuation est le style bien compris. [...] Le style doit se plier aux exigences de la langue, mais la ponctuation doit se plier aux exigences du style. Je nie qu'elle relève immédiatement des règles grammaticales, je prétends qu'elle doit être plus élastique et n'avoir point de règle absolue.¹²⁴

On assiste alors, schématiquement, à une opposition entre des écrivains revendiquant un usage singulier de la ponctuation et des grammairiens prônant la fixité et l'universalité de règles nécessaires à la clarification de la pensée dans l'écrit. Sand parodie¹²⁵ Buffon : « On a dit, "le style c'est l'homme". La ponctuation est encore plus l'homme que le style »¹²⁶, Villiers de L'Isle-Adam, s'en prenant aux spécialistes, fait savoir que son étrange ponctuation, basée sur « une esthétique de la surcharge »¹²⁷, possède une « logique » propre¹²⁸, Hugo raille Beauzée (« Oui, si Beauzée est Dieu, c'est vrai je suis athée »¹²⁹). Par ailleurs, Hugo, dans une lettre à l'éditeur Hetzel, met explicitement en

123 Cité par Krafft J., *Essai sur l'esthétique de la prose*, Vrin, 1952, p. 32-33. Ces propositions visant à enrichir l'arsenal des signes sont récurrentes : on se souvient de Rousseau réclamant la création d'un « point vocatif » dans son *Essai sur l'origine des langues Œuvres complètes*, tome 5, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 388), de Fourier voulant différencier la virgule en quadruple forme (*Le Nouveau monde industriel et sociétaire, ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*, Bossange Père, 1829, p. 568), d'Alcanther de Brahm inventant un point d'ironie dans *L'Ostensoir des ironies : Essai de métacritique* (Bibliothèque d'art « De la critique », 1899), ou encore d'Hervé Bazin proposant six nouveaux points d'intonation dans *Plumons l'oiseau* (Grasset, 1966, p. 142-143).

124 Lettre de George Sand à Charles Edmond, 1871, Nohant, août, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, 1873, p. 91-92.

125 Ou du moins sa réécriture par les romantiques, étant donné que l'interprétation du terme « homme » a été – logiquement – orientée par les romantiques du côté de l'individu, ce qui n'était pas le cas dans la pensée de Buffon (où l'homme désignait davantage le genre humain).

126 *Ibid.*

127 Watthee-Delmotte M., « Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de L'Isle-Adam », *A qui appartient la ponctuation?*, (1998), p. 67.

128 Cité dans le *Trésor de la langue française*, article « Ponctuation », vol. 12, Administration du grand dictionnaire universel, 1874.

129 Cité par Drillon J., (1991), p. 37

cause les imprimeurs belges, comparant le déferlement de virgules dans leurs corrections au fameux épisode de l'Exode, qui relate l'invasion des sauterelles en Égypte. La virgule trop abondante devient un fléau, un parasite¹³⁰.

Deux camps sont ainsi opposés : d'un côté, les grammairiens et les imprimeurs, tenants de la norme, défendant une ponctuation « logique » et étroitement codifiée, bannissant les écarts. De l'autre, les écrivains qui désirent abolir la « règle absolue » afin que la ponctuation, plus « élastique », puisse devenir un élément inhérent au style. Le débat oscille ainsi continuellement entre norme et idiosyncrasie et évacue complètement la réflexion sur la langue. Cette tendance, qui perdure à travers les siècles, est peut-être la raison de l'aporie de cette opposition entre style et norme. L'économie d'une réflexion sur la langue condamne les différents protagonistes à opposer perpétuellement les règles aux usages. Recentrer l'enjeu autour de la question de la valeur, et donc de la langue, apparaît ainsi comme une approche féconde.

Le grammairien Bernard Jullien fait état de la diversité des ponctuations, définissant celles-ci comme une écriture idéographique qui représenterait les idées actuelles, les diverses façons de concevoir les liaisons et les divisions du discours. Il semble se résigner alors à admettre l'impossibilité de formuler des règles précises de ponctuation. Il est curieux de constater à quel point ce commentaire de 1875 rejoint celui de Buffier qui, en 1709, relatait déjà les mêmes problématiques¹³¹.

Cependant on n'est point encore convenu tout à fait de l'usage des divers signes de la ponctuation. La plupart du temps chaque Auteur se fait son système sur cela, & le système de plusieurs, c'est de n'en point avoir. [...] Il est vrai qu'il est tres-difficile ou même impossible de faire sur la ponctuation un système juste & dont tout le monde convienne : soit à cause de la variété infinie qui se rencontre dans la maniere dont les phrases & les mots peuvent être arrangez, soit à cause des idées différentes que chacun se forme à cette occasion.¹³²

130 Lettre à Hetzel, 20 Septembre 1859.

131 Cette idée était également présente en 1707 dans le *Traité du récitatif* de Grimarest : « Chaque auteur a sa maniere de ponctuer, & quelque irrégulière qu'elle soit bien souvent, il croit cependant entendre parfaitement la ponctuation. D'ailleurs il en abandonne souvent le soin à des Correcteurs, qui ponctuent presque tous sans réflexion, ou sans connoissance. » Jean-Léonor de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Le Fevre & Ribou, 1707, p. 68-69.

132 Buffier Cl., *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Le Clerc & alii, 1709, p. 419-420.

[...] on est obligé de s'en tenir à des conseils généraux, et qu'il est impossible de formuler des règles précises de ponctuation, comme on en donne pour l'orthographe ou l'accord des mots. En effet, on voit que les divers auteurs affectent des ponctuations différentes, selon qu'ils aiment plus ou moins à lier leurs phrases entre elles, ou à les détacher, à les présenter comme indépendantes les unes des autres. Les uns ont une ponctuation très chargée et multiplient singulièrement les signes de division ; les autres ont une ponctuation clair-semée ; ils ne voient dans un discours entier que des phrases qui se régissent successivement ; on lit quelquefois une ou deux pages sans rencontrer un point final. Sans doute, il faut se tenir entre ces deux extrêmes ; mais il n'est pas possible d'assigner exactement le milieu qu'il faut garder. On doit donc s'attendre à trouver sur ce point une assez grande indécision dans les règles.¹³³

À près de deux siècles d'intervalle, les analystes dressent le même constat, à la fois sur la difficulté à établir un système et sur les problèmes liés à la ponctuation de chaque auteur. Sur le premier aspect : « il est tres-difficile ou même impossible de faire sur la ponctuation un système juste & dont tout le monde convienne » pour l'un, et « il est impossible de formuler des règles précises de ponctuation » pour l'autre. Sur l'usage singulier des auteurs : « la plupart du temps chaque Auteur se fait son système » et « on voit que les divers auteurs affectent des ponctuations différentes ». La permanence de ces problématiques à travers les siècles montre bien l'opposition irréductible entre volonté d'instauration d'une norme – entreprise elle-même délicate compte tenu de la complexité du système – et revendication d'un usage idiolectal de la ponctuation, perçue comme matériau de créativité. Quelle que soit la perspective, il est toujours question de règles et d'usages singuliers, de prescription et de création, jamais de signifié, de valeur et de langue¹³⁴.

Derrière l'apparente tolérance d'une attitude plus descriptive que prescriptive, Jullien effectue en réalité un jugement très tranché en distinguant deux types de ponctuation : l'une, véritable, ayant pour objet la division des phrases ou la séparation des membres, et l'autre, implicitement fantaisiste, relevant plutôt du discours considéré dans son ensemble. Mettant par la suite en parallèle orthographe et ponctuation, et soulignant

133 Jullien B., *Les Éléments matériels du Français*, c'est-à-dire *Les sons de la langue française entendus ou représentés, ouvrage utile à tous ceux qui s'occupent de l'étude de notre langue*, Librairie Hachette et Cie, 1875, p. 139.

134 Le mot « système », tel qu'il est employé ici, apparaît plus comme un synonyme de « règle » que comme un équivalent, par anticipation, de l'emploi saussurien (sens de valeur différentielle).

l'importance du respect orthographique, il ne laisse plus aucun doute sur sa position véritable.

Du côté des auteurs, le rapport à la ponctuation se pare d'une coloration affective ; ce qui se joue ici, comme le souligne Sabine Boucheron-Pétillon, c'est « l'investissement par les écrivains » du « système particulier qu'est la ponctuation »¹³⁵ ; l'enjeu devient fondamental, inhérent à la création littéraire car la ponctuation désormais ne se borne plus à « dénoter », clarifiant « le sens et l'ordonnancement des idées et des unités de pensée », elle devient « connotative »¹³⁶, expression d'un surplus de sens importé dans l'écrit par une subjectivité consciente. Pour Gilles Philippe et Julien Piat, « à son rôle linguistique semble ainsi se superposer, dès lors que la langue des écrivains a prétendu s'"autonomiser", une valeur littéraire »¹³⁷. Les propos de Valéry Larbaud, au milieu du XX^e siècle, ne montrent pas autre chose que la persistance de cette dichotomie entre ponctuation grammaticale et ponctuation littéraire : remarquant que l'enseignement primaire obligatoire a nui à la ponctuation en formant des imprimeurs ou des correcteurs qui unifient et neutralisent les ponctuations personnelles d'écrivains¹³⁸, ce dernier demande la rédaction de « traités spéciaux » car

[...] en poésie et en prose littéraire ces signes, tout aussi bien que les mots, sont soumis à l'arbitraire de l'écrivain, et il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante comme il y a une langue littéraire à côté du langage écrit courant.¹³⁹

Certains poètes, considérant que la ponctuation française est dominée par la logique au détriment du rythmique, suppriment les signes de ponctuation traditionnels pour imposer une domination du rythme¹⁴⁰. D'autres, tel Mallarmé, revendiquent au contraire la dimension littéraire, essentielle, de la ponctuation en préférant « sur une page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points » au texte « si, même sublime, il

135 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 27.

136 Demanueli C., (1987), p. 108, cité par Dürrenmatt J., (1998), p. 16.

137 Philippe G., Piat J., (sous la direction de), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 218.

138 Larbaud V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme, Œuvres complètes*, tome 8, NRF, Gallimard, 1953, p. 281.

139 *Ibid.*, p. 278.

140 Voir les remarques d'Henri Meschonnic, qui rapporte notamment les propos ironiques d'Aragon concluant un peu plus tard de cet usage que tout ce qui n'a pas de ponctuation est de la poésie et que tout ce qui a de la ponctuation est de la prose (Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 300).

n'était pas ponctué »¹⁴¹ (au début du XIX^e siècle, Charles Nodier, dans *Moi-même*, avait déjà proposé une page entière – le chapitre neuf – constituée uniquement de signes de ponctuation ; Jean Daive, dans la revue *Action poétique* fera de même en 1978 en proposant une double-page composée de quatre virgules, d'un tiret et d'un point¹⁴²). Exploitant tout ce que le blanc peut apporter au texte poétique, Mallarmé propose, dans *Un Coup de dés*, d'envisager le poème comme un espace pour l'œil et une partition pour l'oreille¹⁴³. Pour Anne-Marie Christin, la « révolution mallarméenne » a profondément bouleversé la pensée de l'écrit en occident :

Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposent pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture.¹⁴⁴

Mallarmé illustre parfaitement le rapport oral/écrit qui innerve depuis les origines la réflexion sur la ponctuation. Avec la ponctuation blanche, il met en avant le caractère « moins » linéaire de l'écrit et, comme le fait remarquer Isabelle Serça¹⁴⁵, c'est ce « moins » que la ponctuation va pouvoir exploiter. L'écrit, d'essence spatiale, possède deux dimensions quand l'oral, qui s'inscrit dans le temps, n'en possède qu'une. Cet aspect bidimensionnel à exploiter est aussi l'espace privilégié de la ponctuation laquelle peut naturellement s'affranchir d'un rapport à l'oralité trop étroit en faisant valoir les spécificités et les richesses de cette topographie.

Pour Jacques-Philippe Saint-Gérard, le déplacement progressif « d'une théorie pneumatique de la ponctuation à une théorie de l'analyse grammaticale logique » est la manifestation d'une idéologie récurrente, « à savoir que le souffle, incluant par les lois de proportion une forme de logique des idées, ne saurait être étranger au génie harmonieux de la langue française »¹⁴⁶ ; ce que nous avons pu déjà évoquer à travers la conception de la déclamation dans le théâtre du XVII^e siècle.

141 Mallarmé S., « La Musique et les Lettres », 1895, repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 655.

142 Daive J., « Un transitif », *Action Poétique*, n°74, 1978, p. 34-35.

143 Mallarmé, « Préface », *Un Coup de dés*, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 424.

144 Christin A.-M., (1995), p. 7.

145 Serça I., (2004), p. 16.

146 Saint-Gérard J.-Ph., (2000), p. 127.

Balançant ainsi, indéfiniment, jusqu'au seuil des premières études structurales menées sur la langue française, entre :

1° les options contraires des capacités respiratoires impliquées dans la lecture ou la déclamation par l'exercice des facultés articulatoires, et

2° le souci rationnel de décomposer l'acte d'énonciation en énoncés logiquement articulés dans une hiérarchie reconstituable des enchaînements de l'argumentation,

s'enfermant même délibérément dans ce dilemme, la double question théorique et pratique de la ponctuation n'a pas cessé — au XIX^e siècle — de suggérer une réflexion sur celle, plus vaste et plus déterminante, du rythme comme facteur constitutif premier du langage.¹⁴⁷

La notion de rythme serait alors le dénominateur commun de ces approches différentes et la définition d'un « sens objectif du rythme » constituerait un autre moyen d'analyser la perception « des rythmes subjectifs du sens »¹⁴⁸ et d'échapper ainsi à l'aporie des réflexions d'ordre logiques, idéologiques et normatives dont font état les grammairiens du XIX^e siècle.

Il n'est pas inintéressant de noter dès à présent, anticipant un développement ultérieur¹⁴⁹, que le rythme et la ponctuation ont connu une évolution similaire, de l'appréhension oralisante vers la prise en compte du graphique. Si le rythme était d'abord perçu comme une accentuation de groupes selon une approche prosodique fondée sur les composantes phoniques, plusieurs travaux fondateurs (Meschonnic, Dessons) ont contribué par la suite à restituer toute sa richesse à la notion en en faisant un ensemble pluriel articulant aussi bien l'auditif que le visuel.

La dimension rythmique permet ainsi de lier le rapport temporel et le rapport spatial. Entendu en tant qu'« organisation du sujet comme discours dans et par son discours »¹⁵⁰, le rythme est pour Henri Meschonnic d'essence temporelle : il est le lieu d'une « subjectivisation du temps »¹⁵¹. De son côté, la ponctuation permet de mettre en forme graphiquement l'espace du temps. Après Mallarmé, et avec Proust ou Simon, comme le note Isabelle Serça notamment, « la ponctuation dans les textes modernes en prose a

147 *Ibid.*, p. 131-132.

148 *Ibid.*, p. 132.

149 Voir 1.3.2.3. Rythme et graphie : du phonocentrisme au (phono)graphisme rythmique.

150 Meschonnic H., (1982), p. 217.

151 *Ibid.*, p. 655.

ainsi partie liée non pas tant avec l'oral qu'avec l'écrit – ou plutôt le visuel »¹⁵². En produisant une organisation spatiale du temps, elle participe à la « mise en mouvement » et à « la mise en espace d'un texte », lesquelles constituent la « mise en scène d'une temporalité de l'écrit »¹⁵³.

Écrire le temps, saisir le temps dans la forme que lui donne l'écriture ou comment toucher du doigt l'intangible en s'accrochant à ces prises minuscules que sont les signes de ponctuation.¹⁵⁴

L'approche qui semble prévaloir aujourd'hui est donc une approche qui transpose la problématique écrit/oral autour d'une féconde dimension spatio-temporelle et aborde la ponctuation, cette « graphie du temps et de la voix »¹⁵⁵, comme la « pierre de touche d'une expérience du temps dans l'écriture »¹⁵⁶.

De la fonction respiratoire à la fonction structurante, du rythme objectif à l'expression d'une subjectivité créatrice, c'est toute la richesse de ce champ d'investigation qui émerge progressivement, à travers l'étude de la morphogénèse de la ponctuation, au fil de l'évolution des approches et des théories ; tout comme la pensée émerge du texte ponctué :

Si la ponctuation contribue à introduire dans le texte de la musique, ce n'est pas celle factice, fabriquée à grand renfort de figures postiches, d'une certaine rhétorique mais plutôt le froissement de la pensée en train de se frayer un difficile chemin au travers des embûches et contraintes des mots et des phrases, celle de la langue, du palais, de la gorge, qui mettent en forme, même en silence, comme par nécessité instinctive, le texte, et le frappent, le ponctuent.¹⁵⁷

152 Serça I., (2012), p. 121.

153 Meschonnic H., « La Ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n°52, 2000, p. 293.

154 Serça I., (2012), p. 13.

155 Meschonnic H., (2000), p. 289.

156 Serça I., (2012), p. 13.

157 Dürrenmatt J., (1998), p. 16.

1.2. De la grammaire à la langue : le ponctème

1.2.1. La ponctuation dans les études de langue au XX^e siècle

1.2.1.1. La ponctuation dans les grammaires

Alors que la ponctuation tend à devenir le lieu d'une réflexion foisonnante émancipée d'un rapport trop étroit à l'oralité, elle reste dans les grammaires quantité négligeable et tributaire, le plus souvent, d'une analyse pneumatique, au mieux pneumatico-logique. Les querelles du XIX^e siècle n'ont ainsi fait que renforcer une forme de crispation des grammairiens autour de l'approche prosodique de la ponctuation. Et ce, quand ils n'ignorent pas complètement le sujet.

Jusqu'à une date récente et à de très rares exceptions près, les études de langue (traités de stylistique, grammaires et guides de rédaction) ont complètement négligé la ponctuation. Les ouvrages qui ne traitent pas de cette partie de la langue, et pour tout dire qui l'ignorent, constituent donc la majorité.¹⁵⁸

Cette « date récente », Sabine Pétillon la situe en 1964, année de parution de la *Grammaire du français contemporain*¹⁵⁹ dans laquelle on trouve un chapitre entier consacré à la ponctuation. Cette dernière est abordée comme un système de « signes typographiques » donnant « les indications nécessaires à la lecture d'un texte écrit » et peut être considérée comme « un équivalent – approximatif – des arrêts, des accents, des intonations, des mélodies, et même des gestes dont s'accompagne le langage parlé »¹⁶⁰. L'approche phonocentriste continue de prévaloir, bien que l'on note l'adjonction, entre tirets, d'un adjectif (« – approximatif – ») qui invite à relativiser une corrélation trop étroite entre oral et écrit.

Depuis, nombreux sont les ouvrages qui, très récemment encore, n'ont pas suivi cette voie, évoquant succinctement ou ignorant complètement la ponctuation – *Grammaire du sens et de l'expression* (1992), *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe*

158 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 29.

159 Arrivé M., Blanche-Benveniste C., Chevalier J.-C., Peytard J., *Grammaire du français contemporain*, Larousse, 1964, Nouvelle édition 1988, p. 32-39.

160 *Ibid*, p. 32.

(1997), *La Grammaire* (1988-1990), *Grammaire bleue* (2007)¹⁶¹ pour ne citer que quelques exemples –, et ceux qui ont décidé de consacrer une partie de leur analyse à ce domaine restent minoritaires.

Parmi les approches grammaticales dominantes au XX^e siècle, citons tout d'abord *Le Petit Grevisse* qui place la ponctuation dans les « appendices » – situation marginale et révélatrice qui tendrait à faire de la ponctuation un simple « appendice » de la langue écrite – en proposant une définition largement phonocentriste :

Art d'indiquer, dans le discours écrit, par le moyen de signes conventionnels, soit les pauses à faire dans la lecture, soit certaines modifications mélodiques du débit, soit certains changements de registres dans la voix.¹⁶²

« Modifications mélodiques », « débit », « voix » : la prédominance de l'approche prosodique est très nette. *Le Bon usage* propose toutefois une définition un peu plus étoffée, prenant en compte la dimension logique et la spécificité de l'écrit :

Ensemble des signes conventionnels servant à indiquer, dans l'écrit, des faits de langue orale, comme les pauses et l'intonation, ou à marquer certaines coupures et certains liens logiques. C'est un élément essentiel de la communication écrite.¹⁶³

Organisée autour de la conjonction « ou », la définition prend en compte deux aspects distincts : « pause » et « intonation » sont associées et directement liées aux « faits de langue orale » d'un côté, de l'autre « coupures » et « liens logiques » avancent un critère syntaxique et sémantique. Le fait que la ponctuation est envisagée *in fine* comme un « élément essentiel de la communication écrite » laisse déjà entendre une forme d'indépendance dans le système de l'écrit.

La *Grammaire Larousse du XX^e siècle* définit les signes de ponctuation comme des signes conventionnels servant « à délimiter les ensembles significatifs, phrase, proposition, voire certains compléments. Ils peuvent, dans certains cas, donner une

161 Charaudeau P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette « éducation », 1992 ; Denis D., Huchon M., Sancier-Chateau A., *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe*, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 1997 ; Gardes-Tamine J., *La Grammaire*, Armand Colin, 1988-1990 ; Marson-Zyto P., Desalmand P., *Grammaire bleue*, « La grammaire en 80 leçons », Armand Colin, 2007.

162 *Le Petit Grevisse. Grammaire française*, De Boeck Duculot, (1939), 2007, p. 271.

163 Grevisse M., *Le Bon usage*, De Boeck Duculot, (1936), 2008, p. 121.

indication sur l'intonation sentimentale du texte. Ils soulignent enfin pour le lecteur les éléments rythmiques et mélodiques de la phrase »¹⁶⁴. L'ouvrage conclut ainsi sur la dimension « à la fois logique et personnelle » de la ponctuation, et l'impossibilité, en raison du dernier aspect, de lui attribuer « des règles strictes ». Cette définition met au jour un certain nombre d'enjeux autour de critères prosodiques et sémantiques (logique, affectif, rythmique, mélodique) tout en pointant la complexité d'une tentative de recensement des règles. L'opposition entre règles et productions personnelles, que fonde une démarche prescriptive, repose sur l'impossibilité de déceler un ensemble de régularités dans les usages, et par conséquent, de parvenir à une forme d'abstraction : ainsi, l'analyse, qui progresse sur un mode concessif et adversatif, rendant perceptible une certaine forme de résignation, avance la notion de « valeur » :

Sans doute chaque signe a une valeur précise, et ne peut être employé en dehors de cette signification : un minimum de ponctuation est nécessaire à la clarté d'un texte. Mais chaque auteur a sa ponctuation personnelle plus ou moins fournie. Actuellement, dans des phrases généralement plus courtes, on ponctue plus qu'autrefois, en tenant compte du sens plus que de l'*intonation*.¹⁶⁵

Apparaît ici, faisant suite au niveau discursif (règles et dimension personnelle), le niveau de la langue, à travers la référence à la « valeur » et à la « signification » du signe. L'idée de l'attribution d'une valeur à chaque élément de ponctuation, qui suppose d'établir un faisceau d'oppositions, d'aspects différentiels (« toutes les valeurs sont d'opposition et ne se définissent que par leur différence »¹⁶⁶), émerge progressivement ; une telle émergence est en rapport avec le fait que les grammaires reconnaissent désormais la dimension sémantique de la ponctuation, au détriment de la conception prosodique (« on ponctue plus qu'autrefois, en tenant compte du sens plus que de l'*intonation* »). La difficulté à fournir une signification précise serait liée, selon l'article, à la mutabilité des usages au niveau synchronique (ce qui distinguerait le signe de ponctuation du signe linguistique) mais aussi au niveau diachronique, avec le passage d'un rôle prosodique à un rôle sémantique.

164 *Grammaire Larousse du XX^e siècle. Traité complet de la langue française*, avec la collaboration de Félix Gaiffé, Ernest Maille, Ernest Breuil, Simone Jahan, Léon Wagner, et Madeleine Marijon, Larousse, 1936, p. 127.

165 *Ibid.*

166 Benveniste É., (1966), 2001, p. 54.

Derrière la structure logique se lit une fois de plus la tension entre les deux niveaux d'analyse avec, d'un côté, l'intuition d'une définition « sans doute » possible, *a minima*, du signe de ponctuation (« chaque signe a une valeur précise ») et, de l'autre, le constat d'une appropriation subjective du système par les auteurs (« mais chaque auteur a sa ponctuation personnelle »), qui vient ruiner l'invariance pressentie. L'aporie qui est ici présentée tient pour une part à la confusion des niveaux linguistique et discursif puisque, effectivement, un recensement des fonctions discursives relèverait très certainement de l'inépuisable. Nous retrouvons ici les mêmes commentaires que ceux formulés plusieurs siècles auparavant : les conceptions évoluent mais le point de vue des grammaires fondé sur la norme et l'usage ne peut que se heurter au mêmes difficultés. L'intérêt pour nous aujourd'hui d'établir un signifié de base, pour mieux décrire ensuite l'ensemble des usages en discours, trouve une part de son origine dans ces différentes approches qui, tout en cherchant à définir, énoncent l'impossibilité de définir précisément.

La Grammaire critique du français de Wilmet (1997) n'accorde que très peu de place à la ponctuation : celle-ci est évoquée à la toute fin de l'ouvrage, dans le chapitre sur la phrase (« la phrase et ses limites » ou encore « la phrase et la phrase multiple »). Le traitement le plus conséquent apparaît au cours d'un paragraphe sur la juxtaposition, dans lequel l'auteur note que, si l'on dispose d'une batterie de signes de ponctuation, « l'ennui est que ces signes ne juxtaposent qu'à temps partiel et, d'ailleurs, ils ne reflètent pas toujours une courbe mélodique »¹⁶⁷. *La Grammaire descriptive de la langue française*¹⁶⁸ consacre également un chapitre à la ponctuation dans lequel cette dernière est envisagée selon le double critère oral et syntaxique : « séparer les groupes syntaxiques, insérer certaines constructions, imiter les pauses de l'oral, préparer les pauses de respiration pour la lecture à haute voix »¹⁶⁹. La succession de verbes au sémantisme divers suggère la complexification de l'approche : « séparer » et « insérer » introduisent le critère syntaxique, « imiter » et « préparer » rejoignent la conception prosodique qui calque l'intervention des signes de ponctuation sur le modèle de l'oral.

167 Wilmet M., *Grammaire critique du français*, Duculot, Hachette Supérieur, 1997, p. 579.

168 Éluerd R., *Grammaire descriptive de la langue française*, Armand Colin, coll. « Cours », (2002), 2008, p. 23-25.

169 *Ibid.*, p. 23.

Mais c'est surtout dans la *Grammaire d'aujourd'hui* (1986)¹⁷⁰, la *Grammaire de la phrase française* (1993)¹⁷¹ et la *Grammaire méthodique du français* (1994)¹⁷² que la ponctuation fait véritablement son entrée dans la description grammaticale.

La *Grammaire d'aujourd'hui* rend davantage justice aux signes de ponctuation, considérés comme, « au même titre que les lettres, des éléments de la manifestation écrite de la langue » et ayant pour fonction de « marquer des délimitations, de donner des indications sémantiques, de signaler des changements de registre d'énonciation »¹⁷³. Elle note également qu'il faut « corriger », « préciser » et « nuancer » l'idée d'une équivalence entre les pauses de l'oral et les signes de ponctuation, car la répartition des signes de ponctuation ne reflète pas nécessairement la répartition des pauses de l'oral¹⁷⁴.

La *Grammaire de la phrase française* de Pierre Le Goffic consacre trois sous-parties à la ponctuation dans le cadre du chapitre III : « Les relations : linéarité et structure ». Cette fois, à l'instar de la *Grammaire d'aujourd'hui*, les signes de ponctuation sont clairement liés à la construction sémantique et s'émancipent de leur relation avec la transcription de la prosodie orale (« les signes de ponctuation n'ont pas toujours de correspondant prosodique stable »¹⁷⁵) ; Pierre Le Goffic leur attribue plusieurs rôles : sémantique, découpage en constituants et structuration, rôle dans les modalités de phrase et dans les niveaux énonciatifs.

Dans le chapitre IV de la *Grammaire méthodique du français* consacré à la ponctuation, les auteurs précisent que, si « jusqu'au XIX^e siècle, [les signes de ponctuation] ont surtout noté les pauses de l'oral », la ponctuation aujourd'hui « ne sert plus à noter simplement l'intonation ou les pauses (fonction prosodique) »¹⁷⁶. Elle se définit comme « le système des signes graphiques qui contribuent à l'organisation d'un texte écrit et qui apportent des indications prosodiques, marquent des rapports syntaxiques ou véhiculent

170 Arrivé M., Gadet F., Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986.

171 Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993.

172 Riegel M., Pellat J.-Ch., Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige », (1994), 2002.

173 Arrivé M., Gadet F., Galmiche M., (1986), p. 535.

174 *Ibid.*, p. 536.

175 Le Goffic P., (1993), p. 67.

176 Riegel M., Pellat J.-C., Rioul R., (1994), p. 84.

des informations sémantiques »¹⁷⁷. Les trois fonctions (prosodique, syntaxique et sémantique) sont ensuite détaillées avec précision.

Si les analyses consacrées à la ponctuation sont de plus en plus fréquentes dans les grammaires générales, elles deviennent évidemment incontournables dans les grammaires de l'écrit ; Joëlle Gardes-Tamine, dans *Pour une grammaire de l'écrit*¹⁷⁸, avance ainsi plusieurs spécificités de l'écrit dans lesquelles les problématiques ponctuantent entrent de plain pied : les fonctions de la ponctuation sont principalement, et assez longuement, abordées à l'intérieur du deuxième chapitre, dans la partie liminaire consacrée aux « propriétés spatiales de l'écrit », dans la rubrique « typographie », ainsi que dans la partie suivante centrée sur « l'organisation visuelle du texte »¹⁷⁹ : l'analyse progresse ainsi du micro- au macrotextuel, ce qui permet d'envisager les différents niveaux de structuration du sens, de la syntaxe au paragraphe (ou à la strophe). Après avoir évacué la possibilité d'une fonction exclusivement suprasegmentale, l'auteure examine les fonctions énonciatives, syntaxiques puis sémantiques (« idéographiques ») des signes ponctuantent, établissant le lien fondamental entre ponctuation et organisation grammaticale. L'élément le plus notable de cette étude récente repose sans doute sur la façon dont la ponctuation sert désormais l'argumentaire « séparatiste » : en cela, elle est hautement représentative de l'évolution des études de langue qui, en s'éloignant du phonocentrisme, font de la ponctuation un argument essentiel pour avancer les raisons d'une séparation de la grammaire de l'oral et de la grammaire de l'écrit.

L'examen des discours grammaticaux montre que la ponctuation a cessé d'être perçue comme un phénomène anecdotique : sous l'impulsion de Nina Catach notamment¹⁸⁰, cette dernière a pu être investie dans de nombreuses disciplines : linguistique, stylistique, littérature, sociologie, psychologie, histoire...

177 *Ibid.*, p. 83.

178 Gardes-Tamine J., *Pour une grammaire de l'écrit*, Belin, coll. « Lettres Sup », 1993.

179 *Ibid.*, p. 40-49.

180 « Elle a véritablement inscrit la ponctuation, parente pauvre de la recherche, dans un processus de légitimation comme objet linguistique. En retraçant l'histoire de ses théorisations successives et de ses pratiques, elle a en quelque sorte redonné des droits aux scientifiques, linguistes, littéraires et psycholinguistes, sur un sujet qu'ils avaient tendance à abandonner aux grammairiens prescriptifs et aux typographes. », Rosier L., « La ponctuation et ses acteurs », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 15-16.

1.2.1.2. La ponctuation et la linguistique

A. Émancipation progressive de l'approche phonocentriste

La ponctuation, selon Jacques Damourette, a fait de grands progrès au cours du XIX^e et du XX^e siècle car elle a su, mieux que l'orthographe, répartir ses ressources. Dans son *Traité moderne de ponctuation* (1939)¹⁸¹, il pose le principe d'une coopération entre auteur et lecteur, le premier se devant de bien ponctuer afin de faciliter la lecture, donc la compréhension, du second. Le rôle de la ponctuation est d'organiser, de donner « des indications aussi précises que possible, permettant de reconstituer ce mouvement vivant de l'élocution orale »¹⁸². Il s'agit donc de transcrire les pauses et la mélodie dans la langue : le classement proposé – répartition en deux groupes : les signes pauxaux et les signes mélodiques – marque l'importance de la dimension prosodique mais le terme « pause » peut conserver son ambivalence : référence à la voix, il prend également en compte l'articulation syntaxique.

Pour Isabelle Serça, « le mépris » dont a longtemps été l'objet la ponctuation est lié à « la primauté accordée à l'oral par le structuralisme linguistique »¹⁸³. L'approche phonocentriste qui prévalait depuis Saussure et sa conception de l'écrit relevant de la « linguistique externe », c'est-à-dire extérieure à la « sphère naturelle »¹⁸⁴ de la langue, rejetait la ponctuation hors du domaine de la langue. Cette approche n'était d'ailleurs pas sans lien avec celle d'un Rousseau, si l'on croit le rapprochement effectué par Jacques Derrida :

Comme le fera Saussure, Rousseau veut à la fois maintenir l'extériorité du système de l'écriture et l'efficacité maléfique dont on relève les symptômes sur le corps de la langue.¹⁸⁵

La linguistique saussurienne s'oppose au prestige accordé à l'écrit et envisage majoritairement langue et écriture comme « deux systèmes distincts », « l'unique raison d'être du second » étant de « représenter le premier »¹⁸⁶. Prenant divers exemples dans lesquels la graphie ne reflète pas l'image de la langue, Saussure désire montrer que

181 Damourette J., *Traité moderne de ponctuation*, Larousse, 1939, p. 6-11.

182 *Ibid.*, p. 6.

183 Serça I., (2004), p. 14.

184 Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, Payot, coll. « Payothèque », (1916), 1972, p. 40-41.

185 Derrida J., *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 442.

186 Saussure F. (de) (1916), 1972, p. 45.

l'écriture ne représente pas la langue, mais une construction artificielle, qu'« elle n'est pas un vêtement, mais un travestissement » qui « voile la vue de la langue »¹⁸⁷. L'écriture apparaît étrangère au système interne de la langue, tout en influant sur son fonctionnement, tout en la modifiant : « la tyrannie de la lettre »¹⁸⁸. Cependant, ce point de vue a pu évoluer au fil des relectures du *Cours de linguistique générale* et l'on peut considérer aujourd'hui qu'il existe « deux attitudes différentes, voire, d'une certaine façon, opposées à l'égard de l'écriture »¹⁸⁹ dans l'analyse du linguiste. Selon Michel Arrivé et Jean Ricardou¹⁹⁰ – mais aussi, plus récemment, Pierre-Yves Testenoire¹⁹¹ –, Saussure est plutôt ambivalent dans le traitement de l'écriture ; tout en considérant cette dernière comme seconde par rapport à la manifestation orale, il lui accorde une place non-négligeable, sensible notamment dès l'ouverture du chapitre IV, intitulé « représentation de la langue par l'écriture » : les premiers paragraphes (« Nécessité d'étudier ce sujet ») avancent sur un mode concessif :

Ainsi, bien que l'écriture soit en elle-même étrangère au système interne, il est impossible de faire abstraction d'un procédé par lequel la langue est sans cesse figurée ; il est nécessaire d'en connaître l'utilité, les défauts et les dangers.¹⁹²

L'écrit est donc un élément *étranger*, porteur de « défauts » et facteur de « dangers », dont on ne peut faire *abstraction*. C'est sans doute à partir de telles considérations que Michel Arrivé avance l'idée d'un Saussure initiateur de la réflexion contemporaine sur l'écrit puisqu'il lui confère une existence autonome, indépendante de l'oral. Dans cette optique, l'écriture accède pleinement au statut de système de signes et, construite sur le mode d'une langue, peut être envisagée de façon autonome.

Nina Catach, qui a posé les bases d'une science de la ponctuation, inscrit cette dernière dans le champ de l'idéographique, au sein d'un système orthographique qui comprend également le phonographique, le morphographique et le logographique. Au travers de

187 *Ibid.*, p. 51-52.

188 *Ibid.*, p. 53.

189 Arrivé M., (2007), p. 150.

190 Ricardou J., « Les retours de l'écrit dans l'impensé de la langue et de la parole », *Saussure aujourd'hui. Colloque de Cerisy*, M. Arrivé et C. Normand (éds.), numéro spécial de *LINX*, 1995, p. 395-421.

191 Testenoire P.-Y., « L'origine de l'écriture, un enjeu de la linguistique saussurienne ? », 3^{ème} Congrès Mondial de Linguistique Française, 2012, p. 803-816.

192 Saussure F. (de), (1916), 1972, p. 45.

l'accent mis sur la fonction suprasegmentale (accents, intonation, débit, pauses), elle se situe d'abord dans le sillage de l'approche prosodique.

Pictogrammes à la fois arbitraires et nécessaires, discrets et suprasegmentaux, ils sont à la fois très loin et très près de la parole vive, non pas seulement par l'interrogation, l'exclamation, etc., mais par le rythme même, qui suit celui de la pensée et donc du langage humain.¹⁹³

Les termes « idéographique » et « pictogrammes » permettent, tout en inscrivant les signes dans l'écrit, de souligner le caractère extra-alphabétique (représentation graphique) de ces signes qui, sur le modèle du signe saussurien, restent arbitraires, linéaires et discrets. Le terme « pictogramme » présente peut-être, en revanche, une certaine ambiguïté sur la dimension arbitraire du signe de ponctuation, si l'on considère notamment qu'il est doté d'une fonction référentielle, c'est-à-dire qu'il désigne une « représentation iconique » renvoyant, de « manière simplifiée »¹⁹⁴, au réel. Une telle « stylisation du réel » pourrait aller à l'encontre de l'aspect arbitraire du signe. C'est pourquoi Nina Catach précise : « pictogrammes à la fois arbitraires et nécessaires ». Mais pourquoi ne pas utiliser directement le terme « idéogramme » qui suppose, à la différence du premier, le caractère arbitraire ? L'idéogramme, comme le rappelle Anne-Marie Christin, est le fruit d'un double reniement – déraciné de l'image, du mot – puisqu'il est envisagé, non dans sa fonction de signification ou de référence, mais dans celle de « repère langagier ». C'est un « signe mouvant », dont « la valeur change en fonction du contexte »¹⁹⁵, inséré dans un système plus large et évoquant un objet ou une notion de manière plus abstraite : en ce sens, il paraît plus adapté pour nommer le signe de ponctuation. Mais la notion d'image, ou d'iconicité, ne peut être trop hâtivement écartée, comme nous le verrons, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un signe de ponctuation dont le signifiant est composé de trois points horizontaux épousant de façon très mimétique la linéarité de l'écriture.

Après avoir distingué la ponctuation de texte ou mise en page, dite de premier ordre (alinéas, retraits, paragraphes), la ponctuation de phrase, dite de second ordre, et la ponctuation de mots, dite de troisième ordre (blanc de mot, apostrophe, trait d'union),

193 Catach N., « Retour aux sources », *Le Génie de la ponctuation, Traverses 43*, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 47.

194 Gardes-Tamine J., *La Grammaire*, tome 1, (1990), Armand Colin, coll. « Coursus », 2002, p. 27.

195 Christin A.-M., (1995), p. 46-47.

Nina Catach attribue trois fonctions aux signes de ponctuation : syntaxique (fonction séparatrice et organisatrice), suprasegmentale (rythme, intonation, ligne mélodique : les « pauses » de l'oral) et sémantique (complément).

La définition de la ponctuation que propose Nina Catach est la suivante :

Ensemble de signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, « intérieurs » au texte et communs aux manuscrits et aux imprimés ; la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique.¹⁹⁶

Le point de vue est à la fois celui de la production et de la réception puisque les signes de ponctuation « organisent » et « présentent » le texte écrit ; cependant, le terme « accompagnant » a pu faire débat, semblant sous-évaluer, ou écarter, pour certains, le rôle syntaxique et sémantique fondamental joué par les signes de ponctuation et partant, renvoyant aux conceptions phonocentristes. Franck Neveu, par exemple, conteste, dans cette perspective, « l'auxiliarité et la secondarité de ces marques dans les mécanismes sémantiques »¹⁹⁷ : la ponctuation n'est pas « en bordure de l'essentiel », elle est « le texte lui-même »¹⁹⁸. Si nous considérons que les ponctèmes sont dotés d'une signification et qu'ils sont producteurs de sens, il faut alors se poser la question du statut « auxiliaire » des signes qui la composent. Ainsi, pour Jacques Anis, les ponctèmes font partie intégrante du système graphique mais n'en restent pas moins des « éléments auxiliaires »¹⁹⁹ puisqu'ils « ne peuvent constituer à eux seuls des énoncés ». Une telle assertion sera évidemment à discuter, dans la perspective du signifié.

Les signes graphiques sont « intérieurs », c'est-à-dire qu'ils apparaissent de façon linéaire, ils sont communs au manuscrit et à l'imprimé, et font partie du message linguistique du scripteur. Ils relèvent, pour l'essentiel de la volonté de l'auteur, contrairement à tout ce qui entoure le texte qui est l'objet des « transmetteurs », relevant de la mise en page (MEP) :

196 Catach N., (1980), p. 21.

197 Neveu F., « De la syntaxe à l'image textuelle », *La Licorne*, n°52, 2000, p. 201-202.

198 *Ibid.*, p. 202.

199 Anis J., *L'écriture – Théories et descriptions*, avec la collaboration de J.-L. Chiss et C. Puech, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 87.

Ensemble de techniques visuelles d'organisation et de présentation de l'objet-livre, qui vont du blanc des mots aux blancs des pages, en passant par tous les procédés intérieurs et extérieurs au texte, permettant son arrangement et sa mise en valeur.²⁰⁰

Cette distinction opérée, Nina Catach avance deux axes : en abscisse, la ponctuation rejoint les informations de la langue orale ; en ordonnée, elle possède un « ordre graphique interne que l'on peut dire dans une certaine mesure "autonome" »²⁰¹ ; ce faisant, elle prend ses distances avec l'approche uniquement prosodique de la ponctuation et s'inscrit plus nettement dans le courant phonographique, lequel considère que les signes de ponctuation participent à l'encodage de l'oral et servent aussi, dans une moindre mesure, à marquer les relations syntaxiques. Le système de la ponctuation serait ainsi un espace intermédiaire à l'intersection de l'écrit et de l'oral. D'un côté, il existe selon elle une « unité profonde des signes écrits et oraux de la ponctuation et de l'intonation »²⁰² :

[...] il n'y a aucune différence réelle, en profondeur, entre ce que l'on appelle pauses à l'oral et séparateurs à l'écrit, « ponctuer » une phrase orale et « ponctuer » une phrase écrite, les deux aspects, d'une certaine façon, étant du même ordre linguistique et se complétant étroitement.²⁰³

De l'autre, elle rejoint l'approche de Liudmila Georgievna Védénina (1973) qui conteste le phonocentrisme et pour qui « les rapports entre la ponctuation et l'intonation reflètent l'organisation différente de l'oral et de l'écrit, ainsi que l'emploi différent des moyens linguistiques de ces deux formes »²⁰⁴. Catach et Védénina se situent donc dans un courant phonographique, se rapprochant des thèses autonomistes en ce qu'elles insistent sur les problèmes de corrélations entre intonation et signes de ponctuation. Commentant les propos évoqués plus haut de Védénina, Catach écrit :

Cette façon de voir nous paraît d'autant plus légitime qu'elle permet d'intégrer les asymétries évidentes constatées entre écrit et oral, et qu'elle s'inscrit dans une problématique générale cohérente des rapports (non hiérarchiques) établis entre eux, qui est celle que nous défendons.²⁰⁵

La conception de Nina Catach a ainsi pu légèrement évoluer, si on compare notamment ce propos à la définition du signe de ponctuation qu'elle proposait en 1979 : le « signe

200 Catach N., (1980), p. 21.

201 Catach N., (1994), p. 53.

202 *Ibid.*, p. 96.

203 *Ibid.*, p. 49.

204 Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters-Selaf., 1989, p. 138.

205 Catach N., (1994), p. 96-97.

de ponctuation est un plérème » (il correspond à un morphème ou à un mot) mais certains d'entre eux, parfois les mêmes, peuvent « correspondre à des unités prosodiques de l'oral, des prosodèmes »²⁰⁶. Il ne s'agit pas cependant de revenir complètement sur le rapport écrit/oral et Nina Catach maintient l'idée d'un rôle important joué par la ponctuation dans le marquage prosodique des énoncés écrits.

On retrouve, à l'article « Ponctuation » du *Dictionnaire de la linguistique* de Georges Mounin, les enjeux de l'approche phonographique, avec toutefois l'introduction de certaines réticences sur le marquage prosodique :

Ensemble de signes orthographiques destinés à marquer les séparations d'ordre syntaxique, en même temps qu'ils servent, en principe, dans l'écriture, à marquer plus ou moins la prosodie.²⁰⁷

« En principe », « plus ou moins » : la description linguistique, à travers ces locutions évasives, semble quelque peu embarrassée, avançant en retenue sur ce champ miné de l'analyse. Elle prend, précautionneusement, ses distances avec les conceptions exclusivement oralisantes, sans pour autant les remettre en cause (« en même temps qu'ils servent »), ce qui est une manière de suggérer les tensions sous-jacentes qui animent le débat.

Dans son étude de la ponctuation, Jacques Popin se démarque également de l'approche phonocentriste :

La réalisation des signes de ponctuation s'effectue à l'oral certes, mais une comparaison avec les graphèmes n'est pas possible puisque le signe de ponctuation ne correspond à aucune production vocale régulière comparable à celle des phonèmes. [...] Force est donc de supposer que le signe de ponctuation est fondamentalement symbolique, et qu'il demeure au plan des intentions et de la suggestion.²⁰⁸

Les trois domaines d'application envisagés sont la convention typographique, l'usage syntaxique et l'usage énonciatif. Après s'être demandé s'il fallait corriger ou non la ponctuation, Jacques Popin propose de n'intervenir que sur les « aberrations », c'est-à-dire ce qui oblitère le sens littéral. Le point de vue adopté semble ainsi articulé autour

206 Catach N., « Le graphème », *Pratiques*, n°25, Metz, 1979, p. 26.

207 Mounin G. (dir), *Dictionnaire de la linguistique*, (1974), PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 265.

208 Popin J., *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1998, p. 13.

de la norme²⁰⁹, d'abord écartée (la ponctuation n'est pas obligatoire, elle « échappe au concept de norme »²¹⁰) puis réintroduite :

La fonction des signes de ponctuation est inscrite précisément dans la norme, et se laisse déduire de l'étude de celle-ci.²¹¹

Au niveau typographique, la norme est à appliquer « aveuglément » ; au niveau linguistique, la fréquence statistique fait office de prescription mais, en cas de transgression, il n'est pas possible d'avancer la notion de « faute » puisqu'il n'y a pas de prescription absolue.

L'étude de la ponctuation semble s'émanciper progressivement de celle de l'intonation. Pour Jean Perrot :

Il est évidemment impossible de considérer que les signes de ponctuation sont les représentants graphiques de certaines propriétés de la chaîne parlée et par là, si l'on admet qu'ils sont chargés de signification, manifestent graphiquement un ordre de significations qui dans la réalité orale de la langue serait attaché à ces propriétés. Il est exclu que la fonction de la ponctuation, telle qu'elle est définie, soit de représenter l'intonation. [...] le fait est que les signes correspondent aussi bien à des pauses qu'à des indications qualitatives sur les séquences données par eux [...].²¹²

Cette approche rejoint par ailleurs celle des spécialistes de l'oral. Claire Blanche-Benveniste nie ainsi l'idée de « transposition exacte des phénomènes oraux d'intonation et de pauses » et préfère employer le terme d'« équivalence » en précisant que la ponctuation

[...] ne peut donner que des équivalents très pauvres de l'intonation. La disposition graphique en lignes continues pour la prose (éventuellement en lignes irrégulières pour la poésie) qui joue un rôle considérable dans notre perception de l'écrit, n'a rien de comparable à l'oral.²¹³

La position qui prévaut, dans le courant des années quatre-vingt, est celle qui conçoit un statut intermédiaire. Les linguistes « convergent sur une position qui postule qu'intonation à l'oral et ponctuation à l'écrit jouent le même rôle mais chacune dans son

209 Un « résumé de la norme » est proposé au centre de l'ouvrage (*Ibid.*, p. 53).

210 *Ibid.*, p. 13.

211 *Ibid.*, p. 81.

212 Perrot J., « Ponctuation et fonctions linguistiques », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 68.

213 Blanche-Benveniste Cl., « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », *L'oral dans l'écrit, Langue française*, n°89, Larousse, 1991, p. 53.

ordre »²¹⁴. Claude Tournier posait ainsi le principe d'une « analogie entre la ponctuation de l'écrit et la prosodie de l'oral »²¹⁵ et Jacques Anis prônait un rapprochement par la fonction :

La solution la plus raisonnable du problème de la relation entre intonation et ponctuation nous paraît de les rapprocher par leur fonction : chacune, dans son domaine, est porteuse d'indications syntaxiques, sémantiques et énonciatives ; quand nous lisons un texte, nous décodons des topogrammes et si nous oralisons, nous utilisons des marques intonatives correspondantes.²¹⁶

On retrouve par la suite dans certains ouvrages généraux cette triple fonction syntaxique, énonciative et sémantique. Au sein du chapitre intitulé « autour du phonème », lors de l'analyse du passage de « l'oral à l'écrit », un court paragraphe est consacré à la ponctuation dans la *Linguistique* d'Olivier Soutet²¹⁷. Ce dernier lui attribue trois fonctions complémentaires : une fonction démarcative entre plusieurs unités, une fonction énonciative et une fonction sémantico-logique (dans laquelle l'auteur prend l'exemple de la virgule placée entre l'antécédent et le relatif, conférant à la subordonnée le statut de relative explicative). Si le traitement reste succinct, il révèle cependant la prise en compte progressive, dans la réflexion linguistique, des implications syntaxique, énonciative et sémantique de la ponctuation.

Les travaux de Jacques Anis et Michel Arrivé (à partir de 1988), ou ceux de Geoffrey Nunberg (1990), ont ainsi contribué à montrer les limites de l'étude de la ponctuation comme système exclusif de transcription de l'intonation ; toutes les nuances de la prosodie, toutes les caractéristiques de l'oral, ne se retrouvent pas dans la ponctuation et, inversement, la ponctuation apporte des informations que l'oral manifeste différemment. Les signes de ponctuation peuvent (et doivent) désormais être appréhendés comme des outils appartenant en propre à l'énonciation écrite, cette « langue faite pour l'œil » selon l'expression de Charles Bally²¹⁸.

214 Anis J., (2004), p. 5.

215 Tournier Cl., (1980), p. 32.

216 Anis J., (1988), p. 154-155.

217 Soutet O., *Linguistique*, (1995), PUF, coll. « Quadrige », 2005, p. 244.

218 Bally Ch., *Linguistique générale et linguistique française*, A. Francke, 1944, p. 368-369.

B. La graphématique autonome de Jacques Anis

L'indépendance de l'écrit face à l'oral est clairement posée par les travaux de Jacques Anis : l'écrit est une manifestation de la langue qui possède un fonctionnement propre et doit être envisagé en dehors de toute prise en compte de la réalisation orale. L'objectif affiché est de

[...] rendre compte de la graphie d'une langue sans référence à la phonie, en tant que partie intégrante du système linguistique – et non en tant que code secondaire transcrivant la langue *stricto sensu*, qui est orale [...]. Il s'agit de s'affranchir du phono-centrisme dominant pour essayer d'avancer vers la réintégration du scriptural dans le champ de la linguistique *proprement dite*.²¹⁹

Jacques Anis souhaite se démarquer à la fois d'une linguistique qui n'aborde le système graphique que dans la perspective d'une correspondance, ou d'une relation étroite, avec l'oral mais aussi d'une perspective qui fait du système graphique un élément nécessairement second dans le système global de la langue. Si l'on considère la graphie comme une « partie intégrante du système linguistique », la graphématique autonome s'oppose alors à la conception saussurienne de l'écriture « étrangère au système interne »²²⁰ et pose du même coup l'existence d'un « signifiant graphique dans la forme écrite de la langue »²²¹.

Jacques Anis va jusqu'à inverser l'ordre traditionnel et avancer l'hypothèse de la primauté de l'écrit (vers un « scriptocentrisme »?), en posant le fait qu'un lettré, qui évolue aisément dans le système de l'écrit, usera des modèles de la langue écrite dans l'oral, qu'il « écrira » son discours. En tant que sujet parlant, il usera du modèle écrit. Ce phénomène est nommé « *hyperliteracy* » :

[...] on peut considérer qu'un nombre significatif de lettrés atteignent un stade dans lequel l'écrit prend un rôle prédominant, l'*hyperliteracy* : la langue parlée acquiert alors la décontextualisation qui s'attachait d'abord seulement à l'écrit.²²²

L'oralité du sujet parlant peut être en fait celle du sujet écrivant si l'on considère que, par l'écrit, le sujet acquiert des connaissances empiriques sur la langue. L'autonomie de l'écrit, selon Jacques Anis, n'est pas pour autant remise en cause : si l'écrit a un système

219 Anis J., « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n°59, Larousse, 1983b, p. 31.

220 Saussure F. (de), (1916), 1972, p. 44.

221 *Ibid.*, p. 33.

222 Anis J., « L'écriture à sa place », *LINX*, n°28, 1993, p. 61.

propre, analysable indépendamment de l'oral, il n'en a pas moins les capacités à influencer sur la parole, ce que Jacques Derrida, à qui nous devons, au travers de la « grammatologie », les prémisses de l'approche autonomiste, évoquait déjà à partir de la conception rousseauiste :

On rend compte ainsi de ce que l'altérité absolue de l'écriture puisse néanmoins affecter, du dehors, en son dedans, la parole vive : l'altérer.²²³

Ce renversement – axiologique, si l'on veut – montre cependant les limites d'une conception prônant le caractère étanche des frontières entre oral et écrit. Ce caractère étanche est ainsi remis en cause par les travaux de Claire Blanche-Benveniste notamment, pour qui la distance entre écrit et oral, en fonction des domaines, n'est pas aussi importante qu'on peut le croire :

Les études menées sur de grands corpus de français parlé font découvrir des mécanismes linguistiques généraux, qui concernent aussi bien le versant oral que le versant écrit de la langue ; elles ne révèlent pas une nature spéciale de systèmes linguistiques qui seraient propres à l'oral et à l'écrit. L'attention portée depuis quelques années à la langue parlée a mis en évidence des phénomènes qu'on a cru spécifiques, mais qui concernent tout aussi bien la langue écrite, même si c'est de façon moins évidente. Ainsi, les mécanismes qui règlent la "mise en discours" de la langue s'imposent de façon spectaculaire à l'oral, et sont parfois plus faciles à observer ; mais ils sont indéniablement présents dans les productions écrites.²²⁴

Claire Blanche-Benveniste insiste sur le fait que le critère syntaxique, par exemple, ne peut être fructueux dans le cadre d'une comparaison entre écrit et oral et s'en prend à la « tenace idée reçue » qui laisse croire que l'oral aurait des « structures grammaticales déficientes » ou du moins des « structures qui lui seraient propres et le différencieraient de l'écrit »²²⁵. S'appuyant sur des occurrences de dislocations, d'extractions ou encore d'anacoluthes dans des productions orales et écrites, la linguiste défend l'existence d'un continuum, dans plusieurs domaines, entre les deux versants de la langue.

L'approche autonomiste va néanmoins permettre de renouveler l'analyse de la ponctuation, laquelle peut désormais être considérée comme un phénomène graphique à part entière, et pénétrer le système de l'écrit, système spatial et non plus temporel. Le

223 Derrida J., (1967), p. 442.

224 Blanche-Benveniste Cl., (1991), p. 52.

225 *Ibid.*, p. 54.

signe de ponctuation s'inscrit dans le champ du « graphème », cette « unité minimale de la forme graphique, définie par sa fonction dans la communication écrite »²²⁶. La définition s'affranchit de toute référence à la chaîne parlée, si on la compare notamment à celle de Nina Catach :

Plus petite unité distinctive et/ou significative de la chaîne écrite, composée d'une lettre, d'un groupe de lettres (digramme, trigramme), d'une lettre accentuée ou pourvue d'un signe auxiliaire, ayant une référence phonique et/ou sémique dans la chaîne parlée.²²⁷

La définition de Nina Catach, issue de l'approche phonographique, fait du graphème, et du signe de ponctuation, un plérème mais aussi, dans certains cas, un prosodème puisqu'il est fait mention d'une référence phonique. Cette dichotomie des graphèmes est retravaillée par Jacques Anis pour qui le français possède « une forme de l'expression phonique et une forme de l'expression graphique qui, bien qu'en interaction, peuvent être analysées et décrites indépendamment »²²⁸.

Jacques Anis distingue d'abord les graphèmes segmentaux (unités distinctives qui composent les mots) et les graphèmes suprasegmentaux (unités démarcatives et discursives qui organisent les énoncés)²²⁹ :

Un graphème supra-segmental est un graphème qui, localisé en un point de la chaîne graphique ou s'étendant sur tout un segment, modifie un énoncé ou une partie d'énoncé. Il ne s'agit pas de signes autonomes (ou pleins), mais d'éléments auxiliaires qui facilitent l'encodage et le décodage de l'information, en tant qu'indicateurs de la structure des énoncés et de leur statut énonciatif.²³⁰

La ponctuation, comprenant le blanc ainsi que différentes opérations typographiques, relève du graphème supra-segmental. Son autonomie est contestée dans la mesure où est posé un statut d' « auxiliaire », d' « indicateur » facilitant l'encodage et le décodage au point de vue informationnel. Ces graphèmes jouent enfin un rôle prépondérant dans l'inscription énonciative de l'énoncé.

La subdivision entre graphème segmental et supra-segmental est affinée par la suite autour d'une tripartition de graphèmes : l'« alphagramme », graphème alphabétique, le

226 Anis J., (1988), p. 86 et p. 245.

227 Catach N., *L'Orthographe française*, Nathan, 1980, p. 16.

228 Anis J., (1988), p. 85-86.

229 Anis J., (1983b), p. 33.

230 *Ibid.*, p. 41.

« topogramme », graphème punctuo-typographique, et le « logogramme », « graphème unique correspondant à une unité significative (ex. &, \$) ou groupement tendant à un fonctionnement synthétique »²³¹.

La ponctuation relève du deuxième type de graphème, le topogramme, lequel rassemble les signes auxiliaires qui complètent la suite de graphèmes alphabétiques et assurent la lisibilité et le sens d'un texte. Le préfixe *topo-* signale que les topogrammes « mettent en place [...] les unités textuelles, fournissent des indications syntagmatiques indispensables »²³² ; cette terminologie souligne leur lien étroit avec la segmentation graphique ; la ponctuation est donc l'un des éléments de l'écrit, au même titre que les autres graphèmes (alphagramme et logogramme), attestant de l'hétérogénéité graphique de la langue. Parmi les topogrammes, il est possible de distinguer plusieurs types de graphèmes qui caractérisent la ponctuation : les graphèmes morphologiquement non-liés – ou libres – auxquels correspondent les graphèmes non-alphabétiques (signes de ponctuation, soulignement et le graphème « moins » manifesté par le blanc alinéaire) ; les graphèmes liés qui relèvent du graphème de « coalescence » dans le cas des modificateurs qui se manifestent à travers le support alphabétique (majuscule, italique, gras, soulignement...). Jacques Anis propose ainsi cette définition du topogramme :

Graphème punctuo-typographique, qui contribue à la production du sens, en tant qu'organisateur de la séquentialité et indicateur syntagmatique et énonciatif.²³³

La ponctuation est donnée comme un élément de premier plan, « organisant » la séquentialité, « indiquant » la distribution des syntagmes et le marquage de l'énonciation. Insérée dans la chaîne graphique, sa portée s'arrête là où intervient un autre topogramme (de gauche à droite, de droite à gauche ou dans les deux sens).

En tant que graphèmes, les signes de ponctuation ont bien une fonction dans la communication écrite. Jacques Anis, qui se refusait à parler de « sens » des graphèmes suprasegmentaux – contrairement à Nina Catach qui évoquait un « sens » et une « fonction » –, considérant que l'emploi autonome reste marginal²³⁴, reprend par la suite

231 Anis J., (1988), p. 245.

232 *Ibid.*, p. 87.

233 *Ibid.*, p. 246.

234 Anis J., (1983b), p. 41.

ce critère dans son appréhension du graphème punctuo-typographique. S'il reconnaît qu'« attribuer un sens au sens fort du terme au ponctème est sans doute inadéquat »²³⁵, il ne lui refuse pas un sémantisme. Pour le linguiste, les éléments punctuo-typographiques ne constituent pas des unités significatives au même titre que les morphèmes – notamment parce qu'ils ne sont pas autonomes mais « auxiliaires », « indicateurs de la structure des énoncés et de leur statut énonciatif », facilitant l'encodage et le décodage de l'information²³⁶ – mais ils ont une valeur sémantique, ce qui les distingue des graphèmes alphabétiques. Le signe de ponctuation se situe alors entre le graphème et le morphème.

Reliés à l'espace graphique, les signes de ponctuation peuvent dorénavant être analysés selon leur matérialité graphique, c'est-à-dire, selon leur signifiant ce qui, dans le cas des points de suspension, ouvre un vaste champ, notamment lorsque, utilisés en nombre, ils viennent ronger la matérialité du texte produisant sur la page une dentelure signifiante. Le ponctème est bien un « corps signifiant intégré aux isotopies textuelles »²³⁷. Cette approche n'est pas sans rapport avec la notion d'« image textuelle » définissant « une approche sémantique du texte reposant partiellement sur son iconicité », décrite par « deux ordres de configuration : linéarité et tabularité »²³⁸. Ne pouvant se réduire à l'œuvre poétique, la sémiotique du texte en prose se doit d'intégrer, selon l'expression de Jacques Anis, la *face graphique* du signifiant. Nous retrouvons un enjeu majeur de la linguistique textuelle.

1.2.1.3. De la langue au discours : linguistique textuelle et analyse de discours

La ponctuation apparaît comme un élément essentiel de la structuration textuelle (soit la mise en texte du discours), assurant la délimitation des groupes de sens. Elle intéresse alors tous les niveaux de l'analyse.

235 Anis J., (2004), p. 7.

236 Anis J., (1983b), p. 41.

237 Anis J., « Visibilité du texte poétique », *Le Signifiant graphique, Langue française*, n°59, Larousse, 1983c, p. 89.

238 Neveu F., (2000), p. 202.

Des plus bas niveaux jusqu'aux bornes du périphrase, les opérations de segmentation graphique fournissent des instructions pour la construction du sens par découpage et par regroupement (liaison) d'unités de complexité variable. Virgules, point-virgules, points, points d'exclamation, d'interrogation et de suspension, couples de parenthèses ou de tirets, tirets en début de ligne signalant un changement de prise de parole de personnages, etc. jouent un rôle syntaxique et énonciatif qu'accompagnent les marques morphosyntaxiques.²³⁹

L'équilibre du texte entre segmentation (délimitation d'unités textuelles de niveaux différents) et articulation (construction du sens à l'intérieur de ces unités et entre elles) est ainsi assuré par la ponctuation, prise au sens large (blanc, alinéa de paragraphe, typographie).

Ouvrir l'approche du signe ponctuant au texte et non à la seule phrase, unité maximale d'analyse ordinairement requise pour l'observation et la prescription de ces marques, relève d'une option épistémologique qui tient le texte pour l'objet premier de la linguistique [...].²⁴⁰

L'analyse à l'échelle textuelle permet ainsi d'envisager la ponctuation autour de la notion d'image textuelle (on se souvient des propos d'Henri Meschonnic : « Toute page est un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité, d'une théorie du langage »²⁴¹), dont les marquages les plus courants sont représentés par les « faits de modulation » et « les faits de segmentation ». Les premiers concernent les « ajouts typographiques tels que le gras, l'italique, le soulignement, les guillemets », ou encore « les procédés d'emphase graphique comme les signes ponctuels de l'affectivité ». Les seconds sont

[...] ceux qui sont engagés dans les mécanismes de hiérarchisation des zones de localité et qui forment des frontières graphiques intraphrastiques ou transphrastiques » : ponctuation de détachement et de clôture des segments syntaxiques, modes d'insertion des séquences textuelles dans les structures englobantes, titres, types de plans — numériques, alphanumériques, etc. —, numérotation et structure volumétrique des paragraphes, gestion des alinéas et des espaces, etc.²⁴²

La ponctuation, dont la richesse et la complexité se lisent à travers les multiples définitions et approches évoquées, et en raison de cette diversité d'approches, peut constituer un élément essentiel de l'analyse linguistique, que celle-ci se positionne à l'échelle microsyntaxique, macrosyntaxique, textuelle ou discursive.

239 Adam J.-M., (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, 2008, p. 52.

240 Neveu F., (2000), p. 202.

241 Meschonnic H., (1982), p. 303.

242 Neveu F., (2000), p. 202.

À l'instar de Jean-Michel Adam, nous mettons en relation linguistique textuelle et analyse de discours, deux approches dont les tâches et les objets se distinguent mais se complètent également, la linguistique textuelle étant « un sous-domaine du champ plus vaste de l'analyse des pratiques discursives »²⁴³. En lien avec les problématiques de l'ajout, Eni Orlandi, oriente ainsi l'étude de la ponctuation dans le champ du discours :

Nous avons pris la ponctuation comme observatoire de la question de l'ajout, en la considérant comme lieu où le sujet travaille ses points de subjectivation, laissant les traces de la façon dont il interprète. Ce faisant nous déplaçons l'approche de la ponctuation depuis le domaine de la grammaire (et de la phrase) vers le domaine du discours. Dans cette perspective, les marques de ponctuation peuvent être considérées comme une manifestation de l'incomplétude du langage, impliquant et le sujet et le sens.²⁴⁴

Elle envisage la ponctuation comme une « manifestation de l'interdiscours dans la textualisation du discours » et comme un « fait de discours »²⁴⁵. La ponctuation représente des rapports de sens au sein de l'espace textuel ; elle « atteste un double travail du symbolique », puisqu'elle est une marque et qu'elle indique dans le même temps « la textualisation du discours, étant indice de sa matérialité, liant le réel discursif à l'imaginaire textuel »²⁴⁶.

[...] la ponctuation sert à conférer au discours une dimension textuelle. Mécanisme de spatialisation du sens sur la surface du texte – le sens étant du point de vue discursif foncièrement inépuisable – la ponctuation est une violence symbolique nécessaire : un mécanisme qui administre notre rapport à l'incomplétude du langage, travaillant l'incomplétude du sujet et l'inachèvement du sens. [...] La ponctuation administre – sans les éliminer – le manque et l'équivoque.²⁴⁷

Le discours est inépuisable, ne possède pas de point final ; à cela s'oppose l'achèvement du texte, dans lequel le dire acquiert des limites, des bornes. La ponctuation témoigne d'une volonté d'établir une unité dans la dispersion, elle cherche à instituer un rapport univoque, une « normalité » du monde. La ponctuation est donc un geste

243 Adam J.-M., (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, 2008, p. 24.

244 Orlandi E., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation. », dans *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 65-77, p. 66.

245 *Ibid.*, p. 66.

246 *Ibid.*, p. 67.

247 *Ibid.*, p. 70.

d'interprétation, dans le cadre de la mise-en-texte. Elle organise – spatialise – le sens à partir de l'inépuisable du discours (violence symbolique) et devient la trace du rapport du discours à la mémoire (interdiscours).

Il s'agit par conséquent d'un lieu de tension entre « constitution » et « formulation » : dans le passage de l'une à l'autre, la ponctuation révèle le jeu de la mémoire. Elle renvoie la « formulation » à la « constitution » du discours, c'est-à-dire l'actualisation à la mémoire qui est aussi, finalement l'enjeu de la phrase :

Pensons la phrase comme un champ formel où se jouent et se résolvent pratiquement les apories de la temporalité humaine. Voyons-la, de ce point de vue, comme l'instrument d'une humanisation infinie. Car dans l'*exercice* de la phrase s'éprouve la forme même du temps humain, tendu entre mémoire et anticipation.²⁴⁸

Texte, phrase et ponctuation – et, sans doute, le rythme, sur lequel nous reviendrons – se donnent comme les éléments de circonscription (organisation, spatialisation) face à l'inépuisable et à l'inquiétude du discours, circonscription que pourrait problématiser en bien des points l'intervention des points de suspension.

1.2.1.4. Entre linguistique et discours littéraire : la stylistique

La stylistique a longtemps fait l'impasse sur l'analyse de la ponctuation. Charles Bally²⁴⁹, dans le cadre d'une distinction fondée sur la variation des registres, entre langue parlée et langue écrite, ne la mentionne pas. Le rôle logique de la ponctuation dans l'appréhension du registre soutenu de l'écrit n'est pas envisagé, pas plus que l'intervention des signes de ponctuation dans l'analyse du langage affectif. En 1987, Claude Demanueli évoque ainsi « la discrétion » des stylisticiens à l'égard de la ponctuation, laquelle confine « à l'indifférence »²⁵⁰.

La ponctuation est fréquemment absente des ouvrages généralistes et des manuels de stylistique. Si elle intéresse les études de style ponctuelles, elle n'apparaît que très rarement dans les ouvrages de vulgarisation. Ainsi des deux ouvrages de Pierre Guiraud

248 Jenny L., « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n°79, Seuil, 1989, p. 277.

249 Bally Ch., *Traité de stylistique française*, Klincksieck, 1909.

250 Demanueli Cl., (1987), p. 7.

et de Joëlle Gardes-Tamine intitulés *La Stylistique*²⁵¹. Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau consacrent un court passage de leur *Introduction à l'analyse stylistique* aux guillemets et italiques dans le cadre de l'autonymie et un autre à la parenthèse au sein d'une partie sur la syntaxe complexe de la phrase²⁵². *La Stylistique* de Georges Molinié mentionne furtivement la ponctuation au cours d'une réflexion sur l'écrit et l'oral : dans le texte littéraire, à part les notations dues aux signes de ponctuation, « on n'a qu'une misère par rapport à l'infinie richesse des variations sonores de l'oral »²⁵³.

Le *Vocabulaire de la stylistique* de Jean Mazaleyrat Jean et Georges Molinié ouvre une entrée à la ponctuation, principalement sur la question du texte poétique et de l'esthétique visuelle (les articles connexes étant « Blanc », « Connotation », « Idéogramme » et « Œil ») :

Il y a une esthétique visuelle de la poésie. La présentation sur la page, le choix parfois des caractères, les blancs typographiques, le découpage des vers, voire la rime pour l'œil y jouent assurément leur rôle en conditionnant la perception du texte. Le sort fait à la ponctuation participe de cette esthétique, soit qu'on la soigne avec dilection pour orienter intonations et rythmes, soit qu'on la supprime pour purifier l'énoncé de tout élément extérieur au message présenté dans l'espace essentiel et suffisant du vers.²⁵⁴

Le traitement est essentiellement centré sur les enjeux liés à « l'absence de ponctuation » (que nous appellerions aujourd'hui, à la suite de Michel Favriaud, « ponctuation blanche »²⁵⁵) : celle-ci connote un type de discours poétique mais aussi « le dédain des vécilles grammaticales et la référence à une esthétique d'affranchissement »²⁵⁶. Elle peut provoquer quelque ambiguïté assumée, mais s'il faut la traiter avec attention, on ne doit pas moins l'envisager avec une certaine « circonspection » et se garder de l'excès qui voudrait en faire « un composant actif d'une matière textuelle dont elle n'est que l'écume »²⁵⁷. Le traitement prend la forme d'un contre-pied, consacrant la quasi-intégralité de l'article à « l'absence de ponctuation »,

251 Guiraud P., Kuentz P., *La Stylistique*, Klincksieck, 1970. Gardes-Tamine J., *La Stylistique*, Armand Colin, coll. « Cours », 1992.

252 Fromilhague C., Sancier-Chateau A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, (1991), 1996.

253 Molinié G., *La Stylistique*, PUF, 1993, p. 58.

254 Mazaleyrat J., Molinié G., *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989, p. 270.

255 Favriaud M., *La Ponctuation : la phrase – dans la poésie contemporaine (à partir des œuvres de du Bouchet, Jacottet, Stéfan)*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2000.

256 Mazaleyrat J., Molinié G., (1989), p. 270-271.

257 *Ibid.*, p. 271.

laissant entendre que l'intérêt stylistique de la ponctuation réside peut-être davantage dans un usage singulier, c'est-à-dire dans le jeu autour de la disparition des signes conventionnels de ponctuation noire.

Pierre Larthomas, dans son ouvrage sur les *Notions de stylistique générale*, propose un rapide commentaire au cours d'une analyse diachronique sur « le dit et l'écrit »²⁵⁸. Il note ainsi que le système de ponctuation s'est développé afin d'indiquer « plus ou moins exactement les différentes modalités, les pauses, et, dans un dialogue rapporté, les changements d'interlocuteur »²⁵⁹. Une nouvelle fois, la ponctuation est confrontée à l'oral et apparaît, en dépit « d'un certain nombre de modifications qui veulent être autant de perfectionnements », comme un système « rudimentaire », ne transposant « qu'imparfaitement les éléments suprasegmentaux »²⁶⁰. Une telle « insuffisance » explique en outre les tentatives de nombreux écrivains qui tantôt usent de « procédés particuliers », tantôt « suppriment »²⁶¹ les signes. Une note adossée à la ponctuation renvoie par ailleurs le lecteur à la *Grammaire d'aujourd'hui*, ce qui laisse supposer que la ponctuation est d'abord et surtout affaire de grammaire et non de stylistique.

Concernant l'étude de style au sens large, poétique et rhétorique, le *Gradus* de Bernard Dupriez ouvre deux entrées à la ponctuation : « Ponctuation » et « Ponctuation expressive »²⁶². La première répartit les signes en trois groupes : virgule, point-virgule, point, deux-points et trait oblique sont considérés comme des signes qui « marquent parfois des pauses, toujours des articulations du texte ». Point d'interrogation, d'exclamation et de suspension sont envisagés comme des « variantes affectives du point ou des marques, très approximatives, de l'énonciation ». Enfin, le troisième groupe inclut les autres signes qui indiquent la « situation de la phrase par rapport au contexte et à l'environnement réel »²⁶³. Il s'agit des « signes d'assise » qui « transcrivent le ton particulier à une citation, une réplique, un titre » et qui indiquent « la situation (l'assise) du segment par rapport à son contexte syntagmatique ou au contexte réel évoqué »²⁶⁴ :

258 Larthomas P., *Notions de stylistique générale*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1998.

259 *Ibid.*, p. 61.

260 *Ibid.*

261 *Ibid.*, p. 62.

262 Dupriez B., *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 356-357.

263 *Ibid.*, p. 356.

264 *Ibid.*, p. 79-82.

petites capitales, caractère gras, italique, tiret de mise en évidence, parenthèses, guillemets, points de suspension entre crochets ou entre parenthèses et autres signes d'assise spéciaux propres notamment aux sciences.

Le classement opère donc une distinction entre un groupe défini selon des critères syntactico-logiques (« articulations ») et, dans une moindre mesure, prosodiques (la pause étant définie par ailleurs sur un plan essentiellement respiratoire) et deux autres groupes rassemblés autour de critères sémantico-énonciatifs. La scission entre signes pausaux / articulatoires et signes affectifs / énonciatifs – qui mériterait peut-être quelques nuances : les points de suspension n'ont-ils aucun rôle dans la division ou l'articulation du texte ? – ouvre une deuxième entrée développant les trois types d'énonciation, ainsi que leur mélodie respective, des signes de « ponctuation expressive » : point d'interrogation, point d'exclamation, points de suspension. Arguant de la perte à l'écrit des nombreuses intonations de l'oral, l'auteur propose notamment l'instauration d'une virgule interrogative et d'une virgule exclamative, ceci afin d'introduire davantage de subtilités prosodiques.

Anne Herschberg-Pierrot consacre à la ponctuation un chapitre dans *Stylistique de la prose* : « Ponctuation, et rythme de la prose »²⁶⁵. Il peut être intéressant de noter, dans la formulation du titre de ce chapitre, l'emploi spécifique de la virgule avant la conjonction de coordination « et » ; ponctuation et rythme apparaissent liés tout en étant distincts.

Le rythme linguistique est défini comme l'alternance de temps forts et de temps faibles déterminée par l'organisation accentuelle d'un énoncé. Le retour périodique des accents syntaxiques délimite des mesures rythmiques, séparées par des pauses plus ou moins fortes, matérialisées ou non par les signes de ponctuation²⁶⁶.

La ponctuation intervient bien dans la gestion du rythme, entendu comme organisation « du sens dans le discours », « organisation du sujet comme discours dans et par son discours »²⁶⁷. L'auteure reprend ensuite les trois grandes fonctions déjà largement évoquées : syntaxique, prosodique et sémantique. Elle sépare en outre la ponctuation linguistique et les « ponctuations d'écrivains », commentant l'usage proustien,

265 Herschberg-Pierrot A., *Stylistique de la prose*, Belin, coll. « Lettres Sup », 1993, p. 265-279.

266 *Ibid.*, p. 273.

267 Meschonnic H., (1982), p. 217.

flaubertien ou encore simonien et célinien. Chez Claude Simon et Louis-Ferdinand Céline, l'accent est mis sur le rôle rythmique et énonciatif de la ponctuation, organisant le brouillage des hiérarchies syntaxiques au profit d'une dimension rythmique.

Dans *Le Style en mouvement*, la question de la ponctuation, toujours articulée avec celle du rythme, est largement reprise afin d'envisager la pensée du style comme processus dans lequel la lecture est une mise en œuvre de « la genèse continuée »²⁶⁸ (effet intentionnel – mais aussi attentionnel) :

Le caractère attentionnel du style, qui est la mise en acte des possibles qu'offre l'œuvre, concerne bien aussi le rythme et la ponctuation qui organisent la lecture et qu'elle organise.²⁶⁹

La ponctuation ne se limite pas à l'organisation interne de la phrase mais peut être envisagée comme un mouvement plus vaste du discours, relié à l'organisation rythmique et énonciative. Ainsi, ponctuation et rythme sont en constante association. Avec l'hétérogène, les formes de l'inachevé, ils constituent des composantes qui spécifient l'écriture en processus et caractérisent les styles de la genèse. L'auteure s'intéresse ainsi à la ponctuation privée de manuscrit, en particulier au rythme graphique des blancs et des tirets chez Flaubert²⁷⁰.

La question du rythme est également liée de façon explicite à la ponctuation par Jacques Dürrenmatt, dans un chapitre de *Stylistique de la poésie* intitulé « rythme et ponctuation/graphie »²⁷¹. Après avoir évoqué le rôle des ponctuels dans le rythme accentuel, l'auteur investit la problématique essentielle du rythme visuel – autour du blanc – dans la compréhension du poème. L'interrogation, dans l'avant-dernier chapitre consacré à la syntaxe, portant sur l'existence d'une ponctuation poétique²⁷², permet de ressaisir l'ensemble des enjeux, du pneumatique au sémantique, et d'envisager la façon dont les poètes, de Hugo à Ponge, ont toujours cherché à jouer des possibilités ponctuelles offertes par la langue : le discours poétique ne peut échapper à une stylistique de la ponctuation.

268 Herschberg-Pierrot A., *Le Style en mouvement*, Belin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 50.

269 *Ibid.*, p. 51.

270 Herschberg Pierrot A., « Flaubert, la prose à l'œuvre », *Crise de prose*, Illouz J.-N., Neefs J. (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 33-53.

271 Dürrenmatt J., *Stylistique de la poésie*, Belin, coll. « Lettres », 2005, p. 135-138.

272 *Ibid.*, p. 170-176.

Selon Jacques Popin, la ponctuation, en raison du désordre lié à la variété des usages, entre dans le champ de la stylistique. La perspective stylistique est articulée autour de trois axes : « les signes purs » qui « ont une fonction principale et "normale" » (virgule, point-virgule, point, point d'interrogation) ; « les signes par évocation » (points de suspension et point d'exclamation) ; « les signes de l'énonciation » (deux-points, guillemets, parenthèses, trait)²⁷³. Pour Frédéric Calas, la ponctuation est incluse dans le champ de l'analyse stylistique, comme l'une des facettes de l'objet-texte. Il consacre ainsi l'ouverture du deuxième chapitre, dédié aux procédés d'organisation textuelle, à la ponctuation (« élément de cohésion textuelle »)²⁷⁴. Cette dernière reste appréhendée comme un « ensemble de signes visuels d'organisation et de présentation qui accompagnent le texte, et que l'on nomme également "ponctuants graphiques" »²⁷⁵. L'auteur reprend ici la définition posée par Nina Catch. Les « valeurs » répertoriées sont les suivantes : prosodique (et rythmique), segmentation syntaxique, modalités de la phrase (ce qui relève de la syntaxe communicative : point d'exclamation et d'interrogation), sémantico-énonciative.

L'importance accordée à la ponctuation dans les ouvrages généralistes de stylistique²⁷⁶ semble s'être accrue : elle n'est plus considérée comme un élément appartenant aux grammaires et, si le blanc semblait davantage retenir l'attention des spécialistes, elle peut faire aujourd'hui l'objet d'un traitement conséquent dans l'étude de la langue littéraire, comme le suggère ce long chapitre accordé à la « ponctuation littéraire » dans les travaux réunis en 2009 par Gilles Philippe et Julien Piat²⁷⁷. Trois enjeux majeurs sont abordés dans la langue littéraire en prose depuis 1850 : la montée en puissance des points de suspension, l'usage des tirets et des parenthèses et les pratiques de surponctuation, de sous-ponctuation et de déponctuation.

273 Popin J., (1998), p. 82.

274 Calas F., *Introduction à la stylistique*, Hachette supérieur, 2007, p. 39-43.

275 *Ibid.*, p. 39.

276 Il est évident que nous nous focalisons ici uniquement sur les ouvrages généralistes, le traitement stylistique de la ponctuation ayant pu donner lieu à des ouvrages spécialisés dont le *Bien coupé, mal cousu* de Jacques Dürrenmatt fait très certainement figure de référence, voire de précurseur.

277 Philippe G., Piat J., (dir), *La langue littéraire. Une Histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

La présence, dans la collection blanche de Gallimard, d'un ouvrage exclusivement consacré à la ponctuation, est assez révélatrice de ce regain d'intérêt : l'essai d'Isabelle Serça, paru en 2012 et intitulé *Esthétique de la ponctuation*²⁷⁸, met ainsi en avant la ponctuation comme objet esthétique, dans le domaine de la littérature mais aussi de la peinture, de la musique, de l'architecture et du cinéma : donnée essentielle d'une expérience du temps, la ponctuation se place au cœur des enjeux, comme « un des critères nécessaires de l'œuvre d'art »²⁷⁹.

Situé à l'intersection de l'analyse linguistique et de la critique littéraire, le point de vue stylistique que nous adopterons aura pour objectif de prendre en compte l'articulation de la langue (envisagée en tant que système de signes, ensemble contenant toutes les virtualités), du discours (entendu au sens d'actualisation de certaines des virtualités contenues dans la langue) et de l'œuvre littéraire²⁸⁰. La formulation d'un signifié permettra d'analyser des effets de sens possibles du signe de ponctuation, à l'intérieur du discours essentiellement « régi par la modalité poétique », c'est-à-dire littéraire, au sein duquel la fonction de régulation du sens de la ponctuation répond à « des objectifs de communication qui lui sont propres »²⁸¹.

1.2.2. Problématiques linguistiques

La volonté de circonscrire le champ de la ponctuation et de définir les éléments qui la composent fait naître une constellation de termes sur laquelle il nous faut un instant revenir, afin notamment de dresser les contours de la notion diffuse de « signe ».

278 Serça I., (2012).

279 *Ibid.*, quatrième de couverture. Cette appréhension relativement large de la ponctuation est radicalisée par le philosophe et musicologue Peter Szendy qui, dans son essai sur la ponctuation, paru en 2013, propose de fonder une *stigmatologie*. Reprenant l'etymon grec (*diastizein*) qui permet d'évoquer les *stigmates*, les blessures, l'auteur embrasse un champ infini, de la virgule au direct du gauche, du guillemet au flash photographique et jusqu'au clignement des yeux comme exercice ponctuant. Szendy P., (2013).

280 Il s'agit ici de l'une des approches stylistiques possibles, à orientation linguistique, s'opposant d'une part aux stylistiques rhétoriques, et résolument interprétatives, et, d'autre part, à la stylistique comme description linguistique du texte littéraire (Bikialo S., *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2003).

281 Neveu F., (2000), p. 203.

1.2.2.1. Restriction et extension

De la circonscription étroite n'incluant que les signes de ponctuation traditionnels à la « stigmatologie » de Szendy qui « s'attache à toutes les formes de l'efficace ponctuant et à toutes les figures de l'expérience comme ponctuation »²⁸², les approches de la ponctuation sont multiples et extrêmement mouvantes. Sur un plan linguistique, coexistent une conception large de la ponctuation, ouverte, et une autre, plus restreinte. Nina Catach distingue ainsi la ponctuation au sens étroit de la ponctuation au sens large, relevant de ce qu'elle nomme la mise en page (MEP), définie comme « un ensemble de techniques visuelles d'organisation et de présentation de l'objet-livre », comprenant le blanc (des mots, des pages), et tous les procédés de mise en valeur²⁸³. Au sein de cette bipartition, la définition avancée par Ludmila Védénina correspondrait, par exemple, à la conception large, intégrant diverses unités graphiques, ou « procédés typographiques comme l'emploi des caractères, l'espace blanc entre les signes, etc. »²⁸⁴. Il existe plusieurs conceptions de la ponctuation et la place du blanc est révélatrice de ces divergences.

Savoir si ce signe relève de la mise en page (MEP) ou de la ponctuation n'est pas chose aisée. Ainsi, comme le fait remarquer Catherine Rannoux :

Annexer le blanc typographique à la ponctuation ne va pas de soi : le blanc, dans la mesure où il est absence de signe et où il concerne la présentation du texte sur la page, paraît davantage relever de la typographie.²⁸⁵

Cependant, si la ponctuation permet de « moduler le discours », la variation doit être appréhendée à l'échelle de la phrase mais aussi à l'échelle de la page et du texte ; le blanc, « selon un continuum », vient « prendre sa place dans l'organisation du discours »²⁸⁶. La phrase doit être repensée, selon la dimension de la page : « le blanc fait de la page une catégorisation de la phrase »²⁸⁷. Le blanc actualise donc des unités de différents volumes : segment ou vers, phrase, texte et page. Et à l'intérieur des phrases,

282 Szendy P., (2013), p. 16.

283 Catach N., (1994), p. 7-8.

284 Védénina L.-G., (1989), p. 1.

285 Rannoux C., « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des plantes* de Claude Simon », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 247.

286 *Ibid.*, p. 248.

287 Dessons G., « La Ponctuation de page dans *Cent Phrases pour un éventail* de Paul Claudel », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 238.

en tant qu'élément continu, il reste une ponctuation de page si l'on entend la page comme « une conception du langage »²⁸⁸.

Claude Tournier distingue également la « ponctuation de mot », la « ponctuation de phrase », la « ponctuation métaphrastique » (paragraphes) et la « ponctuation spécificatrice » qui concerne la mise en valeur, l'autonymie ou encore le soulignement produisant une signalisation sémantique ou extralinguistique²⁸⁹.

La linguistique textuelle et l'analyse de discours prennent également en compte des unités de différents niveaux qui élargissent le champ de la ponctuation en opérant un déplacement de l'unité phrastique à l'unité textuelle.

À cette conception s'oppose celle, plus restreinte, qui élimine les blancs et tous les procédés de mise en page et qui ne concerne que les signes morphologiquement non-liés relevant de la ponctuation dite noire. Nicolas Mazziotta choisit de nommer ces signes « ponctogrammes de langue écrite »²⁹⁰. À partir de la notion de « scriptème », l'auteur propose une arborescence permettant de restreindre progressivement la définition du signe de ponctuation. Cette progression est réalisée selon cinq critères majeurs : Organisation de l'espace ? Significatif ? Autonome ? Construit sur un axe unique ? Paraphrasable ?²⁹¹ Cette conception élimine de fait les majuscules, l'italique et les procédés de mise en relief, considérés comme non-autonomes (puisque morphologiquement liés) relevant des hétérogrammes, mais aussi la mise en page qui, en tant qu'organisateur d'espace, relève des « topèmes ».

Pour une terminologie plus simple, on pourra se reporter à la distinction opérée par Roger Laufer en 1980 et reprise en 1986, dans un article de *Communication et langages* :

288 *Ibid.*, p. 239.

289 Tournier C., (1980), p. 36-37.

290 Mazziotta N., « Qu'est-ce que la ponctuation ? Définir son objet d'étude dans le cadre d'une recherche des rapports entre ponctuation et syntaxe dans la langue française médiévale », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 21.

291 Le ponctogramme se définit ainsi, selon son inclusion ou non dans les critères établis. Il n'organise pas l'espace (c'est un grammème), il est significatif (plérégramme) et autonome (autogramme), il n'est pas construit sur un axe unique (nébulogramme) et n'est pas paraphrasable. Cet ensemble de critères aboutit à la notion de ponctogramme.

« Scripturation » : C'est le terme générique que j'ai proposé pour désigner l'ensemble des marques d'énonciation, manuscrites et typographiques. Car la ponctuation proprement dite se limite à la phrase. La scripturation non ponctuationnelle est intra et supraphrastique : elle s'étend des divisions les plus générales des documents, telles que parties ou chapitres, au tableau, au paragraphe, à l'accolade, au tiret, au crochet, à l'italique. Tous problèmes qu'abordent les manuels typographiques, malgré les grammairiens qui semblent n'y avoir jamais pris garde.²⁹²

Une telle dénomination permet d'envisager d'un côté les « marques » de ponctuation et, de l'autre, les « signes » de ponctuation. Face aux problématiques soulevées par l'usage du blanc, en poésie notamment, Henri Meschonnic propose une terminologie similaire, en distinguant « ponctuation » et « signe de ponctuation » afin de « pouvoir ressaisir l'ensemble des effets visuels d'une surface imprimée [...] »²⁹³.

Par là, il apparaît qu'un blanc est une ponctuation, sans être un signe écrit. Il en a toutes les fonctions – la tension entre disjoindre et conjoindre, séparer et unir à la fois. [...] Ainsi le blanc n'est pas une absence de ponctuation, tout en étant une absence de signe de ponctuation.²⁹⁴

Le blanc, qui ne peut être considéré comme un signe, est pour autant intégré au champ de la ponctuation, dans un système égalitaire entre marques noires et marques blanches, c'est-à-dire fondé sur un ensemble de fonctions comparables, complémentaires et différentielles au point de vue syntaxique, énonciatif, sémantique et rythmique.

La distinction entre marques et signes, ou entre ponctuation et signes de ponctuation, impose alors d'envisager précisément les enjeux sous-tendus par la question du signe, et notamment le caractère biface qui articule le signifié et le signifiant.

1.2.2.2. Discret

La question du caractère discret ou non des signes de ponctuation fonde une partie des enjeux de l'analyse puisque de ce statut dépend leur assimilation aux critères prosodiques ou aux critères des autres signes de l'écrit. Pour Nina Catach, la ponctuation comprend « plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique »²⁹⁵. Claude Tournier s'accorde

292 Laufer R., « L'énonciation typographique : hier et demain », *Communication et langages*, n°68, 1986, p. 75.

293 Meschonnic H., (2000), p. 290.

294 *Ibid.*

295 Catach N., (1980), p. 21.

également sur le caractère discret des signes de ponctuation, conçus comme des idéogrammes plérémiques, « comparables au mot », qui constituent des unités discrètes comme les autres signes de l'écrit²⁹⁶. Ce critère est

[...] une caractéristique qui l'oppose assez nettement aux phénomènes prosodiques qu'on lui accorde généralement le rôle de transcrire. Ceux-ci, en effet, sont le plus souvent des grandeurs continues, ou analogiques, proportionnées à leurs signifiés. Si une pause, par exemple, peut être plus ou moins longue, une virgule, en revanche, ne peut être plus ou moins grande : ou bien ce sera une virgule, ou bien ce sera un autre signe, mais un moyen terme est impossible.²⁹⁷

Si le système écrit et le système oral ont un fonctionnement parallèle, asymétrique, le caractère discret du signe permet de dégager des spécificités structurelles de l'écrit : aux phénomènes prosodiques, liés à la chaîne parlée, et par conséquent non discrets, s'oppose le signe de ponctuation au caractère discret.

Ce faisant, l'introduction du caractère discret permet d'exclure du champ de la ponctuation « tous les procédés graphiques de transcription analogique »²⁹⁸ et d'inclure le blanc, l'apostrophe, la majuscule, le caractère gras, italique, romain, le soulignement. Cependant l'assimilation du blanc – et le problème se pose également pour la ligne de points – à une unité discrète est problématique : en dehors de l'espace codifié par la typographie moderne (l'alinéa), l'amplitude peut varier et n'est pas strictement codifiée. De plus, le blanc n'est pas toujours un signe diacritique. C'est en ce sens que Laurent Jenny commente la différence fondamentale entre le blanc apollinarien et le blanc mallarméen. Chez le premier, le blanc a un fonctionnement double, signalant la limite du mot mais aussi celle du vers et de la strophe. Il reste diacritique. Chez le second en revanche, plusieurs blancs sont à distinguer car « l'unité-vers a éclaté [...] au profit de la double-page » et le blanc perd sa fonction diacritique pour devenir « irréductible au signes *discrets* que constituent les marques de ponctuation »²⁹⁹.

Le caractère discret et diacritique du blanc pose problème et doit être pris en compte dans la détermination de son assimilation ou non à un signe de ponctuation. Il est possible d'opposer, comme le fait Gérard Dessons, sur le modèle de Benveniste, le

296 Tournier Cl., (1980), p. 36.

297 *Ibid.*, p. 36.

298 *Ibid.*

299 Jenny L., (2012), p. 828.

sémiotique au sémantique en précisant que « le régime poétique de ce graphisme n'est pas de nature sémiotique mais sémantique » (signifiante unidimensionnelle pour Benveniste) et que « les "traits pertinents" du système sont ceux d'une poétique graphique, non d'une sémiotique graphique »³⁰⁰. Ainsi, en discours poétique, la ponctuation « ne peut être réduite à un ensemble de signes répertoriés » puisqu'elle est « invention du poème »³⁰¹.

Si le blanc relève de la ponctuation mais en tant qu'« absence de signe graphique de ponctuation »³⁰², il ne peut être considéré invariablement comme une unité discrète. C'est pourquoi il semble pertinent d'établir, à l'intérieur du vaste champ de la ponctuation, une distinction entre signes de ponctuation, discrets (marques traditionnelles et codifiées relevant du sémiotique) et ponctuation, ou marques de ponctuation (blanche, relevant du sémantique), afin de pouvoir appréhender l'ensemble des phénomènes qui participent à la mise en page et à l'organisation du discours.

1.2.2.3. Signe

A. Terminologie

La terminologie concernant les signes de ponctuation est très riche selon les approches. Sabine Pétillon rappelle que

[...] le signe de ponctuation est l'un des signes dont les noms de baptême varient le plus : J. Anis parle de « graphème punctuo-typographique » et de « topogramme », M. Arrivé emploie le terme « signe auxiliaire » ; N. Catach a choisi un mot en « ème », le punctème ; J. Rey-Debove et C. Tournier conservent, plus simplement, le terme de « signe de ponctuation ».³⁰³

Le terme de « signe » n'est pas toujours employé dans ces différents actes de nomination (en 1976, Conrad Bureau proposait celui d'« artifice typographique » !³⁰⁴). Jean-Gérard Lapacherie a bien montré les variations de la terminologie et l'affirmation progressive de l'emploi du mot « signe » :

300 Dessons G., (2000), p. 242.

301 *Ibid.*, p. 243.

302 Meschonnic H., (2000), p. 209.

303 Pétillon-Boucheron S., (2002) p. 48.

304 Bureau C., *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, PUF, 1976, p. 221.

Il a fallu du temps pour que le terme « signes » s'impose et qu'il désigne ce que l'on a appelé d'abord points, puis caractères, marques ou notes. C'est au XIX^e siècle que l'usage s'en est généralisé [...].³⁰⁵

Étienne Dolet employait effectivement le mot « point » pour désigner l'ensemble des signes de ponctuation, d'autres évoquaient les « accens », ou les « distinctions ». Geoffroy Tory en revanche (1529) était l'un des premiers à employer le terme de « signe ». Nicolas Beauzée utilisait tantôt « marques », « nota » ou « signes ». C'est finalement Émile Littré qui, dans son *Dictionnaire de la langue française*, entérinera l'emploi du mot « signe ». L'usage de ce terme va alors provoquer une réflexion d'ampleur, en fonction des conceptions linguistiques qui gravitent autour de cette notion.

La conception héritée du stoïcisme, évoquée par Jean-Gérard Lapacherie, définit le signe comme « quelque chose » qui « tient lieu d'autre chose », c'est-à-dire un substitut (*aliquid stat pro aliquo*)³⁰⁶. Cette approche ne peut être valable pour les signes de ponctuation qui ne tiennent pas lieu d'autre chose, par exemple les pauses syntaxiques, à partir du moment où nous avons écarté l'idée d'une correspondance absolue entre l'écrit et l'oral. La notion de « substitut » renverrait en effet aux conceptions prosodiques.

L'emploi du mot « signe », au sens sémiotique³⁰⁷ (signifiant et signifié), autour duquel gravite la question de la langue, peut faire problème. Se pose tout d'abord la question du signifiant graphique, lequel apparaît en premier lieu comme un oxymoron fâcheux si l'on s'en tient à la lecture la plus répandue du *Cours de linguistique générale* qui veut que, l'écriture étant seconde par rapport à la manifestation orale, et donc étrangère, le signifiant soit exclusivement sonore. Toutefois, Michel Arrivé a pu montrer qu'en certains points de son cours, dans les sources manuscrites notamment, Ferdinand de Saussure remettait en cause la nécessaire prononciation de la langue par l'organe vocal, concluant que les mots pouvaient être transposés dans l'écriture³⁰⁸. L'écriture accède

305 Lapacherie J.-G., « De quoi les "signes de ponctuation" sont-ils les signes ? », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 14.

306 *Ibid.*, p. 15.

307 Selon le sens que Benveniste, lisant Saussure, en donne lorsqu'il évoque le principe du signe instauré comme unité de la langue qui fait de cette dernière un système sémiotique (Benveniste É., (1966), 2001, p. 43).

308 Arrivé M., (2007), p. 150-151.

ainsi au statut de système de signes, ce qui permet d'envisager la transposition du signifiant acoustique en signifiant graphique puisque, comme le dit Saussure lui-même, « le signifiant linguistique n'est aucunement phonique : il est incorporel »³⁰⁹.

La question du signifié est plus problématique. Jean-Gérard Lapacherie refuse par exemple de considérer le signe de ponctuation comme un signe véritable puisque, s'il possède un signifiant (graphique), il n'est en revanche guère possible d'établir un signifié stable, les marques de ponctuation étant largement soumises à la variété des usages³¹⁰. Jacques Anis reconnaît un sémantisme mais n'envisage pas l'existence d'un sens « au sens fort du terme »³¹¹. C'est sur la base de tels constats que nous tenterons d'établir un signifié et une valeur, en langue, afin de pallier la difficulté liée à la variété des usages et de pouvoir envisager, à partir de cette acception de base, la multiplicité des usages en discours.

Si l'on admet que la ponctuation joue un rôle syntaxique, sémantique et pragmatique, elle entre alors pleinement dans le champ du signe³¹². Pour Nina Catach, les éléments de la ponctuation sont des signes « idéographiques, c'est-à-dire porteurs de sens »³¹³, traduisant des idées et non des sons. Ils s'inscrivent dans la notion d'écriture plérémique, fondée « sur des signes-morphèmes ou des signes-mots »³¹⁴ (autrement dit des signifiants renvoyant à un signifié, par opposition aux écritures cénémiques, qui utilisent des « signes-syllabes » ou des « signes-phonèmes », signifiant de signifiant). Les éléments de ponctuation sont des « plérèmes », des signes-mots qui se situent au niveau supérieur ; la spécificité des signes de ponctuation nécessite cependant quelques ajustements, relativement aux trois fonctions cumulées par les plérèmes : distinctive-participative (rapports de signifiants à signifiants), classificatoire ou catégorielle (qui tient compte de la position des morphèmes écrits sur la chaîne syntagmatique et paradigmaticque) et sémantique. Seule la première fonction nommée « distinctive-participative » ne semble pas concerner les ponctèmes dans la mesure où elle traite du

309 Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, cité par Michel Arrivé, (2007), p. 150.

310 Lapacherie, J.-G., (2000), p. 15.

311 Anis J., (2004), p. 7.

312 Eco U., *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, Labor, 1988.

313 Catach N., (1980), p. 27.

314 Catach N., « L'écriture et le signe plérémique », *Modèles linguistiques*, tome 7, Fascicule 2, 1982, p. 55.

rapport de signifiant à signifiant au niveau cénémique. Or, les signes de ponctuation ne sont pas des cénèmes. Cet aspect, non-évoqué dans la réflexion globale sur « l'écriture et le signe plérémique » de Nina Catach ne constitue pas un obstacle dans l'assimilation du ponctème au plérème. À l'intérieur des procédés plérémiques, la ponctuation relève du troisième système que Nina Catach nomme « système silencieux », lequel comporte également quelques signes grammaticaux, lexicaux et les signes-mots. Ainsi, « le plérème écrit, comme le morphème oral, peut-être considéré, même en lecture orale, comme un signe à plein titre »³¹⁵.

Claude Tournier se situe dans le sillage de Nina Catach lorsqu'il définit la ponctuation comme « l'ensemble des graphèmes purement plérémiques, non-décomposables en unités de rang inférieur et à caractère discret »³¹⁶. Si le signe de ponctuation est comparable au mot³¹⁷, il reste en revanche « non-décomposable ». Cette définition a le mérite de faire intervenir un ensemble de critères qui, se répondant les uns les autres, permettent de délimiter le champ notionnel. Claude Tournier, qui utilise également le terme « idéographique » – « notion confusionniste » pour Jacques Anis³¹⁸, en raison justement de la confusion qui règne autour de l'emploi du terme « signe » –, justifie à plusieurs reprises le mot « signe » en marquant chaque fois la spécificité de l'emploi linguistique par rapport à l'emploi traditionnel :

Si je parle de 'signe' de ponctuation, c'est, d'une part, pour respecter la tradition, mais aussi parce qu'il s'agit bien d'un 'signe' au sens où on l'entend en linguistique, avec ses deux faces, signifiant et signifié.³¹⁹

315 *Ibid.*, p. 68.

316 Tournier Cl., (2000), p. 36.

317 « On note en effet que certains, comme la virgule, peuvent permuter avec des mots grammaticaux. Ils sont donc comme des mots dans la phrase écrite. [...] Malgré les différences qui les opposent, en tant que signes, aux mots de la langue, on notera qu'ils présentent avec ceux-ci plusieurs traits communs. Ils sont susceptibles d'homonymie, de polysémie, de synonymie. ». Purnelle G., « Théorie et typographie : une synthèse des règles typographiques de la ponctuation », dans *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 211-221, p. 213. La permutation évoquée ici implique une transformation nécessaire qui amène à relativiser les notions de « polysémie » et d' « homonymie ».

318 Anis J., (2004), p. 7.

319 Tournier Cl., « Pour une approche linguistique de la ponctuation », *La Ponctuation : recherches historiques et actuelles*, Catach N., Tournier Cl. (éd.), CNRS et Groupement de recherches sur les Textes Modernes, 1977, p. 257.

[...] ce n'est pas seulement par respect pour la tradition que nous parlons de « signe » de ponctuation. Comme le signe linguistique, celui-ci est, en effet, constitué d'un signifiant (le ponctuant), et d'un signifié (la ponctuation), et l'expérience nous montre que le même signifiant (la majuscule, par exemple) peut avoir plusieurs signifiés (début de phrase, nom propre, mise en valeur, etc.).³²⁰

Josette Rey-Debove s'interroge également sur la nature sémiotique des signes de ponctuation, notant que les grammairiens tendent à les considérer davantage comme des signaux que comme des symboles. Cette distinction signal/symbole est complexe en raison des variations définitionnelles. Roland Barthes, dans *Éléments de sémiologie* (1964)³²¹ avait ainsi synthétisé les travaux dans ce domaine – ceux de Wallon notamment –, considérant que l'opposition résidait dans la représentation psychique : le signal en est dépourvu tandis que, dans le symbole, cette représentation existe. Émile Benveniste mentionne également cette opposition : le signal est « un fait physique relié à un autre fait physique par un rapport naturel ou conventionnel » ; le symbole est lui pourvu d'un sens qu'il faut être capable d'interpréter « dans sa fonction signifiante et non plus seulement de le percevoir comme impression sensorielle, car le symbole n'a pas de relation naturelle avec ce qu'il symbolise »³²². La capacité symbolique est le fondement des fonctions conceptuelles. Josette Rey-Debove semble entendre le rapport du symbole au symbolisé comme la marque du sens dénotatif, quand le signal relèverait davantage, par extension, de la connotation. Ce qui est pointé ici dans le traitement réservé par les grammairiens à la ponctuation est l'absence de considération sur la possibilité d'une représentation psychique, d'un concept, qui ouvrirait la voie à l'établissement d'un signifié.

Josette Rey-Debove décide *in fine* d'appréhender les signes de ponctuation comme des « signes réels » (composés d'un signifiant et d'un signifié) de la chaîne écrite « dont le signifiant est graphique sans être littéral »³²³, tout en précisant qu'on ne peut les considérer tout à fait comme des signes ordinaires. Le statut sémiotique des signes de ponctuation est ainsi ambigu et complexe, en raison de la spécificité et de la diversité des signes qui composent cet ensemble.

320 Tournier Cl., (1980), p. 36.

321 Barthes R., « Éléments de sémiologie », *Communications*, n°4, 1964, p. 104.

322 Benveniste É., (1966), 2001, p. 27.

323 Rey-Debove, (1978), p. 46.

Dans la mesure où nous envisageons, à la suite des approches récentes sur la ponctuation, d'interroger le fonctionnement linguistique du signe de ponctuation, en l'intégrant dans le champ de l'analyse linguistique, à travers son caractère biface, ou plérémique selon la terminologie de Hjelmslev, empruntée par Nina Catach, et d'établir ainsi une forme d'invariant, ou plutôt de signifié, nous considérerons que les signes de ponctuation fonctionnent effectivement comme des signes, dans une relation formelle entre un signifiant et un signifié. La question sera de savoir s'il est possible de faire de ce signifié un signifié réel, un concept, du côté de la signification en langue.

B. Variantes

-Ponctuant et ponctuation

Pour rendre compte de l'instabilité des usages, Claude Tournier propose de distinguer le « ponctuant », c'est-à-dire le signifiant, la forme graphique, de la « ponctuation », c'est-à-dire le signifié. En discours, un « ponctuant » peut se parer de différents effets de sens, ou « ponctuations »³²⁴.

La bipartition ponctuant/ponctuation cherche à éviter la reprise des termes saussuriens en considérant qu'ils ne sont pas opérationnels pour les signes de ponctuation, le signifié étant défini par la notion de « concept » (de là les réticences de Jean-Gérard Lapacherie pour qui il est difficile d'établir un signifié stable du signe de ponctuation) et le signifiant, communément, par celle « d'image acoustique », « empreinte psychique de ce son »³²⁵ (le signe de ponctuation n'a en effet aucun correspondant phonémique). Le terme « ponctuant » permettrait alors de désigner le signifiant appréhendé sous une forme uniquement graphique. Toutefois, cette terminologie n'a pas été vraiment reprise : dans la mesure où, nous l'avons vu, Saussure n'exclut pas la possibilité d'un signifiant graphique, considérant que le caractère phonique n'est pas un élément discriminant, et que nous souhaitons montrer qu'il est possible de parvenir à un signifié stable du signe de ponctuation (un concept même), la terminologie saussurienne semble rester la plus appropriée et permet d'éviter la démultiplication des éléments de métalangage.

324 Tournier Cl., (1977), p. 257.

325 Saussure F. (de), (1916), 1972, p. 98.

-Substance et forme de l'expression

Afin de contourner également les éventuelles confusions terminologiques, Véronique Dahlet³²⁶ propose de reprendre le système du linguiste Louis Hjelmslev, en distinguant plan de l'expression et plan du contenu. Le plan de l'expression se décompose en « substance de l'expression » (dans le cas de la ponctuation : encre, chaîne graphique) et en « forme de l'expression » (le graphème). Véronique Dahlet préconise ainsi de s'appuyer sur la forme de l'expression (le graphème) plutôt que sur la notion de signifiant. Sur le plan du contenu, il faut distinguer « la forme du contenu » (qui correspond à une unité significative – une opération –) et une « substance du contenu » (signification du graphème, qui correspond au « signifié » pour Claude Tournier). Pour tous les graphèmes, la forme du contenu sera « opération » (de marquage, de séquentialité...). Cette « opération » doit, pour Véronique Dahlet, être complétée par l'analyse du « positionnement » :

Mais la forme du contenu est identifiable comme telle non seulement grâce à son caractère systémique, mais aussi grâce à son positionnement. [...] De fait, il convient d'envisager le positionnement du graphème ponctuationnel non seulement par rapport à l'unité qu'il affecte, mais aussi par rapport à la place qu'occupe l'unité mot dans la séquence de la chaîne graphique.³²⁷

L'étude du positionnement permet notamment d'établir des différences lorsque plusieurs graphèmes endossent une seule et même forme de contenu. Cette description propose, outre une terminologie différente, une subdivision riche (distinction forme/substance du contenu) qui peut permettre d'affiner la perspective signifiant/signifié et la définition du signe de ponctuation. En revanche, dans la perspective de l'établissement d'une valeur en langue comme point de départ à l'analyse du continuum des fonctions associées en discours, la notion de « positionnement » semble préjudiciable car elle suppose l'analyse en usage dans le discours. Il s'agira alors de se départir du critère de « positionnement » dans la détermination d'un signifié de base, pour mieux le reprendre par la suite lors de l'analyse des multiples usages en discours.

326 Dahlet V., *Ponctuation et énonciation*, Guyane, Ibis rouge, Presses Universitaires Créoles, 2003, p. 21-23.

327 *Ibid.*, p. 22.

C. Signe linguistique ?

Considérer le signe de ponctuation comme un signe linguistique impose d'interroger sa place dans le système, selon la répartition en niveaux. En envisageant le lieu d'inscription du ponctème dans ses descriptions et dans ses interprétations discursives, on constate qu'il peut aisément s'intégrer dans différents niveaux (du graphème à la page en passant par le morphème et le mot). Porter la réflexion en langue impose de s'interroger sur les niveaux, sans en rester au sémantique.

L'embarras des analystes à situer le signe de langue écrite dans un système fondé principalement sur l'oral se ressent autant dans la variation de la terminologie (signes de ponctuation, ponctème, « graphème punctuo-typographique »³²⁸, « ponctogrammes de langue écrite »³²⁹) que dans le caractère apophatique des définitions. Il suffit de se reporter à la définition (par ailleurs opérante) de Claude Tournier pour s'en rendre compte : non-alphabétique, sans correspondant phonémique (il ne se prononce pas), non-décomposable en unités de rang inférieur³³⁰. La pluralité des noms métalinguistiques et la récurrence de l'approche en négatif sont révélatrices d'une difficulté majeure liée aux spécificités de ces signes écrits. Comme le fait remarquer Jean Perrot, « l'ensemble des réalités graphiques que recouvre le terme de ponctuation est très difficile à caractériser »³³¹. C'est pourquoi les définitions se font souvent en négatif.

S'il est particulièrement gênant d'en rester à une définition négative de la ponctuation, c'est que, comme l'a fait C. Tournier, on est amené à reconnaître aux signes de ponctuation une autre propriété : « ils ont une signification », à l'inverse des graphèmes.³³²

Le contraste est dès lors saisissant entre une définition linguistique du signe, qui circonscrit par la négative le champ d'action, et les approches syntaxique, sémantique ou encore énonciative qui révèlent un certain nombre de fonctions importantes et parfaitement positives. La plus importante de ces pierres d'achoppement reste la propriété sémantique – cette « tête de Méduse » qui, comme le dit Benveniste, est

328 Anis J., (2004), p. 7.

329 Mazziotta N., (2011), p. 21.

330 Tournier Cl., (1977), p. 223-243, (1980), p. 36.

331 Perrot J., « Ponctuation et fonctions linguistiques », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 67.

332 *Ibid.*

« toujours là, au centre de la langue »³³³ – puisque, même en ayant quelques réserves sur la possibilité de formuler un signifié en langue, force est de reconnaître que le signe de ponctuation possède une signification. Les signes de ponctuation sont bien évidemment des éléments essentiels de la constitution du discours, porteurs de sens et de fonctions, ce qu'une définition exclusivement apophatique tendrait à négliger.

Le statut linguistique du signe de ponctuation est ainsi délicat, exclusivement défini par la négative. Contrairement au mot, le signe de ponctuation ne se décompose pas ; cette différence de nature, qui s'explique par un caractère non-alphabétique (idéogrammatique si l'on veut), peut être évacuée afin de considérer le reste des propriétés. Si la forme ne permet pas de dissocier en constituants inférieurs, le sens permet en revanche de s'interroger sur l'intégration dans différents niveaux.

Appréhender le rôle linguistique de la ponctuation dans le système impose, dans un premier temps, de reprendre la dichotomie traditionnelle entre ponctuation et Mise en page, ou encore entre « signes de ponctuation » et « ponctuation »³³⁴, afin d'envisager la place des *signes* dans un niveau d'analyse. Maintenir une conception élargie de la ponctuation revient en effet à considérer que celle-ci travaille « la langue à tous les niveaux »³³⁵ : nous faisons donc le choix de restreindre la ponctuation aux *signes* (dont le signifiant graphique est lié ou ponctuel) en écartant la dimension paragraphique, paginale ou textuelle et en adoptant la phrase comme « limite supérieure »³³⁶. Si la parenthèse, par exemple, peut encadrer un paragraphe entier ou un texte, elle ne se situe pas pour autant à un niveau supérieur car ce qui prime n'est pas l'espace textuel mais bien le signe lui-même, son lieu et son mode d'insertion : chacun des signifiants de ce signe double intègre dans un premier temps le niveau de la phrase.

À l'instar du mot, le signe de ponctuation est une unité discrète, assimilable à celle de première articulation, qui, pour l'essentiel, s'intègre dans une unité supérieure qui est celle de la phrase : cette unité, la phrase, relève certes « d'un autre ordre de notions »³³⁷,

333 Benveniste É., (1966), 2001, p. 126.

334 Meschonnic H., (2000), p. 290.

335 Catach N., (1985), p. 65-66.

336 Benveniste É., (1966), 2001, p. 125.

337 *Ibid.*, p. 123.

comme le rappelle Benveniste, mais on peut admettre, avec toutes les précautions que suppose la particularité de ce champ, que la ponctuation a une fonction intégrative (puisqu'elle intègre les signes dans la phrase écrite) et qu'elle devient une partie intégrante de celle-ci. Elle se situerait alors dans une catégorie intermédiaire, associée à la montée des signes dans la phrase.

S'interrogeant sur la place des signes de ponctuation dans un niveau de l'analyse transposé au système graphique, Nina Catach choisit de les intégrer au système plérémique. La ponctuation au sens large est envisagée à un niveau supérieur du « plurisystème graphique »³³⁸, au-dessus des morphogrammes grammaticaux et lexicaux, et concerne tous les niveaux de la langue. En 2004, Jacques Anis, interrogeant à son tour la question des niveaux, fait redescendre d'un étage le signe de ponctuation en le plaçant entre le graphème et le morphème ; s'il se situe au-dessus du graphème alphabétique car il est doté d'une « valeur sémantique », il n'est pas en revanche une unité aussi significative que le morphème (il ne sert qu'à moduler la signification des séquences alphabétiques)³³⁹. Ce positionnement, qui n'envisage pas le niveau d'intégration dans la phrase, ne prend pas en compte l'existence d'un réel signifié, soit un contenu sémantique propre (privilège des « alphagrammes » pour Anis), qui rendrait « l'auxiliarité » des « topogrammes »³⁴⁰ moins évidente : chaque signe, pris isolément, active sa propre signification – sans parler des signes énonciatifs qui ont déjà un emploi autonome, presque pictogrammatique, et qui forment des énoncés tout à fait signifiants (« ? » ou « ! » ou encore « ... »).

Une telle propriété permet de renouer, dans le modèle de Benveniste, avec les différentes réalisations de la catégorie intermédiaire : pourvus d'une véritable signification en langue, qui fait d'eux des unités relativement autonomes, les signes de ponctuation sont comparables aux morphèmes (conjointes ou indépendantes) mais aussi aux « mots synonymes »³⁴¹, qui ne peuvent entrer dans la phrase que joints à d'autres mots. Le signe de ponctuation est bien une unité discrète, assimilable aux unités de première articulation, qui, pour l'essentiel, s'intègre dans l'unité supérieure qu'est la

338 Catach N., (1985), p. 66.

339 Anis J., (2004), p. 7.

340 *Ibid.*, p. 8.

341 Benveniste É., (1966), 2001, p. 125.

phrase. De la lettre à la phrase, les signes de ponctuation sont des éléments tout à fait représentatifs du niveau intermédiaire du système et, investissant l'ensemble des subdivisions, doivent être envisagés comme des unités linguistiques absolument significatives.

Les spécificités du signe de ponctuation (signe discret non-décomposable, plérème dépourvu de niveau cénémique³⁴²) imposent sans doute de repenser une réflexion sur la langue qui a (trop) longtemps évacué l'écrit. Si l'on ajoute à cela la diversité formelle et fonctionnelle des différents signes (du point relativement monovalent au polyvalent point de suspension, de la majuscule au blanc, etc.), la stratification par niveaux devient inopérante, à moins d'établir une première stratification des signes eux-mêmes.

Le signe de ponctuation tel que nous l'entendons est un plérème qui possède bien un signifié en langue et une multitude d'interprétations en discours, interprétations qui devront tenir compte, en outre, de l'aspect biface du signe (les effets de sens liés au signifiant graphique semblent particulièrement pertinents avec les trois points). La fonction du ponctuant, qui sert, selon Jacques Anis, à « moduler la signification des séquences alphabétiques »³⁴³, amène à considérer les implications énonciatives mais aussi métalinguistiques du signe de ponctuation.

1.2.2.4. Dimension énonciative

Outre les fonctions syntaxiques et sémantiques, l'étude du signe de ponctuation ne saurait aller sans la prise en compte d'une troisième fonction, énonciative, qui réalise l'actualisation de la langue en discours. Les signes de ponctuation marquent en effet la présence d'une subjectivité, celle du sujet écrivant, et constituent un fait énonciatif de premier ordre. Interrogé par Annette Lorenceau, l'écrivain Fernand Deligny commentait en ces termes l'acte de ponctuation :

Il semble bien que, pour ce qui me concerne, ponctuer c'est prévoir ce qu'il en sera de l'autre lisant.³⁴⁴

342 Catach N., (1982), p. 55.

343 Anis J., (2004), p. 7.

344 Lorenceau A., (1980), p. 97.

Les travaux de Liudmila Georgievna Védénina et Jacques Anis (développant respectivement les approches de Charles Bally et d'Oswald Ducrot) ont permis de faire entrer la ponctuation dans le champ de l'énonciation polyphonique. Les ponctèmes sont considérés comme des outils participant pleinement à la dynamique communicative. Pour Védénina, la ponctuation, en tant qu'elle permet de mettre en valeur certains segments, joue un rôle dans la structure communicative des énoncés, décomposable en thème et en rhème, et peut ainsi accentuer le « poids informationnel » d'une partie de l'énoncé. Elle aide l'ordre des mots et le lexique à construire l'énonciation.

La phrase française est donc enveloppée d'un triple réseau de ponctuation, constitué par les signes syntaxiques, communicatifs et sémantiques. Ils reflètent dans leur ensemble les rapports multidimensionnels qui pénètrent le corps de la phrase en créant son ossature et en assurant son fonctionnement dans le discours.³⁴⁵

Le classement proposé par Védénina est articulé autour de trois fonctions attribuées à la ponctuation : syntaxique, communicative et sémantique. Des trois fonctions dominent celles qui s'attachent à la structure communicative et sémantique. Cette dernière fonction regroupe le blanc, la majuscule, le point, les guillemets, le point d'interrogation et le point d'exclamation. Virgule, point-virgule et deux-points s'inscrivent dans les procédés de la syntaxe constructive. Guillemets, tirets et mise en vedette typographique relèvent de la syntaxe communicative (pour exprimer la valeur informative d'un segment). La syntaxe communicative fait émerger un aspect particulièrement intéressant en mettant en avant la ressource que constitue la ponctuation, laquelle « naît des besoins de la situation »³⁴⁶. L'auteure précise toutefois que

[...] cette distribution des rôles doit être traitée non comme la fixation rigide d'un signe à une sphère déterminée, mais comme la dominante fonctionnelle d'un signe graphique. Les signes de ponctuation peuvent être employés et s'emploient dans la fonction secondaire, dans des sphères voisines.³⁴⁷

Cette classification ambitionne de décrire avant tout les traits dominants, et non-exclusifs, des signes de ponctuation. Des fonctions secondaires sont ainsi envisagées : la virgule, par exemple, signe syntaxique, peut aussi avoir un rôle sémantique en indiquant

345 Védénina L.-G., « La triple fonction de la ponctuation dans la phrase : syntaxique, communicative et sémantique », *Langue française*, n° 45, Larousse, 1980, p. 66.

346 Védénina L.-G., (1989), p. 127.

347 Védénina L.-G., (1980), p. 66.

les rapports logiques entre deux segments, tout comme les deux-points, signe syntaxique également, peuvent être employés comme procédé emphatique³⁴⁸.

Quelques années plus tard, Védénina proposera un classement légèrement différent, plus orienté vers le rôle syntagmatique des signes de ponctuation³⁴⁹. Ce classement est constitué de trois groupes :

-les signes unilatéraux à valeur modale (point, point d'interrogation, point d'exclamation). Ceux-ci sont situés toujours d'un seul côté du segment, à droite. Ils ont « tous la même fonction syntaxique, susceptibles d'introduire dans la phrase des nuances modales »³⁵⁰.

-les signes unilatéraux disjonctifs conjonctifs (point-virgule, deux-points, virgule). Tous ces signes sont unilatéraux, c'est-à-dire placés à droite, à l'exception du cas particulier de la double virgule encadrant le segment (et à la nuance près des deux-points, « graphiquement » orientés à gauche mais « sémantiquement » poussés à droite³⁵¹). Contrairement aux premiers, ils manifestent des changements fonctionnels. L'un a une valeur dominante conjonctive mais peut endosser des valeurs disjonctives (les deux-points), les autres ont une valeur disjonctive dominante mais il est possible de constater plusieurs cas de valeurs conjonctives.

-les signes uni- et bilatéraux disjonctifs et isolants (points de suspension, tirets, guillemets, parenthèses). Dans ce groupe, les points de suspension, les guillemets et les parenthèses soulignent « toutes les variantes positionnelles », c'est-à-dire qu'ils peuvent se placer à droite, à gauche, ou encore encadrer un segment. L'auteure évoque ensuite les signes orientés dans toutes les directions : à gauche, à droite (points de suspension, tirets) ; et les signes non-orientés, tournés vers l'intérieur du segment (guillemets, parenthèses)³⁵².

Pour Jacques Anis, la fonction des graphèmes suprasegmentaux s'organise autour de trois paramètres : fonctions démarcative, énonciative et expressive³⁵³. La fonction énonciative est manifeste lorsque le locuteur veut signifier l'inachèvement d'un énoncé,

348 *Ibid.*, p. 65-66.

349 Védénina L.-G., (1989).

350 *Ibid.*, p. 9.

351 *Ibid.*, p. 25.

352 *Ibid.*, p. 51.

353 Anis J., (1983b), p. 42-44.

attribuer un autre énonciateur à un énoncé, ou encore signaler le statut secondaire, subordonné d'un segment de la chaîne graphique.

Le graphème punctuo-typographique, qui relève des graphèmes supra-segmentaux, possède un double fonctionnement : syntagmatique et polyphonique. Le fonctionnement syntagmatique comprend la syntaxe et la dynamique communicationnelle, la phrase étant « un phénomène discursif, qui n'est pas exclusivement défini par des structures formelles. C'est une unité d'énonciation, unité d'écriture et de lecture »³⁵⁴. Discours rapporté et décrochage énonciatif constituent des phénomènes appartenant au fonctionnement polyphonique. À la fois marqueurs de structuration syntaxique et de décrochage énonciatif, ils ne peuvent être envisagés sans la prise en compte du sujet écrivant. La ponctuation est ainsi le reflet d'une subjectivité, particulièrement sensible dans l'analyse de la fonction polyphonique. Nous reviendrons plus largement sur ce double fonctionnement lors de l'analyse de la typologie proposée par Jacques Anis.

Cette approche, particulièrement fructueuse, a permis d'enrichir encore davantage l'analyse de la ponctuation et continue d'alimenter de nombreux travaux de recherche :

Les signes de ponctuation apparaissent comme autant de traces de l'activité du sujet perceptif. Ils constituent autant de lieux d'inscription de l'orientation que l'observateur/énonciateur imprime à son univers de discours [...].³⁵⁵

Quelle que soit l'orientation adoptée, les signes de ponctuation ne doivent pas uniquement être perçus comme des éléments auxiliaires veillant à l'organisation syntaxique et sémantique du discours, mais également comme des éléments énonciatifs de première importance, propres à signaler la présence du sujet dans son énoncé ainsi que son rapport à autrui.³⁵⁶

Julie Leblanc constate ainsi que les points de suspension et les blancs – nous y reviendrons – marquent parfaitement la présence d'un sujet énonciateur, tout en signalant un rapport à l'interlocuteur, créant ainsi, selon le mot de Van den Heuvel, un « acte énonciatif *in absentia* »³⁵⁷.

354 Anis J., (1988), p. 122-123.

355 Colas-Blaise M., (1998), p. 83.

356 Leblanc J., « La ponctuation face à la théorie de l'énonciation », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 88.

357 Van Den Heuvel P., *Parole, mot, silence*, Corti, 1985, p. 67.

Véronique Dahlet³⁵⁸ propose une analyse articulée autour de la fonction séquentielle et de la fonction énonciative de la ponctuation, en soulignant le rôle majeur de cette dernière dans la mise en communauté énonciative du sens :

Loin de se cantonner aux signes d'énonciation, la dimension énonciative gagne l'ensemble de la ponctuation, et singulièrement par l'orientation pragmatique qu'elle indique.³⁵⁹

Poursuivant cette approche, Alain Rabatel s'engage dans l'« analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct "complet" en fin de phrase », et inscrit le cadre théorique de son approche dans la continuité des travaux de Jacques Anis notamment :

Pour nous, les signes de ponctuation relèvent d'une approche syntaxique-énonciative de l'écrit, servant à l'« actualisation » de la langue en discours, selon les calculs énonciatifs du locuteur [...].³⁶⁰

La dimension énonciative est absolument fondamentale dans la compréhension du rôle discursif des signes de ponctuation. Cette dimension ne peut toutefois se comprendre pleinement sans la prise en compte simultanée de la dimension métadiscursive. Si le métalangage est « un langage instrument qui sert à parler d'un langage-objet »³⁶¹, Josette Rey-Debove oppose le métalangage « naturel » (donnée langagière à l'intérieur du langage naturel : ensemble des signes de la langue par lesquels peut s'effectuer un retour réflexif sur elle-même) et le métalangage « formalisé » (constructions de langage artificiel).

La fonction métalinguistique (Jakobson) et la notion de métalangage naturel (Rey-Debove) constituent deux approches globales de la réflexivité pour Jacqueline Authier-Revuz, compatibles mais qui privilégient deux aspects distincts :

[...] là où l'un vise à saisir la réflexivité comme dimension de la pratique langagière (supposant évidemment des formes de langue), l'autre s'attache, avant tout, à faire l'inventaire et la description des formes de langue de la réflexivité.³⁶²

358 Dahlet V., (2003).

359 *Ibid.*, p. 147.

360 Rabatel A., « Analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct 'complet' en fin de phrase », *Neuphilologische Mitteilungen* 107, 2, 2006, p. 207-235, p. 209.

361 Rey-Debove J., *Sémiotique*, PUF, coll. « Lexique », 1979, p. 95.

362 Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, « Sciences du langage », 1995, tome 1, p. 10.

Pour Roman Jakobson, l'accent est mis sur le rôle du métalinguistique dans la pratique discursive, tandis que Josette Rey-Debove s'oriente davantage du côté de la description des formes de langue que l'on peut observer dans les énoncés portant sur le langage.

Pour cette dernière, le signe de ponctuation est un « signe non littéral possédant un nom métalinguistique qui est un signe verbal (lettres et phonèmes) »³⁶³. Les noms des signes graphiques de ponctuation sont tous métalinguistiques, ils n'apparaissent qu'au sein d'énoncés métalinguistiques. En revanche, tous les signes de ponctuation ne sont pas métalinguistiques. Contrairement au guillemet, pour lequel on « serait bien en peine de trouver une glose définitionnelle de /« »/ qui ne renferme pas l'idée de parole ou du locuteur »³⁶⁴, la virgule serait plutôt proche des signes neutres, non-métalinguistiques (elle ne signifie pas « pause »). Ce point de vue (phonocentriste ?) peut évidemment être sujet à caution ; comme le fait remarquer Jacques Dürrenmatt, la virgule – et les signes de ponctuation en général – peut difficilement être considérée comme un signe neutre puisqu'elle a une fonction séparatrice et sémantique évidente : chaque signe de ponctuation impose une interprétation métalinguistique car ils engagent une interprétation grammaticale et logique³⁶⁵.

1.2.2.5. Dimension sémantique

A. Valeur

Si les signes de ponctuation relèvent bien du système de la langue, s'ils sont bien des ponctèmes dotés d'un signifié et d'un signifiant graphique, il est alors possible de leur attribuer un ensemble de traits définitoires afin d'établir une structure sémantique. Le premier à s'être intéressé, de façon approfondie, à la structure sémantique des signes de ponctuation est sans doute Ivan Fonagy³⁶⁶, pour qui il était possible de définir une fonction de base pour chaque signe. À partir de cette fonction de base (« archifonction »), l'analyse pouvait ensuite envisager les ramifications du réseau sémantique, en fonction des différents éléments de l'énoncé affectés par l'intervention du

363 Rey-Debove J., (1978), p. 46.

364 *Ibid.*, p. 48.

365 Propos tenus lors de la journée « La ponctuation : signe et fonctions », organisée par Sabine Pétilion et Fanny Rinck le 4 avril 2014, Modyco, Paris Ouest Nanterre.

366 Fonagy I., « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, 75, 1980, p. 95-129.

ponctème. Cette conception, articulée autour de la fonction de base, des fonctions secondaires et de l'analyse des relations sémantiques, faisant se côtoyer sur un même plan signes linguistiques et signes de ponctuation, a de fait importé les notions propres à l'analyse des unités lexicales (homonymie, synonymie et polysémie).

La valeur d'un signe de ponctuation s'obtient par différenciation avec les autres signes : puisqu'il n'existe pas, dans la ponctuation non plus, de synonymie absolue, il sera donc possible d'établir des critères d'opposition entre les différents signes afin de cerner leur spécificité.

Étudiant les guillemets de modalité autonymique, Jacqueline Authier-Revuz propose de distinguer, dans le cadre de son analyse, une valeur en langue et un continuum non fini d'interprétations en discours.

Ainsi, importe-t-il de distinguer ce qui est de l'ordre de la valeur du signal, constante, abstraite, réduite à la représentation opacifiante je dis X' d'un élément du dire, et ce qui, suscité par cette valeur du signal, n'en est pas moins d'un autre ordre, celui du travail interprétatif, produisant, en discours, une variété de caractérisations non discrètes, non inventoriées, de X comme manière de dire : le guillemet de modalité autonymique n'est pas une marque renvoyant, de façon ambiguë, à un ensemble fini de valeurs – comme la réserve, la citation –, mais un signe non ambigu, à valeur générale – celle d'une pure opacification –, associé en discours à un ensemble non fini d'interprétations.³⁶⁷

L'opposition entre « valeur » en langue et « ensemble non fini d'interprétations » en discours peut être adaptée à l'ensemble des signes (la notion saussurienne de « valeur » qui rend compte du caractère différentiel du signe pourra être appréhendée à travers la notion de signification – en langue – par opposition à celle de sens – en discours). Les travaux récents sur la parenthèse (Pétillon) ou sur la note de bas de page (Lefebvre) témoignent de cette approche linguistique, en proposant une définition de l'élément ponctuant permettant d'envisager par la suite l'ensemble des réalisations discursives. Ainsi, la parenthèse est définie comme « la greffe d'un dire en plus »³⁶⁸ et la note de bas de page, signe double fondé sur un « appel-renvoi de note », comme une « greffe typographique »³⁶⁹. Les deux définitions présentent toutefois la particularité de mettre

367 Authier-Revuz J., (1995), p. 136-137.

368 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 128.

369 Lefebvre J., (2007), p. 68.

au premier plan une « opération » – énonciative, typographique – plus qu'une véritable valeur en langue, différentielle, du signe ; elles se focalisent en outre sur la valeur de l'espace textuel plus que sur la valeur réelle du signe. Cette particularité est sans nul doute liée à la spécificité des signes doubles, ce qui inviterait alors à opérer une nouvelle distinction entre signes simples et signes doubles.

S'il n'est pas encore établi que le signe de ponctuation puisse être doté d'une valeur et s'inscrire dans le système de la langue, ce nouveau questionnement et ces démarches linguistiques contemporaines traduisent néanmoins un changement d'appréhension, en s'engageant nettement dans la voie d'une étude à la fois énonciative, syntaxique et sémantique ; la démarche qui vise à donner un statut aux signes dans le système de la langue, en l'extirpant du cotexte, en interrogeant sa signification et en la confrontant aux autres signes de ponctuation, indique bien, en elle-même, une évolution déterminante des conceptions. Cette approche offre un point d'ancrage, autour du signifié de base.

B. Grammaticalisation

L'évolution du traitement de la ponctuation, depuis la syntaxicalisation jusqu'à la « valeur », ouvre la voie à l'inscription des signes de ponctuation dans le champ des éléments grammaticaux. Ce mouvement global, qui tend à l'inclusion dans le système de la langue, peut nous inciter à interroger l'intégration de ce processus dans un grand mouvement d'ensemble s'apparentant à la notion de grammaticalisation, définie notamment par Christiane Marchello-Nizia :

Processus de changement dynamique, et unidirectionnel, par lequel des mots lexicaux ou des constructions syntaxiques changent de statut et acquièrent un statut de forme grammaticale.³⁷⁰

Il semble qu'on ne puisse envisager la place de la ponctuation dans le système de l'écrit sous cette acception, si l'on considère que le processus ne peut affecter que les « mots lexicaux » ou les « constructions syntaxiques ». Comme le rappelle Christiane Marchello-Nizia, le terme « grammaticalisation » recouvre deux sens. L'un désigne la description théorique du changement, c'est-à-dire l'apparition des formes grammaticales dans les langues ; l'autre envisage le résultat qui est la transformation de lexèmes en morphèmes³⁷¹. L'évolution de l'appréhension de la ponctuation relèverait de la

370 Marchello-Nizia Ch., *Grammaticalisation et changements linguistiques*, De Boeck, 2006, p. 16.

371 *Ibid.*, p. 15.

grammaticalisation au premier sens (apparitions des formes grammaticales) mais ne pourrait être reliée à la seconde acception, les signes de ponctuation n'étant évidemment pas des lexèmes. L'irréductibilité repose ainsi sur la nature des éléments soumis au processus. En un sens plus large, établi par Kurylowicz³⁷², la grammaticalisation peut aussi concerner le cas d'un morphème se grammaticalisant davantage. Il serait alors possible, en laissant de côté la bipartition lexème/morphème, d'envisager la syntaxicalisation progressive de la ponctuation – à savoir une forme de « réanalyse »³⁷³ telle que l'entend Bernard Combettes – comme un phénomène de grammaticalisation en étendant la définition restreinte de Marchello-Nizia à ce type particulier de morphèmes que sont les signes de ponctuation. Il s'agit avant tout de repérer les mécanismes (prérequis, motivations et conséquences) et d'évaluer leur pertinence dans ce domaine spécifique et, a priori, peu compatible (question du statut catégoriel, de l'autonomie).

En premier lieu, la grammaticalisation peut s'entendre ici au sens où une entité linguistique acquiert une fonction grammaticale et fait ainsi son entrée dans les grammaires : « la manie grammaticalisante des punctuateurs »³⁷⁴ du XIX^e siècle constitue une tendance normative qui est l'un des facteurs déclenchants de la grammaticalisation. La motivation est avant tout pragmatique et se traduit notamment par une perte de libertés : les usages tendant à se fixer, jusqu'à devenir « tabou »³⁷⁵. Comme l'a parfaitement bien montré Jacques Dürrenmatt³⁷⁶, l'emploi de la virgule entre le sujet et le verbe devient beaucoup plus difficile à justifier lorsque ce sont les critères syntaxiques et sémantiques qui règlent les usages (sauf dans quelques rares exposés qui prônent la logique contre le grammatical). La grammaticalisation articule ainsi deux versants (morpho-syntaxique et sémantique).

372 Cité par Christiane Marchello-Nizia, (2006), p. 18.

373 La notion de réanalyse est en effet beaucoup plus spécifiquement syntaxique, au sens qu'en donne par exemple Bernard Combettes lorsqu'il rappelle que cette opération consiste « pour le locuteur à assigner une nouvelle représentation syntaxique à une séquence de constituants déjà existants » Combettes B., « Réanalyse et discursivité », *Sentiment de la langue et diachronie*, Siouffi G. (dir.), *Revue de linguistique française diachronique*, PUPS, 2012, p. 132.

374 Demanuelli Cl., *Points de repère*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LVIII, 1987, p. 7.

375 Dürrenmatt J., « La virgule entre sujet et verbe : petite histoire d'un emploi oublié », *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, p. 31-34, p. 34.

376 *Ibid.*

Christiane Marchello-Nizia³⁷⁷ semble ne pas exclure le processus de grammaticalisation de l'évolution des signes de ponctuation : dans un article sur les usages du comma dans un manuscrit du XIII^e siècle, elle soumet cette évolution à la notion de grammaticalisation en interrogeant la régularité des emplois : le signe est-il encore un marqueur d'intonation ou est-il devenu un marqueur de corrélation entre deux éléments d'un même énoncé ? Cette interrogation sur la grammaticalisation de la virgule à une époque donnée confirme qu'une telle hypothèse est envisageable pour l'ensemble des signes de ponctuation, a fortiori sur un empan beaucoup plus large.

En effet, le signe de ponctuation apparaît de plus en plus comme une unité grammaticale servant « à coder des informations qui n'étaient pas codées grammaticalement auparavant », ou « qui l'étaient mais différemment »³⁷⁸. L'analyse diachronique met en évidence un processus de changement dynamique – un codage – du côté de l'analyse grammaticale et donc un caractère progressif de leur inclusion dans le système ; nous avons vu ainsi que Furetière en était déjà à définir la ponctuation comme une « observation grammaticale ». Par la suite, la syntaxicalisation progressive de la ponctuation observable à travers la description des grammairiens et des linguistes a pu contribuer à entériner une forme de grammaticalisation, dans la mesure où celle-ci « introduit des catégories qui n'avaient pas d'expression linguistique » et « transforme le système », selon la description de son fondateur, le linguiste Antoine Meillet³⁷⁹.

Bien entendu, cette assimilation repose également sur le caractère naturel d'une telle évolution, partant de la conception que l'on peut avoir de la langue. Le processus de grammaticalisation est une conséquence de l'activité du locuteur et non de la description théorique des spécialistes du langage. Il relève en quelque sorte davantage d'un sentiment linguistique, d'une perception, d'une intuition du scripteur sur l'essence des signes de ponctuation. S'il est malaisé de déterminer précisément dans quelle mesure la ponctuation est de plus en plus sentie par les locuteurs/scripteurs comme un élément

377 Marchello-Nizia Ch., « Le comma dans un manuscrit en prose du 13^e siècle. Grammaticalisation d'un marqueur de corrélation, ou marquage d'intonation ? », *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Bertrand O., Prévost S., Charolles M., François J., Schnedecker C. (éds.), Peter Lang, « Sciences pour la communication », 2008, p. 293-306.

378 Marchello-Nizia Ch., (2006), p. 15.

379 Meillet A., *Linguistique historique et linguistique générale*, 1912, cité par Christiane Marchello-Nizia, (2006), p. 18.

grammatical bien plus que comme un élément pneumatique (du fait notamment qu'un tel sentiment puisse être en grande partie inconscient), il n'en demeure pas moins que ce glissement grammatical des discours autorisés constitue un premier élément non-négligeable dans la perspective d'une assimilation globale des signes de ponctuation au processus de grammaticalisation. Et il n'est pas exclu que les explications métalinguistiques ainsi formulées par les grammairiens et linguistes aient pu influencer l'appréhension intuitive des éléments de ponctuation par les écrivains.

De l'élément pneumatique, suprasegmental, indiquant le temps de repos pour la respiration, à l'élément grammatical relativement codé, distinguant le sens, on constate un net infléchissement, dans le sens d'une restriction de la variété des usages et des fonctions. Le signe de ponctuation, longtemps considéré comme accessoire, devient un paradigme et fait son entrée en langue.

C. Vers la langue : sémiotisation

Le passage par la grammaticalisation semble avoir entraîné une réflexion sur la valeur en langue. Ainsi, dans ce processus global d'encodage grammatical, le questionnement contemporain sur la nature sémiotique du signe de ponctuation peut soulever quelques problèmes : dans le cadre d'une conception restreinte, unidirectionnelle, de la grammaticalisation, imposant l'idée d'un figement et d'une perte de sens, le fait d'envisager l'élément ponctuant comme un élément linguistique, doté d'un signifié et d'un signifiant (graphique), entrerait dans un processus inverse (de dégrammaticalisation ?). La grammaticalisation, au sens étroit et premier, induit en effet un processus d'érosion sémantique. Cependant, outre le fait que cette conception a depuis été nuancée, au profit d'une modification de sens, il est possible d'admettre que la volonté de poser un signifié traduit un mécanisme de figement, désireux d'éliminer la polysémie en discours pour circonscrire le signe, pragmatiquement, dans une valeur unique : les changements de sens liés à la grammaticalisation peuvent être interprétés comme la conséquence d'une « pragmatisation »³⁸⁰ croissante dans la langue.

La spécialisation sémantique – plutôt qu'un affaiblissement ou qu'une décoloration – sur laquelle repose la grammaticalisation, implique la formulation plus ou moins consciente

380 Hopper T., Traugott E.-C., *Grammaticalization*, Cambridge University Press, 1993.

d'une valeur fondamentale et la sélection d'un trait spécifique. Le signifié du signe de ponctuation, tel qu'il faudrait l'envisager, serait alors l'explicitation de cette valeur et de ce trait. Le processus de sémiotisation prolonge tout en l'intégrant celui de grammaticalisation, ce qui peut poser la question de la réversibilité puisque l'élément ne redevient pas le signe qu'il était après avoir perdu son statut.

Si la question de l'unidirectionnalité n'est pas vraiment pertinente concernant la seule grammaticalisation, en revanche celle de la réversibilité du processus l'est tout à fait (à condition qu'elle ne soit pas conçue comme un strict retour à la forme d'origine, qui a peu de chances de se produire, en particulier si sont intervenus des phénomènes de réduction phonétique) : **il est en effet tout à fait concevable que, une fois grammaticalisée, une forme entame un mouvement inverse, vers un statut moins – ou pas – grammatical**. Phénomène certes moins fréquent que la grammaticalisation, ce type d'évolution existe cependant bel et bien, comme en témoignent les classiques exemples brandis – à tort selon nous – comme contre-exemples à l'unidirectionnalité de la grammaticalisation.³⁸¹

La grammaticalisation n'est pas un processus irréversible. Et ce mouvement est peut-être d'autant plus envisageable dans la mesure où l'élément grammaticalisé, suivant un cheminement inverse, n'était pas un signe linguistique auparavant. La notion de grammaticalisation – elle-même évolutive – présente de nombreuses variations, à l'inverse de la syntacticalisation (sans doute moins polyvalente et moins ambigu), qui pour un cas aussi particulier que celui des signes de ponctuation, peuvent faire obstacle à la clarté. Mais elle semble toutefois, à condition d'en accepter la mouvance et d'en définir précisément les enjeux, la plus à même de rendre compte d'un mouvement progressif et cohérent d'intégration des signes de ponctuation dans le système de la langue. Elle permet en outre de comprendre l'évolution de la ponctuation en reliant celle-ci à un phénomène plus large de transformations linguistiques (de la grammaire à la langue), et apparaît comme une étape nécessaire ayant servi de point de bascule, entre approche pneumatique et hypothèses contemporaines sur la valeur et le signifié.

Certains usages contemporains, dans le discours littéraire, mais aussi médiatique, publicitaire, montrent, comme nous le verrons³⁸², un affaiblissement du pouvoir

381 Prévost S., « Grammaticalisation, lexicalisation et dégrammaticalisation : des relations complexes », *Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation, Cahiers de Praxématique*, n°46, 2006. <http://praxématique.revues.org/638#bodyftn4>

382 Voir 3.1.5.1. Le point de *Minuit*.

clôturant du point, lequel perd grammaticalement son caractère conclusif. La remise en cause de la structure phrastique, s'affranchissant de l'encodage grammatical, pourrait être l'illustration dans le discours d'un cheminement vers un statut moins grammatical. Ces emplois, dégrammaticalisés, attesteraient, dans l'appréhension intuitive du scripteur cette fois, de nouvelles potentialités offertes, et pourrait se comprendre à l'aune d'une sémiotisation³⁸³ sensible dans les discours spécialisés.

On peut ainsi considérer la grammaticalisation comme une forme plus ouverte, sur trois dimensions (grammaire, syntaxe, langue), c'est-à-dire comme une étape ayant permis la réflexion sur la langue et le signe. Le processus de grammaticalisation apparaît bien une condition préalable à la sémiotisation du ponctuant : ce dernier devait nécessairement être encodé grammaticalement avant d'être envisagé comme un signe, soit une unité du système sémiotique qu'est la langue. Il existerait, pour ce champ spécifique des signes de ponctuation, un mouvement de transformation plus global : puisque la grammaticalisation suppose une réflexion sur la valeur de base qui a permis le processus, sur l'émergence d'un trait de cette valeur, un élément qui n'était pas un signe peut alors acquérir le statut de signe linguistique et être intégré dans le système de la langue. Se grammaticalisant, l'élément exhibe son potentiel, c'est-à-dire la possibilité d'existence d'une valeur fondamentale et première : et cela ouvre la voie à une sémiotisation, entendue comme une reconfiguration en tant que signe.

383 Rappelons ici que nous employons ce terme au sens où Benveniste l'emploie dans son commentaire de la théorie saussurienne (Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, (1966), 2001, p. 43).

1.3. Le corps fait signe

1.3.1. L'oral

Entre conceptions phonocentriste, phonographique ou autonomiste, entre définitions large et restreinte, se comprend aisément la difficulté à fournir une approche stable de la ponctuation. La ponctuation divise. Divise le sens, comme le disait Roland Barthes³⁸⁴. Divisa aussi, pendant longtemps, grammairiens et linguistes, écrivains et typographes.

Notre approche prendra en compte la conception phonographique héritée de Nina Catach³⁸⁵ et l'approche autonomiste de Jacques Anis³⁸⁶, qui fait de la ponctuation un ensemble de signes appartenant en propre à la forme écrite de la langue.

L'intérêt d'une science de la ponctuation est bien dans ce croisement des approches au sein d'une anthropologie du langage.³⁸⁷

Selon Michel Favriaud, l'approche autonomiste a introduit un « démarquage » nécessaire, permettant de mieux articuler la ponctuation à « la sphère graphique et textuelle », mais « trop radical », entraînant une séparation du phonique « à un niveau qui eût pu être intéressant »³⁸⁸. On peut penser ici, par exemple, à la spécificité du texte théâtral, ou même poétique. Lorsque Henri Meschonnic déclare, à l'ouverture d'une réflexion sur la poésie et le blanc, que « la ponctuation est la part visible de l'oralité »³⁸⁹, il ne manifeste pas la volonté de revenir aux conceptions phonologiques mais invite, nous semble-t-il, à ne pas négliger, dans l'acte littéraire, la part « physique » de la ponctuation en tant qu'« organisation spécifique et unique du mouvement de la parole »³⁹⁰. Même s'il est souhaitable de relativiser l'assertion selon laquelle l'écrit est

384 Barthes R., « De la parole à l'écriture », *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Seuil, coll. « Points essais », 1981, (1999), p. 12.

385 Rappelons que le courant phonographique se distingue du phonocentrisme en ce qu'il insiste sur les problèmes de corrélations entre l'intonation et les signes de ponctuation et considère que ces derniers participent à l'encodage de l'oral et servent aussi à marquer les relations syntaxiques. cf. Catach N., (1980), Catach N., (1994), Védénina L.-G., (1989).

386 Anis J., (1983), (1988).

387 Favriaud M., (2011), p. 10.

388 *Ibid.*, p. 9.

389 Meschonnic H., (2000), p. 289. À noter qu'Henri Meschonnic a pu, par le passé, avoir une position moins nuancée, notamment dans *Critique du rythme*, où il écrivait : « la ponctuation est l'insertion même de l'oral dans le visuel ». Meschonnic H., (1982), p. 300.

390 *Ibid.*

« le représentant visuel de l'oral », il semble avisé de reconnaître que l'écrit n' « annule » pas pour autant l'oralité³⁹¹.

Il apparaît désormais pertinent de prendre en compte ces deux orientations dans l'analyse : ne pas évacuer le rôle joué par la ponctuation dans l'inscription de l'oralité à l'écrit³⁹² tout en considérant que celle-ci fait partie intégrante du système écrit de la langue, qu'elle constitue une donnée fondamentale de la prise en compte du sens d'un texte, ainsi que de l'appréhension du sujet écrivant. Pour paraphraser le titre d'un article de Jacqueline Authier-Revuz sur les guillemets, le signe de ponctuation reste « un signe de langue écrite à part entière »³⁹³. La ponctuation se définit d'abord en terme d'intervalle graphique, elle met en avant le caractère visuel de l'écrit, bi-dimensionnel ou multidimensionnel, échappant au linéaire pour produire un enchâssement sur différents plans. À la façon des humanistes du XVI^e siècle fondant leur réflexion sur la ponctuation à partir des conceptions issues de l'Antiquité et du Moyen-Âge, nous nous proposons d'adopter une démarche qui prendra en compte l'héritage phonographique et l'héritage autonomiste.

Nous l'avons dit, le point de convergence de ces conceptions est, pour beaucoup, celui du rythme (Meschonnic, Dessons, Saint-Gérard, Serça) qui permet de lier le visuel à la prosodie, la mise en espace à la mise en mouvement en ressaisissant les deux orientations autour d'une « mise en scène de la temporalité de l'écrit »³⁹⁴. L'étymologie, cette « force facétieuse du langage » selon la belle expression de Maurice Blanchot³⁹⁵, invite à prendre en compte ces deux dimensions : d'un côté, le terme *rhuthmos* entretient des rapports avec l'espace, désignant, comme le rappelle Isabelle Serça, en grec ancien, « une configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion distinctive des éléments »³⁹⁶. De l'autre, le terme *punctum*, qui possède un sens de base (piqûre, point), tend, métonymiquement, à désigner l'espace (le petit trou fait par une piqure : petite

391 *Ibid.*, p. 290.

392 Une telle approche nous semble d'autant plus fondamentale que le point de suspension est largement associé, depuis son origine et jusque dans l'imaginaire collectif, à une fiction, ou une illusion, d'oralité.

393 Authier-Revuz J., « Le guillemet, un signe de "langue écrite" à part entière », *À qui appartient la ponctuation ?*, 1998, p. 373-388.

394 Meschonnic H., (2000), p. 293.

395 Blanchot M., *L'Entretien infini*, NRF, Gallimard, 1969, p. 38.

396 Serça I., (2012), p. 123.

portion d'espace) avant de se parer d'une acception temporelle (moment précis : petite portion temporelle)³⁹⁷. La notion d'intervalle permet alors de saisir les enjeux spatiaux et temporels d'une ponctuation qui peut se définir comme une « grammaire des durées et une grammaire des surfaces »³⁹⁸. Elle organise graphiquement l'espace du temps et offre une image, une représentation visuelle de l'oralité : en portant l'analyse sur la dimension spatiale de la ponctuation dans la topographie de l'écrit, la réflexion peut ensuite questionner la mise en mouvement, et ainsi l'inscription du temps. Il est donc possible de réinterpréter l'opposition traditionnelle entre l'écrit et l'oral à partir des notions beaucoup plus larges d'espace et de temps, lesquelles ne sont rien d'autre que les deux dimensions du rythme.

1.3.2. Rythme

1.3.2.1. Rythme et ponctuation

Le support de la notion de rythme est celui de la syntaxe. En investissant l'« espace graphique », la ponctuation joue avec les frontières syntaxiques et met en question la linéarité. La « disposition des éléments sur l'axe syntagmatique » est « à l'image de la disposition des moments sur l'axe du temps »³⁹⁹. La ponctuation est un donc élément dynamique qui utilise les virtualités de l'espace graphique.

Si le rythme est un « ordre dans le mouvement »⁴⁰⁰, on peut considérer, au sens large, que tout emploi du mot se rattache à l'un de ces trois concepts : structure (*skhêma*), périodicité (*periodos*) et mouvement (*métabolè*) :

Au sens strict, et par souci de clarté, mieux vaut d'ailleurs réserver l'usage du mot rythme à une combinaison d'au moins deux des trois critères, si ce n'est trois de préférence. « Rythme » = *tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux des critères suivants : structure, périodicité, mouvement.*⁴⁰¹

397 *Ibid.*, p. 33.

398 *Ibid.*, p. 34.

399 *Ibid.*, p. 129.

400 Platon, *Lois*, *Œuvres complètes*, tome 2, 664e-665a, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

401 Sauvanet P., « Schématiser le *rhuthmos* », *Rhuthmos*, 21 décembre 2012 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article772>

L'approche dominante du rythme a longtemps été accentuelle et périodique (accentuation de groupes, retour périodique), privilégiant « le Même »⁴⁰². Ainsi, pour Mazaleyrat (1974), le « sentiment du rythme dans une phrase française est [...] fondé sur la perception d'une série de rapports entre les nombres syllabiques de groupes délimités par leurs accents »⁴⁰³. Cependant, dès 1969, cette conception périodique, ou métrique, est déjà en partie rejetée par Jean Mourot, pour son « étroitesse »⁴⁰⁴ : une définition du rythme, fondée exclusivement sur « les idées de régularité et de répétition », entraîne pour ce dernier une confusion dommageable entre mesure et rythme⁴⁰⁵.

À l'alternance de temps forts et de temps faibles s'adjoint la notion de mouvement, car, comme le rappelle Éric Bordas, « le rythme est fondamentalement un *mouvement*, et non un compte, un pointage »⁴⁰⁶. Ainsi, Henri Meschonnic reprend et approfondit l'approche de Benveniste, qui avançait les notions d'« intervalles », de « retours pareils » mais aussi et surtout de « forme de mouvement », de « configuration particulières du mouvant »⁴⁰⁷. Et, par-delà Benveniste, c'est évidemment un retour à la conception platonicienne, qu'effectue Meschonnic, en définissant le rythme comme « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet » et comme

l'organisation des marques par lesquelles les signifiants produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical et que j'appelle signifiante, c'est-à-dire les valeurs propres à un discours et à un seul ! Ces marques peuvent se situer à tous les niveaux du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques.⁴⁰⁸

Quatre pôles fondamentaux apparaissent : l'organisation, qui est une autre façon de nommer ce que Benveniste appelait la « configuration » (le rythme est une

402 Meschonnic H., « Fragments d'une critique du rythme », *Langue française*, n°23, 1974, p. 8.

403 Mazaleyrat J., *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974, p. 14.

404 Mourot J., *Le Génie d'un style. Chateaubriand : Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-tombe*, Armand Colin, 1969.

405 Henri Meschonnic, en 1974, évoque à son tour la nécessité de mettre à distance la question du mètre ; nécessité qu'il rappelle dans *Critique du rythme* (1982), pointant les insuffisances d'une appréhension uniquement accentuelle, fondée sur un retour régulier : « [...] la définition du rythme ne peut plus être uniquement phonétique, – encore moins métrique. Elle est du discours. Le rythme n'est pas uniquement l'accentuel » (Meschonnic H., (1982), p. 217).

406 Bordas É., « Le rythme de la prose », *Semen*, n°16, Bordas É. (coord.), Annales littéraires de Franche-Comté, 2003. <http://semen.revues.org/2660>

407 Benveniste É., (1966), 2001, p. 327-335.

408 Meschonnic H., (1982), p. 216-217.

« organisation (disposition, configuration) du discours⁴⁰⁹ ») ; la notion platonicienne de mouvement, qui supprime l'alternance, le pointage ; le sens – puisque le rythme est organisation du discours, il est aussi nécessairement « organisation du sens dans le discours »⁴¹⁰ ; et enfin la notion de sujet, dans la mesure où l'organisation du sens révèle la présence d'un sujet : « le rythme découvre le sens de l'énoncé, et, partant, la trace du sujet de/dans cet énoncé »⁴¹¹. Le sujet de l'écriture, toutefois, n'est pas maître du rythme :

Le rythme, comme le désir, n'est pas connu du sujet de l'écriture. Ce sujet n'en est pas le maître.⁴¹²

C'est donc à une forme d'organisation inconsciente que le sujet de l'écriture se livre par le rythme (c'est bien « l'inconnu dans le sujet » qui fait le rythme). Voilà qui pourrait constituer une différence importante entre ponctuation et rythme. Le rythme est « l'involontaire », « sens du sujet avant le sujet »⁴¹³.

Avec cette définition étendue du rythme se pose la question du rôle attribué à la ponctuation. Cette conception globale, qui rejoint les enjeux discursifs, modifie nécessairement la conception rythmique de la ponctuation.

Le point de départ est bien évidemment la question de la norme, et des règles (au sens mathématique du terme). La ponctuation a toujours été l'objet d'un débat entre d'un côté tenants de la norme, défendant une ponctuation « logique » et codifiée et de l'autre, les usagers, les auteurs, qui désirent abolir la règle absolue afin que la ponctuation puisse devenir un élément inhérent au style. La longue entreprise de codification, véritablement inaugurée avec l'imprimerie, poursuivie au XVI^e siècle et au XVIII^e siècle (émergence de la notion de phrase et la syntaxicalisation), a été particulièrement débattue au XIX^e siècle, avec la revendication nouvelle d'une ponctuation littéraire. Le conflit opposant les usages à la norme, qui fait l'économie d'une véritable réflexion sur la langue, est bien entendu insoluble ; ainsi, en 1980, Jean Perrot en est encore à dénoncer « l'anarchie et l'impressionnisme qui sévissent dans l'usage » et en appelle à

409 *Ibid.*, p. 70.

410 *Ibid.*

411 Bordas É., (2003).

412 Meschonnic H., (1982), p. 225.

413 *Ibid.*, p. 101-102.

« une "politique de la ponctuation" », à « des mesures de clarification, de rationalisation, de codification »⁴¹⁴.

Décider du caractère prescriptible ou imprescriptible de la ponctuation, en faire un élément logico-grammatical fondé sur la norme ou un élément du côté de la créativité littéraire, conditionne la façon d'envisager son intégration et son rôle dans le rythme. Dans ce nouveau clivage métrique/rythmique – où la métrique concerne la « succession » et se place dans la « prédiction absolue », tandis que le rythme est du côté du « rapport » et relève de l'« imprévisible »⁴¹⁵ – Meschonnic maintient l'ambivalence de la ponctuation en lui accordant une place mouvante :

La ponctuation va du logique au rythmique, les deux pouvant coïncider, ou s'opposer. Dans la ponctuation française moderne, le logique domine le rythmique. Pour une autonomie et une prédominance du rythmique, la poésie a supprimé la ponctuation.⁴¹⁶

Une telle position laisse entendre que la ponctuation du français moderne, dominée par la logique, tendant à la prescription, serait absolument incompatible avec le rythme (ainsi, la suppression de la ponctuation dans *Alcools* est une antitradition, vers un rythme, vers la spécificité d'un mode de signifier⁴¹⁷). Et la suppression de la ponctuation, en poésie notamment, serait donc une façon de se tourner entièrement vers le rythme.

1.3.2.2. Rythme et métrique : du logique au rythmique

Dans cette nouvelle approche qui affranchit le rythme de la métrique, on voit que la ponctuation a encore un pied dans la prescription et peut être perçue comme un obstacle, comme un élément anti-rythmique. Une conception exclusivement métrique de la ponctuation peut ainsi aboutir à évacuer complètement la ponctuation du rythme, comme en témoignent ces propos de de Laurent Jenny :

[...] la ponctuation, comme on l'a vu, relève de la métrique et non pas du rythme. Si ponctuation et rythme se confondaient, on ne pourrait jamais ponctuer à contre-rythme, comme le fait par exemple Beckett dans ses petits textes tardifs comme *Mal vu mal dit* ou *Soubresauts*.⁴¹⁸

414 Perrot J., (1980), p. 67.

415 Meschonnic H., (1982), p. 224-225.

416 *Ibid.*, p. 300.

417 *Ibid.*, p. 312.

418 Jenny L., (2012), p. 829.

Ce qui légitime le rapprochement repose sur le fait que « la métrique n'est qu'une forme de ponctuation par le nombre » :

Tantôt, et la plupart du temps, la ponctuation métrique coïncide parfaitement avec la ponctuation syntaxique. Tantôt elle opère un déboîtement et segmente pour son propre compte, concurrençant le découpage syntaxique du discours en lui opposant des regroupements métriques.⁴¹⁹

De tels partis pris peuvent évidemment être interrogés. D'une part, il faut distinguer conception restreinte et conception large du rythme car, comme le rappelle Gérard Dessons, « la métrique, organisation arbitraire du langage, s'intègre dans le rythme global du discours [...] »⁴²⁰. D'autre part, il faut évaluer ce qu'implique l'assimilation de la ponctuation à la métrique : dire que la ponctuation relève de la métrique revient à la placer du côté de la prédiction et de la succession, c'est-à-dire non loin des règles et de la norme. Cette approche rejoint donc une conception plutôt normative de la ponctuation, en évacuant le mouvement au profit du pointage ou du décompte. Or, la ponctuation n'est pas simplement de l'ordre du discours, de l'arbitraire, des règles : n'importe quelle étude de ponctuation montre bien l'imprédictibilité des usages⁴²¹. Il est clair que ce clivage met au fond en jeu deux conceptions proprement politiques : rythme et métrique entrent en conflit, le premier étant « progressiste », la seconde « conservatrice », le premier échappant au sujet, dépassant la mesure, le second étant une organisation arbitraire du discours⁴²².

Deux conceptions politiques antagonistes innervent ce débat. Rythme et métrique s'opposent nécessairement, le premier étant « progressiste », la seconde « conservatrice »⁴²³, le premier échappant au sujet, dépassant la mesure, la seconde étant une organisation arbitraire du discours⁴²⁴. Cependant métrique et ponctuation, dotées de propriétés spécifiques, peuvent être perçues comme des éléments participant à la dimension plus vaste du rythme.

419 *Ibid.*, p. 824.

420 Dessons G., « Rythme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. (dir.), PUF, 2002, p. 537.

421 Voir par exemple, l'étude d'Anne Herschberg-Pierrot sur la ponctuation de Flaubert et son absence de régularité interne (Herschberg-Pierrot A., « Ponctuation, édition, interprétation : l'exemple du point-virgule dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert*, n° 8, 2012, <http://flaubert.revues.org/1865>)

422 Dessons G., (2002), p. 537.

423 *Ibid.*

424 *Ibid.*

Le point de convergence entre ponctuation et rythme est, à notre sens, du côté de l'organisation et du mouvement. Les points de divergence reposent plus vraisemblablement sur la question du sujet et du signe.

Si la notion de maîtrise reste discutable pour un élément langagier, le rythme échappe peut-être davantage au sujet que la ponctuation. Et en ce sens, la ponctuation est plus logique, plus métrique. « On ne lit pas »⁴²⁵ le rythme, mais on lit certainement la ponctuation, à moins que ce ne soit la ponctuation qui lise le texte.

Le deuxième point de divergence est sans doute le fait d'un enjeu sémiotique. En considérant que la ponctuation se limite à un ensemble de signes, au sens sémiotique, discrets et diacritiques, on peut être amené à exclure ces éléments du rythme, dans la mesure où le rythme relève du « sémantique sans sémiotique »⁴²⁶ (évidemment, on peut aussi exprimer quelques réticences à faire du signe de ponctuation un signe au sens sémiotique⁴²⁷). Ainsi, le rythme est un élément fondamental du discours échappant à la notion de signe, ce qui implique une « critique anti-sémiotique »⁴²⁸. La restriction de la définition de la ponctuation expliquerait le clivage. Et notamment ce départ entre ponctuation noire, du côté du signe – et donc assimilée hâtivement, intuitivement, aux règles, à la norme, à la métrique – et ponctuation blanche, qui serait elle entièrement tournée vers la créativité et le rythme. La dimension prescriptive associée à la ponctuation noire, qui tend à l'exclure du rythme au profit du métrique, est très certainement en lien avec la question du signe : en tant que signes (de ponctuation), les éléments idéogrammatiques semblent exclus du rythme. À l'inverse, le blanc, qui est, selon Meschonnic, « une absence de signe de ponctuation » tout en n'étant pas « une absence de ponctuation »⁴²⁹, le blanc, dont le régime « n'est pas de nature sémiotique mais sémantique »⁴³⁰, se donne comme un élément absolument rythmique, organisant les « rapports » des éléments dans le temps, plutôt que leur succession, et s'inscrivant alors dans une « rationalité transchronologique », « translinéaire »⁴³¹.

425 Meschonnic H., (1998), p. 102.

426 Benveniste É., cité par Bordas É., (2003).

427 Nous avons vu que Jacques Anis, par exemple, accorde un sémantisme au ponctème tout en considérant qu'il n'est pas une unité significative (Anis J., 1983b, p. 41).

428 Meschonnic H., (1982) p. 72.

429 *Ibid.*

430 Dessons G., (2000), p. 242.

431 Meschonnic H., (1982), p. 225.

C'est sans doute par l'attention portée au blanc que l'étude du rôle de la ponctuation dans le rythme a pu, par la suite, s'affranchir de la métrique. Mais c'est aussi par le blanc que la dimension graphique du rythme a pu véritablement émerger. Ainsi, la prise en compte croissante du graphique (dans le rythme comme dans la ponctuation) va permettre de repenser la relation entre les deux notions.

1.3.2.3. Rythme et graphie : du phonocentrisme au (phono)graphisme rythmique

La notion de rythme en ponctuation, ayant un pied du côté de la prosodie, était donc logiquement évoquée par les tenants du phonocentrisme. Ponctuation et rythme ne se retrouvent que dans la fonction suprasegmentale (avec les accents, l'intonation, le débit et les pauses)⁴³².

Nous avons vu qu'avec le courant phonographique, puis autonomiste, l'appréhension de la ponctuation s'affranchit de la dimension pneumatique et tend vers la prise en compte exclusive du visuel ; en s'écartant du phonocentrisme, les études sur la ponctuation se focalisent progressivement sur le scriptural, et donc le graphique. Il semble que l'on puisse intégrer l'évolution des discours sur la ponctuation dans un mouvement global de prise en compte du graphique, amorcé sans doute à la fin des années 1970, avec Laufer notamment⁴³³. Et il semble également que le rythme n'ait pas échappé à ce grand mouvement d'intégration du visuel.

Cependant, cette évolution est à l'image de celle de la ponctuation : si la dimension visuelle est progressivement envisagée, le rythme reste longtemps tributaire d'une conception fondée sur l'accentuation, qui maintient toujours les deux pôles, auditif et visuel. On peut alors envisager l'existence, comme en ponctuation, d'un phonographisme rythmique.

L'examen conjoint de *Critique du rythme* et de *Traité du rythme* révèle une attention

432 Catach N., (1980), p. 16-27.

433 Laufer R., « Texte et typographie », *Littérature*, n°31, 1978, p. 99-106.

croissante portée à la dimension visuelle, à l'influence de la typographie, de la page, sur la signifiante, avec les notions d'« espaces du rythme », d'« intratypographie » (*Critique*) puis de « rythme visuel » et de « rythme graphique » (*Traité*) :

C'est que le rythme, si on ne l'a pas oublié, pour la poétique, n'est plus de la sphère ORL, n'est plus (seulement) un phénomène sonore. Il y a aussi un rythme visuel. La moindre affiche l'affiche. Léonard de Vinci disait que la peinture est « chose mentale », le rythme d'un texte aussi est chose mentale, on sait depuis longtemps le rapport poétique qui existe entre l'oralité et le visuel.⁴³⁴

L'évolution vers le graphique est clairement énoncé : le rythme « n'est plus (seulement) un phénomène sonore », « il y a aussi un rythme visuel ». Les signes « désorientés », ou l'*intratypographie*, façonnent bien un pouvoir de la page sur la signifiante.

Aussi, devant les spatialisations diverses, devant leurs ambitions déclarées, l'enjeu et la situation de l'écrire imposent de lire entre les lignes le rapport de l'espace au rythme, qui n'est pas nécessairement ce qu'il montre. Si un rythme est le sens et le fonctionnement d'un texte. [...]. Ce rythme peut aller de la typographie en lignes inégales, impression vers libre, au passage imprimé prose, sans effets sinon les blancs intérieurs du langage, hiérarchisés ou non.⁴³⁵

Ce qui a d'abord contribué à extraire le rythme de l'auditif est la notion de ligne. Comme le disent Dessons et Meschonnic, « la ligne est rythmique et non métrique, la ligne n'est pas un vers. C'est une unité rythmique »⁴³⁶. Cette donnée a permis de découvrir un « second principe » : le « principe graphique distinct du vers métrique »⁴³⁷.

La dimension graphique est souvent évoquée mais reste toutefois peu traitée. Et, lorsqu'elle est abordée, elle se lie régulièrement à la notion orale, à la notion d'accentuation, ce qui laisse bien supposer une forme de phonographisme rythmique. Ainsi, Meschonnic avance à de nombreuses reprises des formulations qui lient les deux pôles : « l'allure typographique » est « l'allure d'un dire auditif-visuel »⁴³⁸ ; le rythme a lieu « dans l'oralité et le visuel »⁴³⁹.

L'« effet visuel » de la ponctuation est certes pris en compte, mais il est toujours

434 Dessons G., Meschonnic H., (1998), p. 194.

435 Meschonnic H., (1982), p. 334-335.

436 Dessons G., Meschonnic H., (1998), p. 106.

437 *Ibid.* Voir également à ce propos : Ingold T., *Lines. A brief history*, Routledge, 2007.

438 Meschonnic H., (1982), p. 335.

439 *Ibid.*, p. 272.

appréhendé à l'aune d'un « dualisme du visuel et de l'auditif »⁴⁴⁰. Michel Favriaud, qui avance aussi la notion assez phonographique d'« accentuation graphique » et « d'accentuation visuelle », formule parfaitement bien cette nouvelle appréhension :

Comment la longueur de l'énonciation propre à chaque phrase et la configuration par la ponctuation des niveaux d'énonciation, à l'aide de marques hiérarchisées, pourraient-elles ne pas participer au rythme auditif et visuel, visuel surtout, du texte ?⁴⁴¹

Dans le discours, la dimension visuelle s'adjoint de plus en plus à la dimension auditive ; et façonne véritablement, dans les études rythmiques sur la ponctuation, une approche phonographique. Cette oscillation sonore/visuel fait également le départ entre ponctuation noire et blanche. Lorsqu'elles se consacrent à la dimension visuelle, les études se cantonnent en effet à la ponctuation blanche. Le blanc, dont la nature rythmique est évidente, fait une nouvelle fois figure d'élément fédérateur. Selon Henri Meschonnic, celui-ci a montré, « dans les pratiques poétiques de la modernité, le primat du rythme dans le mode de signifier » ; mais il a également montré que la ponctuation était « une rythmique visuelle »⁴⁴².

Si le blanc a ouvert la voie à l'étude d'une rythmique visuelle de la ponctuation, les principaux travaux effectués n'étendent pas réellement leur approche à la ponctuation noire (et à la prose). Cette dernière est pourtant également un élément essentiel de la « part visuelle » de la rythmique d'une œuvre⁴⁴³.

L'évolution conjointe vers le graphique a reconfiguré, et renforcé, les liens entre rythme et ponctuation. Elle peut permettre de comprendre, en outre, le fait que le rythme apparaisse, dans certains travaux récents, comme un élément permettant de ressaisir l'ensemble des enjeux, en dépassant notamment les clivages traditionnels.

D'une part, en opérant une transposition vers le spatio-temporel, la notion de rythme permet de repenser le clivage écrit/oral : la ponctuation permet une organisation spatiale

440 *Ibid.*, p. 309.

441 Favriaud M., *La Ponctuation : la phrase – dans la poésie contemporaine à partir des œuvres de Du Bouchet, Jaccottet, Stéfan*, Thèse de doctorat dirigée par Gérard Dessons, 2000, p. 503.

442 Meschonnic H., (2000), p. 291.

443 *Ibid.*, p. 293.

du temps, elle participe à la « mise en mouvement » et à « la mise en espace d'un texte »⁴⁴⁴, elle est désormais appréhendée comme la « pierre de touche d'une expérience du temps dans l'écriture »⁴⁴⁵. D'autre part, le recours au rythme est sans doute le reflet d'une volonté de repenser l'inscription de la ponctuation dans l'écrit, de la situer à mi-chemin du phonographique et de l'autonomisme, autrement dit de revenir sur cette « coupure nécessaire » mais « trop radicale »⁴⁴⁶.

L'ultime conséquence de cette nouvelle approche rythmique de la ponctuation intéresse sans doute le champ d'extension de la ponctuation elle-même. Tout se passe comme si la notion très étendue, très transversale du rythme, confrontée à la ponctuation, avait entraîné un accroissement de son champ, amenant à étudier le rythme de la ponctuation d'une œuvre picturale, musicale ou architecturale (et même cinématographique et sportive, si l'on songe notamment à la notion de *stigmatologie* proposée très récemment par Peter Szendy⁴⁴⁷). Après les discriminations de la métrique, après le clivage entre pneumatique et graphique, l'histoire complexe et mouvante de la ponctuation et du rythme continue d'évoluer, en prise avec des conceptions et des enjeux de plus en plus larges.

Aujourd'hui, avec l'émergence de la notion de rythme graphique, ponctuation et rythme peuvent être associés non plus selon le principe d'une fonction exclusivement suprasegmentale adjointe à la mélodie et à l'intonation, mais selon un principe prenant en compte ce que Anne-Marie Christin nomme le « sémantisme visuel du discours »⁴⁴⁸. De même que Jacques Anis invitait à dégager les différents modes de sémantisation de la matière graphique⁴⁴⁹, il n'est pas exclu de tenter de dégager les modes rythmiques de sémantisation de cette matière graphique.

Parmi les trois rythmes distingués (linguistique, rhétorique, poétique), le rythme graphique⁴⁵⁰ pourrait s'inscrire dans le dernier, celui qui place l'analyse sur un plan

444 *Ibid.*, p. 293.

445 Serça I., (2012), p. 13.

446 Favriaud M., (2011), p. 10.

447 Szendy P., (2013).

448 Christin A.-M., (1995), p. 58.

449 Anis J., (1983c), p. 88.

450 Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme*, ne semble pas utiliser l'expression « rythme

translinguistique et prend part véritablement à la « poétique en acte »⁴⁵¹. Le rythme graphique dans une œuvre littéraire apparaît comme une composante du rythme poétique. C'est un rythme parmi les rythmes d'un texte. Il est donc admis que rythme et ponctuation relèvent d'une « vi-lisibilité » du texte (verticale, horizontale, diagonale) ; par la ponctuation, le regard ordonne d'autres espaces, d'autres sens, d'autres rythmes. La typographie est bien « une topographie » façonnant le « spectacle de la page »⁴⁵². Par la notion d'« espace graphique », on peut alors appréhender « le support de l'écrit » mais aussi « les codes graphiques qui permettent à l'écrit d'y faire sens »⁴⁵³ :

La notion d'espace graphique ouvre la voie à une graphématique élargie [...] et de plusieurs manières : elle crée une continuité entre le graphème punctuo-typographique et le foisonnement des mises en page et en espace – en d'autres termes entre la linguistique de l'écrit et la sémiotique scripturale ; à travers l'ambivalence du terme « graphique », elle rappelle le lien parfois distendu mais jamais rompu entre le texte et l'image ; elle permet une approche de l'écrit dans toute sa diversité, c'est-à-dire intégrant les écritures non linguistiques et les images ; enfin elle peut être exploitée aussi bien pour la description d'un écrit particulier, d'un type d'écrit spécifique ou d'un domaine plus vaste, ce qui nous rapproche de la sémiotique textuelle.⁴⁵⁴

De l'auditif au visuel, du temps à l'espace, la notion de rythme oscille entre différents pôles qui balisent le champ de la ponctuation. Révélant la présence d'un sujet, le rythme se lie aux enjeux de la ponctuation. Car la ponctuation reste un lieu privilégié permettant d'envisager la manière dont, à l'intérieur de l'espace graphique, se réalise l'inscription d'un sujet, dans sa dimension la plus corporelle.

graphique » mais le syntagme est employé dans *Traité du rythme*. Meschonnic évoque plus volontiers le « rythme visuel » et les « espaces du rythme » ou encore « l'allure d'un dire auditif-visuel ». C'est surtout le blanc qui est abordé.

451 Dessons G., Meschonnic H., (1998), p. 227.

452 Meschonnic H., (1982), p. 324, p. 303.

453 Anis J., « Vers une sémiolinguistique de l'écrit », *LINX*, n°43, 2000, p. 6-7.

454 *Ibid.*

1.3.3. Le corps

1.3.3.1. Les traces

Le geste ponctuant implique une manière d'être dans le langage, dans la norme et dans les représentations. Il révèle un positionnement du sujet qui, comme l'écrit Jacques Dürrenmatt à propos de la poétique romantique ponctuant, interroge la question de la *présence* :

Que faire de l'encombrant héritage de signes affadis, d'unités mortellement normalisées quand la nécessité se fait violemment sentir pour qui écrit d'inscrire partout sa présence ? Mieux ! Comment en faire même le lieu par excellence où se devinerait la *trace* individuelle qui constitue le texte en œuvre ?⁴⁵⁵

La ponctuation est, pour le sujet, l'un des lieux possibles d'inscription de sa présence, chaque signe apparaissant comme la « trace individuelle » – voire le stigmate⁴⁵⁶ – d'une mise en œuvre. Le mot « trace » semble séduire les commentateurs et se rencontre à de nombreuses reprises dans les différents discours sur la ponctuation. Nina Catach invoque régulièrement la notion de « *présence du sujet* » et celle de « traces du sujet » à propos des signes ponctuels⁴⁵⁷. La notion de « trace », appliquée à la ponctuation, apparaît également dans différents champs, qu'ils relèvent de la linguistique (« les signes de ponctuation apparaissent comme autant de traces de l'activité du sujet perceptif »⁴⁵⁸), de la psycholinguistique (« la ponctuation constitue *une trace des processus de linéarisation*, en surface du texte, d'une représentation pré-discursive, qui elle serait non-linéaire [...] »⁴⁵⁹) ou encore de l'analyse de discours (la ponctuation est « le lieu où le sujet travaille ses points de subjectivation, laissant les traces de la façon dont il interprète »⁴⁶⁰).

455 Dürrenmatt J., (1998), p. 8.

456 Voir la notion de stigmatologie proposée par Peter Szendy (2013).

457 On retrouve dans les systèmes de signes « la trace même des hommes qui les ont produits », « les traces du sujet ne sont pas les seules que l'on peut voir dans le texte », Catach N., (1998), p. 32, p. 38.

458 Colas-Blaise M., « Ponctuation et dynamique discursive. *La Modification* de Michel Butor », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 83.

459 Passerault J.-M., « La ponctuation. Recherches en psychologie du langage », *La Ponctuation, Pratiques*, n°70, p. 90.

460 Orlandi E., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation. », dans *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 66-67.

Égrenant les signes ponctuels, le sujet laisserait derrière lui les *traces* d'un travail de linéarisation, de structuration et donc d'interprétation. Ce processus était d'autant plus évident avec la pratique courante des lettrés qui, dès le IV^{ème} siècle, ponctuaient les exemplaires manuscrits en leur possession ; conscients de leur travail d'interprétation, voire de recreation, ils pouvaient alors ajouter leur nom sur l'ouvrage, surimposant explicitement leur présence à celle du véritable auteur⁴⁶¹.

L'emploi du terme de « trace » – que l'on retrouve par ailleurs dans le discours métadiscursif d'écrivains⁴⁶² – semble signifiant à plus d'un titre. La métaphore convoque évidemment, dans un premier temps, l'isotopie du ténu, de l'infime, qui désigne bien l'ensemble de signes minuscules, de *traits*, de courbes et de points que constituent les éléments de ponctuation. Mais elle permet aussi, comme l'attestent les précédentes citations, de se porter en amont en renvoyant à l'acte initial de création, à la mise en forme de l'informe discursif. Les signes ponctuels deviennent alors les représentants d'un événement antérieur, marques laissées dans le sillage, vestiges d'un passage : ce qui subsiste et ce qui exhibe la genèse. Une telle acception est tout à fait conforme aux deux premiers sens du mot donnés dans le *TLF* :

A. Suite d'empreintes, de marques laissées par le passage de quelqu'un, d'un animal, d'un véhicule; chacune de ces empreintes ou de ces marques. **B.** Marque physique, matérielle laissée par quelqu'un ou quelque chose sur, en quelqu'un ou quelque chose.

Les deux acceptions « empreintes » et « marques physiques » font émerger un troisième sème, important la dimension physiologique ; si les signes de ponctuation constituent les traces d'une présence, c'est aussi et surtout celle d'un corps. La notion d'empreinte active en outre une dimension cynégétique qui renvoie au déchiffrement des empreintes animales effectué par le chasseur. Convoquer la « trace » pour appréhender la ponctuation instaure un rapprochement avec ces indices primitifs de présence, lesquels

461 Parkes M., *Pause and Effect. An introduction to the History of Punctuation in the West*, University of California Press, 1993, cité par Peter Szendy, (2013), p. 28.

462 Le signe de ponctuation est aussi envisagé par certains écrivains comme une trace, que ce soit les deux-points dans lesquels Julien Gracq voit « la trace d'un menu court-circuit » (Gracq J., *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, p. 258) ou des trois points céliniens apparentés, pour Didier Daeninckx, à « la trace de la rafale » (réponse donnée dans le cadre d'une enquête dont la synthèse paraîtra dans le numéro de *LINX* « Imaginaire de la ponctuation. Ordre et inquiétude du discours », Bikialo S., Rault J. (dir.), à paraître en 2015).

devaient eux aussi être l'objet d'une lecture. Pour Carlo Ginzburg, la collecte des traces suppose une interprétation en forme de séquence narrative, première étape du long processus ayant abouti à l'écriture (pictogrammes et idéogrammes, virgules et points, apparaissent alors comme les descendants directs de ces empreintes muettes)⁴⁶³. La transformation en séquence narrative permet de rejoindre la dimension linéaire et correspond à la deuxième acception majeure du mot « trace », à savoir le chemin à travers la forêt, la ligne sinueuse d'une route, d'un cours d'eau. L'image est une nouvelle fois féconde puisqu'elle permet de prendre en considération le processus de linéarisation et le rôle structurant (mise en forme et en texte du discours) des signes de ponctuation. Adorno, dans un chapitre sur les signes de ponctuation, en parle d'ailleurs comme « des signaux de circulation » et file la métaphore pour les différents signes : les points d'exclamation sont rouges, les deux-points verts, etc.⁴⁶⁴.

L'étude des principaux sèmes du mot *trace* permet de mieux saisir les implications de cette métaphore récurrente et d'appréhender une forme d'imaginaire de la ponctuation, relevant d'une ichtnologie. L'infime, le subsistant mais surtout l'empreinte qui dit à la fois la présence physique et le linéaire forment des enjeux qui renvoient parfaitement aux grandes problématiques historiques sur la ponctuation, à commencer par la question du corps, au cœur des conceptions phonocentristes.

1.3.3.2. « Physique de l'écriture »

Pour les phonocentristes, « l'origine et la raison d'être » des signes de ponctuation est « la respiration, le souffle, et le corps tout entier »⁴⁶⁵. Nina Catach, dont la conception phonographique manifeste une certaine difficulté à se départir de la dimension prosodique, ne dit pas autre chose :

Semblable à une portée musicale avec ses notes et ses silences, la ponctuation est la voix et le geste, elle donne une profondeur de champ à la parole écrite, attestant que nous parlons avec autre chose que les mots, avec nos poumons, nos mains, tout notre corps.⁴⁶⁶

463 Ginzburg C., *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*, *Le débat*, n°6, 1980, p. 14-15.

464 Adorno T., « Signes de ponctuation », *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 42.

465 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 24.

466 Catach N., (1980), p. 5.

En écartant le rapport à l'oralité, la perspective autonomiste se démarque du niveau phonique et, par conséquent, éloignerait le corps du texte.

Libérée des liens fantasmés qui l'unissaient à l'oral, la ponctuation fait partie de ce que J. Rey-Debove appelle le "reste". Le "reste", c'est ce qui "ne passe pas" dans le transcodage écrit/oral et dont il faut faire le deuil : l'écrit ne donne pas à entendre l'intensité, l'émotion de la voix ; il ne donne pas non plus le corps à voir.⁴⁶⁷

Certes la ponctuation ne peut plus apparaître comme un simple élément d'encodage de l'oral ; il est évident qu'elle ne transpose pas à l'écrit, de façon analogique, les manifestations vocales. En revanche, il paraît dommageable de ne pas tenir compte du lien privilégié qu'entretient la ponctuation, cette « physique de l'écriture et de la lecture »⁴⁶⁸, avec le corps. Une acception tardive du verbe « ponctuer », comme le rappelle Isabelle Serça, qui désigne le fait de souligner par des gestes ce que l'on dit ou ce qu'un autre dit, nous invite d'ailleurs, par un autre biais, à rapprocher le corps du langage⁴⁶⁹. Un tel enjeu est par ailleurs au centre de l'ouvrage de Peter Szendy qui, jouant sur la polysémie du verbe « ponctuer » et sur l'homophonie de « points » et « poings », élargit l'étude de la ponctuation à une « stigmatologie »⁴⁷⁰ qui permet d'évoquer les empreintes, les stigmates, les contusions, les ecchymoses et envisager la ponctuation comme une expérience physiologique, totale. La définition du terme « ponctuer » effectue ainsi au cours de l'histoire un constant « va-et-vient entre oral et écrit »⁴⁷¹, illustrant le rapport ambigu de la ponctuation au le corps.

Dans la mise en forme écrite du discours à laquelle participent pleinement les signes de ponctuation se réalise indéniablement une mise en scène du corps. La ponctuation introduit le corps de chair dans le texte, elle participe d'une « physique du langage » en inscrivant « le mouvement du corps dans le dire »⁴⁷² et vient pallier le manque dans l'écrit qui est celui de la présence physique. Comme le souligne Stéphane Bikialo, « les signes de ponctuation apparaissent, au sein de la langue, comme ce qui est au plus près du corps de chair »⁴⁷³.

467 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 74.

468 Meschonnic H., (2000), p. 289.

469 Serça I., (2012), p. 108.

470 Szendy P., (2013).

471 Serça I., (2012), p. 108.

472 Dessons G., (2000), p. 242.

473 Bikialo S., « Le rivage de signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information*

Ce rapport entre le corps de la langue – mais aussi du texte, de l'œuvre – et la ponctuation est sensible dans les différentes fonctions attribuées à la ponctuation :

la *ponctuation-respiration* (transcription des pauses), la *ponctuation-corps conducteur* (manière de mimer l'investissement du corps dans ce qu'il a de plus radical), la *ponctuation-ossature* (signes favorisant la structuration, la hiérarchisation du discours, dans une perspective logique et syntaxique), la *ponctuation-vêtement* (excroissance, ajout accessoire s'associant au corps du texte sans en devenir partie intégrante, dans une perspective normative), et enfin la *ponctuation-greffe* ou *corps étranger* (ajout intégré au corps qui porte atteinte à son intégrité mais lui appartient en propre, ne lui reste pas extérieur).⁴⁷⁴

Les substantifs épithètes (« respiration », « corps conducteur », « ossature », « greffe », etc.) qui complètent métaphoriquement le terme « ponctuation » sont éloquents. Quel que soit le point de vue adopté (prosodique, syntactico-logique, normatif), le corps fait irruption dans la dénomination.

Cette dimension corporelle, sinon charnelle, des signes de ponctuation est donc perceptible dans les diverses et nombreuses associations métaphoriques. Le rapport au corps peut ainsi être envisagé de différentes façons : analogie physiologique lorsque l'on évoque la ponctuation, analogie avec la ponctuation lorsque l'on aborde le corps, usage d'une ponctuation physique lorsque le corps parle.

Parmi les métaphores physiologiques les plus courantes, celle qui prédomine est très certainement celle de la « greffe » et de la « cicatrice ». Jacques Dürrenmatt, dans *Bien coupé mal cousu*, expose le lien entre corps et ponctuation en faisant intervenir l'imaginaire du XIX^e siècle associé à la figure de Frankenstein, le corps monstrueux, la créature rapiécée. Le Docteur Frankenstein demande en effet que l'on ne « mutile » pas son récit. Il y a un lien très net entre le corps cousu, mal cousu, et le texte : « la remise en cause progressive du style périodique concurrencé par un style "coupé", voire "déchiqueté" »⁴⁷⁵ est constitutive du sentiment que l'Histoire n'est pas continue mais balbutiante, mal cousue également. La ponctuation n'est plus instrument de liaison, mais le scalpel venant trouer le texte, l'écarteler, le disséquer pour exhiber cette nouvelle dimension ontologique.

grammaticale, n°102, juin 2004, p. 24.

474 *Ibid.*

475 Dürrenmatt J., (1998), p. 6-8.

Antoine Compagnon aborde le cas de la citation comme celui d'une greffe dont les guillemets seraient les cicatrices :

La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie. Aussi son assimilation, de même que la greffe d'un organe, comporte-t-elle un risque de rejet contre lequel il faut me prémunir et dont l'évitement est l'occasion d'une jubilation. La greffe prend, l'opération réussit. [...] Le bâti doit disparaître sous la finition, et la cicatrice elle-même (les guillemets) sera un agrément supplémentaire.⁴⁷⁶

La métaphore de la greffe semble pouvoir être élargie à un bon nombre de signes de ponctuation, en particulier la parenthèse, décrite par Sabine Pétillon, dans *Les Détours de la langue*, comme « la greffe d'un dire en plus »⁴⁷⁷, ainsi que la note de bas de page, définie comme une « opération de greffe »⁴⁷⁸ typographique par Julie Lefebvre. À l'inverse, dans une moindre mesure, le langage courant peut utiliser les noms métalinguistiques des signes de ponctuation pour désigner métaphoriquement des parties ou des états du corps : les parenthèses constituent ainsi une analogie courante à propos des deux plis qui se forment de chaque côté de la bouche lorsque l'on sourit. Moins courante, l'image des guillemets peut être employée pour désigner les rides au coin des yeux, forme de citation du vécu distendu. Le corps peut faire également appel aux signes de ponctuation : à l'oral, il n'est pas rare d'employer les locutions figées telles que « entre parenthèses » ou « entre guillemets ». Il n'est pas non plus rare de voir le locuteur faire appel au langage du corps et employer la gestique des guillemets lorsque un mot doit être pris dans un sens autre que celui habituel, usage que Jacqueline Authier-Revuz nomme « gestualisation de graphie »⁴⁷⁹.

La ponctuation introduit donc le corps dans le texte, vient pallier le manque dans l'écrit qui est celui de la présence physique. Il ne s'agit pas pour autant de prétendre ouïr, derrière ces signes, la voix d'un auteur ou apercevoir un corps qui parle. Ce n'est pas l'asthme de Proust qui conditionne son style et, à l'inverse, les points de suspension

476 Compagnon A., *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 31-32.

477 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 128.

478 Lefebvre J., *La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive*, Thèse de doctorat, Sciences du langage, Paris III, 2007, p. 68.

479 Authier-Revuz J., (1998), p. 383.

« asthmateux » de Céline ne représentent pas des symptômes permettant d'en déduire un quelconque diagnostic sur l'homme qui écrit.

La question du corps en ponctuation peut donc permettre de repenser l'antagonisme des approches phonocentriste et autonomiste, en tant qu'elle constitue un point de convergence qui impose d'effectuer un croisement fécond. Si la conception autonomiste a permis d'intégrer la ponctuation dans le système écrit de la langue, il apparaît indispensable en revanche de ne pas évacuer la présence du corps. Dans la transposition de l'oral à l'écrit, dans la *mise-en-texte* à laquelle participe pleinement la ponctuation, se donne à voir une *mise-en-scène* du corps.

Prendre ses distances avec l'approche pneumatique, ou prosodique, attentive au souffle, n'impose pas d'évacuer complètement la dimension corporelle. Il semble au contraire que la ponctuation soit le vecteur privilégié utilisé par l'écrit pour « donner à voir » le corps. Avec la ponctuation, le corps fait signe.

Partie II

Point de suspension

Signifié et fonctions

Introduction

L'interruption est nécessaire à toute suite de paroles ; l'interruption rend possible le devenir ; la discontinuité assure la continuité de l'entente.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

Un des problèmes les plus délicats est celui de la ponctuation. Les points de suspension en particulier m'ont donné du fil à retordre.

Michel Butor, *Intervalles*

Un parcours rapide des différents discours linguistiques sur le point de suspension permet de comprendre immédiatement la complexité de ce ponctème ; l'extrême diversité des approches, sur un plan diachronique et synchronique, révèle une polyvalence foncière, aussi bien syntaxique que sémantique. L'ensemble des représentations langagières fait apparaître la labilité d'un signe qui échappe à toute tentative de circonscription, qui se refuse à la saisie définitionnelle, entre l'inépuisable des listes recensant les usages sur différents niveaux d'analyse (attente, sous-entendu, hésitation, décence, rupture, liaison, etc.) et la confrontation de traits définitoires antithétiques (tels que la suppression et l'adjonction).

En inscrivant notre propos dans ce qui s'apparente à une épistémologie du discours linguistique, nous souhaitons montrer comment s'est constitué, progressivement, un véritable signe linguistique : à partir des discours autorisés (grammaires, traités, dictionnaires), du XVII^e au XIX^e siècle, il s'agira de comprendre comment *la suite de points*, à la forme graphique instable, dotée d'une unique fonction interruptive, est devenue *le point de suspension*, changement terminologique traduisant à la fois la

démultiplication des fonctions mais aussi la constitution d'un signifiant stabilisé en trois points.

Au terme de l'étude historique, nous procéderons à l'examen des analyses linguistiques contemporaines consacrées au ponctème. Prenant appui sur un corpus d'ouvrages grammaticaux et linguistiques, nous envisagerons la place et les fonctions attribuées au point de suspension dans les divers travaux. Cette démarche s'effectuera en deux temps : le premier temps s'attachera à répertorier, de façon concise, les différentes positions occupées par le ponctème dans les classements de signes de ponctuation, en fonction de l'angle d'approche : prosodique, syntaxique, sémantique, énonciatif. Quelle conception dominante de la ponctuation est à l'œuvre dans les classements ? En fonction de ces conceptions, à quel signe, ou groupe de signes, le point de suspension est-il associé ? Le deuxième temps reviendra ensuite sur ces regroupements afin d'inventorier et d'analyser plus en détail les fonctions dévolues à l'élément ponctuant. Nous rassemblerons alors les typologies existantes en tentant de tenir compte des différents plans d'analyse.

L'embarras qui affleure dans les descriptions, le caractère très partiel de certains propos ou, au contraire, les velléités d'exhaustivité des recensements, révèlent l'aporie d'une démarche descriptive fondée sur la norme ou sur les fonctions discursives. Pour éviter un tel écueil, nous nous appuierons sur la distinction avancée par Benveniste entre les trois modes que sont le sémiotique, le sémantique et le métasémantique¹ ; ainsi, pour Benveniste, le dépassement de la linguistique saussurienne doit se faire selon deux voies :

- dans l'analyse intralinguistique, par l'ouverture d'une nouvelle dimension de signifiante, celle du discours, que nous appelons sémantique, désormais distincte de celle qui est liée au signe, et qui sera sémiotique ;
- dans l'analyse translinguistique des textes, des œuvres par l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation.²

Trois plans distincts sont établis : celui de la « langue-système », « qui signifie » (sémiotique), avec pour « unité centrale » le signe, celui du discours, « qui

1 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974.

2 *Ibid.*, p. 66.

communiqué »³ (sémantique), avec pour unité l'énoncé, et celui du texte et des œuvres (métasémantique). La distinction entre les deux derniers plans est précisée : dans le second, « c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est [l']objet », acte qui « est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte »⁴.

En ayant soin de distinguer le sémiotique du sémantique, nous proposerons une définition en langue du ponctème, soit un signifié unique dotée d'une valeur activée *a minima* derrière chaque réalisation discursive. Ce signifié, fondé sur un certain nombre de critères différentiels – prenant en compte la spécificité des propriétés matérielles du ponctème – peut être appréhendé, dans un premier temps, à partir d'un emploi autonome, pour ainsi dire pictogrammatique. Il s'agira de se demander ce que signifie le point de suspension, hors de toutes interprétations discursives. Cette approche nous permettra d'évacuer dans un premier temps la question des multiples réalisations discursives⁵, pour mieux la réinvestir ensuite : l'analyse sur un plan sémiotique se transposera au plan sémantique et métasémantique. Le signifié du point de suspension sera donc éprouvé dans différents types de réalisations (majoritairement non-littéraires), selon trois niveaux distincts et essentiels : syntaxique (place, clôture et dimension syntagmatique/paradigmatique), sémantique (interruption, adjonction), énonciatif (modalités). L'inventaire de ces usages permettra *in fine* d'établir une typologie distinguant trois principaux emplois, producteurs de trois enjeux majeurs.

3 Adam J.-M., *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, coll. « cursus », (2005), 2008, p. 21.

4 Benveniste É., (1974), p. 80. Ce qui intéresse l'énonciation réside dans la production de l'énoncé ; l'analyse du « texte de l'énoncé » échoit par conséquent à la troisième voie, celle que Benveniste baptise « translinguistique ». Le premier et le deuxième plan relèvent de l'analyse intralinguistique tandis que le deuxième et le troisième plan s'apparentent à la linguistique du discours. Comme le souligne J.-M. Adam, la linguistique de l'énonciation assure alors « la transition entre les deux domaines auxquels elle appartient » (Adam J.-M., (2005), 2008, p. 22).

5 Ce signifié de base est à bien distinguer de la forme schématique culiolienne. Avec le signifié, il y a une valeur constante, une, qui apparaît dans l'énoncé, en filigrane. Cette notion insiste sur la permanence d'une valeur tandis que la notion de forme schématique s'appuie sur les variations et cherche à dégager une régularité derrière ces variations (un invariant). La notion d'invariant ne suppose pas l'existence d'un signifié en langue puisqu'elle interroge les régularités d'un phénomène de variations dans le discours pour en déduire un principe de changement dynamique (forme et déformations). La forme schématique suppose la prise en compte systématique du cotexte et envisage le processus d'interaction (elle informe le cotexte tout en étant déformée par les éléments du cotexte). Elle met l'accent sur les relations entre les unités dans le co-texte et semble être orientée davantage, du moins telle que nous l'entendons, dans le sens d'une approche sémasiologique quand le signifié se donne comme une origine, un point de départ vers le discours et ses usages et apparaît plutôt du côté de la perspective onomasiologique : sa valeur est purement abstraite, relève de la langue et se saisit hors cotexte : c'est donc une forme d'abstraction d'une valeur minimale englobante et constante qui sera perceptible derrière chaque interprétation discursive.

2.1. Premières descriptions

2.1.1. Ancêtres

2.1.1.1. Le système en trois points

Au II^e siècle avant J.-C, le conservateur de la bibliothèque d'Alexandrie, Aristophane de Byzance, invente un système à trois points qui se situe sur un plan vertical. Rappelons-en les valeurs respectives : placé en haut, le « point parfait » signale un sens complet ; à mi-hauteur, le point médian équivaut au point-virgule ; enfin, le point d'en bas, ponctuant faible, signale une pensée incomplète.

Loin de voir dans ce système à trois points verticaux l'ancêtre des trois points horizontaux, il est cependant intéressant de noter quelques similitudes : du haut vers le bas, on glisse de la pensée complète à la pensée incomplète, ce que l'on retrouve, sur un plan horizontal lorsque, de gauche à droite, on passe du point aux trois points. Le point inférieur traduit l'incomplétude provisoire, ce qui constitue une dimension particulièrement sensible dans l'usage du point de suspension⁶. En revanche, au niveau prosodique, le point inférieur indique une pause très brève, équivalant aujourd'hui à la virgule, ce qui n'est pas, dans de nombreuses occurrences, le cas du ponctème.

Dans le premier traité de ponctuation (*La Doctrina ponctandi*), œuvre de Gasparino Barzizza (1370-1431), on constate que, parmi les neuf signes ajoutés au système composé des trois points verticaux, deux d'entre eux possèdent des valeurs que le point de suspension assumera par la suite ; dans une perspective onomasiologique, on peut considérer que les deux nouveaux emplois du point (point d'énumération et d'abréviation), qui font véritablement figure d'ancêtre, et le demi-point (*semipunctus*)⁷, servant à remplacer un nom ou un mot absent, en forme de tilde allongé, traduisent deux valeurs spécifiques et contemporaines du signe (abréviation et remplacement d'un nom

6 Certaines occurrences de ce comma seront ainsi remplacées, lors d'éditions ultérieures, par des points de suspension (voir 2.1.3.3. *Quos ego*).

7 Causse R., *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Seuil, coll. « Point-virgule », 1998, p. 184.

ou mot absent). Le signifiant graphique du point d'abréviation se limite à un seul point adjoint au mot tronqué (emploi que l'on retrouve aujourd'hui, dans le « etc. » ou dans le « M. », par exemple). Celui du demi-point possède en revanche une matérialité graphique particulière, accentuant la dimension horizontale. On notera que la forme graphique actuelle du point de suspension réalise une sorte de synthèse de ces deux états, poursuivant, sur le modèle du tilde, le plan horizontal et prolongeant le point d'abréviation par un triplement. Le point unique marquant l'abréviation s'étire en trois points et endosse la fonction du tilde allongé qui remplaçait un mot absent, comme si l'accroissement de l'image graphique avait entraîné l'accroissement du spectre des emplois.

Pour Nina Catach, c'est Saint Jérôme qui ouvre la voie, après avoir proposé la première véritable ponctuation suivie :

Après lui, on trouve effectivement dans les textes religieux, puis dans les ouvrages de tous ordres, un véritable foisonnement d'accents, de pauses oratoires ou musicales [...], de virgules ou deux-points, de points médians et pauses finales, formées de deux ou trois points renforcés d'une virgule et suivies de majuscules.⁸

La pause finale pouvait être formée de deux ou trois points, selon un alignement vertical : le *periodus*, point d'en haut, était en effet parfois renforcé par des points ou par une virgule au-dessous. Il formait alors un *bipunctum*, ou un *tripunctum*, rappelant le système des *notae* (« signes de pause et d'intonation qui accompagnent la ligne du texte écrit »⁹) des ordres chanteurs du Moyen-âge. La référence aux trois points à cette époque désigne à la fois l'alternance de points sur l'axe vertical mais aussi, dans certains cas, leur assemblage sur ce même axe, ceci afin d'apporter, par l'entremise d'autres signes (« virgule » et « majuscule »), de subtiles nuances dans le marquage des coupures. De même, la référence aux « trois points » dans les propos de Jacques Drillon, lesquels coexistent avec les « points » et les « chevrons », montre que le système perdure pendant longtemps :

Le blanc entre les mots se généralise au VII^e siècle, s'impose au siècle suivant, et devient

8 Catach N., *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 19.

9 Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, coll. « NRF », 2012, p. 19.

pratiquement de règle au cours des deux cents ans qui suivent. Les systèmes varient d'un auteur ou d'un copiste à l'autre. Ici, des points ; là, des chevrons ; là encore, des « trois-points ».¹⁰

Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* indique, de son côté, que l'on trouve encore, aux VIII^e et IX^e siècles, des périodes dont la fin est marquée par trois points¹¹.

Les signes les plus répandus dans les manuscrits français médiévaux, comme le fait remarquer Alexei Lavrentiev, restent toutefois le point, placé le plus souvent à mi-hauteur, la barre oblique, le comma (point-virgule), ainsi que plus rarement le point interrogatif¹². D'autres signes sont encore employés avec un peu plus de parcimonie : les deux-points et les parenthèses.

2.1.1.2. Points de conduite

L'apparition de la suite de points en tant que signe diacritique a véritablement eu lieu en France, sous l'influence de l'Imprimerie Royale au milieu du XVII^e siècle et, comme nous le verrons¹³, a été favorisée par l'essor du théâtre imprimé¹⁴ ; il est ainsi extrêmement rare de relever des occurrences antérieures. Dans un écrit officiel datant du XI^e siècle (charte d'Ernaud¹⁵, évêque du Mans), une série de noms propres achevant la lettre se clôt par une série de quatre points suivie d'une virgule (« Alcherio. . . . , »), laissant accroire que les points multiples prolongeaient, anticipant sur l'un de leur emploi ultérieur, une énumération non-exhaustive : néanmoins, si beaucoup d'interprétations sont possibles, la présence de cette suite de points en fin d'énumération se rapproche étonnamment de celle que nous connaissons et leur apparition dans un texte du XI^e siècle amène à supposer un usage antérieur, certes non-codifié, marginal mais relativement similaire.

10 Drillon J., *Traité de la ponctuation*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 25.

11 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Lacour C., coll. « Rediviva », Nîmes, tome 22 (1866-1876), 1991, p. 1337.

12 Lavrentiev A., « Les changements dans les pratiques de la ponctuation liés au développement de l'imprimerie à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N, Dürrenmatt J. (dir), Classiques Garnier, 2011, p. 32.

13 Voir 3.1.1. Introduction au théâtre.

14 Riffaud A., *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Chap. 7, « La typographie au service du théâtre : l'invention des points de suspension », DROZ, 2007.

15 Reproduite dans Parisse M., « L'écriture au Moyen Âge », *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Christin A.-M. (dir.), Flammarion, 2001, p. 293.

Lefèvre d'Etaples, dans sa *Grammatographia* (1529), ouvrage qui reprend le système de ponctuation de l'*Orthographia* de Gasparin Barzizza (1471), ajoute ce que les typographes nomment aujourd'hui « points de conduite », c'est-à-dire une succession de points sur une ligne entière. Ceci constitue vraisemblablement la première apparition d'une suite de points dans un ouvrage dédié à la ponctuation. Cependant, comme l'indique Alain Riffaud, ce symbole graphique ne fait pas encore partie des signes de ponctuation, il reste une « figure » et ne sert qu'à « relier une définition à un paradigme »¹⁶. Son usage reste donc très restreint et spécifique. C'est avant tout un outil servant à indiquer une liaison. Cette suite de points peut également être appelée, en imprimerie, « points conducteurs » ou « points carrés » et reste très utilisée dans les index ou les tables des matières, prolongeant la ligne afin de mettre en rapport des parties séparées. Le blanc typographique qui espace chaque point des points de conduite est par ailleurs plus important que celui qui intervient dans les points successifs du signe de ponctuation. Nous verrons cependant que la fonction de cette ligne de points a pu être réinvestie dans des usages ultérieurs et participe de la valeur globale du signe.

2.1.2. Descriptions fonctionnelles

Conçue pour les besoins de la transcription écrite du théâtre en Angleterre, dès le XVI^e siècle, essentiellement sous forme de tirets¹⁷, puis en France sous forme de points, la marque d'ellipse est donc étroitement associée au discours littéraire. Mais avant de porter l'analyse sur un plan métasémantique, il s'agit dans un premier temps de circonscrire notre propos aux discours « autorisés », celui de plusieurs traités, dictionnaires et grammaires. L'examen synthétique, sur un plan diachronique, des métadiscours portant sur un élément de ponctuation qui s'est constitué, en tant que signe, de façon progressive, à partir d'une variation de points successifs et d'une terminologie aléatoire, permettra alors d'introduire et de mieux comprendre l'ensemble des approches linguistiques majeures du XX^e siècle.

¹⁶ Riffaud A., (2007), p. 194.

¹⁷ Henry A., *In Ellipsis... : The History of Suspension Marks in British Literature with Particular Reference to the Eighteenth- and Nineteenth-Century Novel*, (thèse de doctorat, University of Cambridge, 2000), p. 44.

2.1.2.1. Traités

La suite de points est abordée assez tôt et assez fréquemment dans les traités. Grimarest, dans le *Traité du récitatif* (1707), baptise le signe « point interrompu » et indique qu'il « sert à couper le sens d'une expression, par une nouvelle qui a un sens différent »¹⁸. Le signe a donc une fonction originelle unique, fondée sur l'interruption sémantique (et syntaxique). Un siècle plus tard, on constate que cette acception, n'envisageant que la fonction de rupture syntactico-sémantique, s'enrichit d'une seconde fonction, associée à une dimension pneumatique. Ainsi, le *Traité de ponctuation* de Lequien (1816) articule de son côté un critère prosodique et un critère syntactico-sémantique pour évoquer à la fois l'interruption et la « suspension » :

On emploie plusieurs points de suite (.....) pour marquer une suspension, ou quand on laisse échapper quelques phrases interrompues et sans suite.¹⁹

L'opposition fondée sur un critère prosodique et un critère syntaxique est explicitée dans un second temps : soit la suite de points annonce « un repos plus long que le point seul », soit elle annonce « la suppression d'une partie de la phrase »²⁰. En 1859, Tassis utilise le terme « points suspensifs », usant ainsi d'une terminologie significative, qui laisse supposer l'existence de nouvelles fonctions, au regard du « point interrompu » de Grimarest. Il dissocie également les deux fonctions et définit l'élément selon des critères essentiellement sémantiques (« un sens est interrompu brusquement ») et rhétoriques (« produire par un repos un effet ») :

On emploie trois points à la suite les uns des autres pour annoncer qu'un sens est interrompu brusquement et n'est point achevé. [...] Les points suspensifs ne s'emploient pas seulement pour annoncer qu'un sens est brusquement interrompu et n'est point achevé, on s'en sert souvent aussi dans le genre plaisant pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti.²¹

18 Le Gallois J. L., sieur de Grimarest, *Traité du récitatif* (1707), *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Sabine Chaouche (éd.), Champion, 2001, p. 310.

19 Lequien E.-A., *Traité de la ponctuation contenant plus de quatre cents exemples divisés en douze chapitres*, chez l'Auteur, 1812, p. 80.

20 *Ibid.*

21 Tassis S.-A., *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, imprimeurs de l'institut de France, 1859, p. 127-129.

L'usage dans le « genre plaisant » concerne l'effet d'attente qu'il est possible de créer au sein d'un énoncé pour mieux ménager la chute et produire, de façon emphatique, un effet de surprise. Les définitions de Lequien et Tassis font apparaître une nouvelle fonction : à l'emploi unique qu'évoquait Grimarest (l'inachèvement définitif) s'ajoute la possibilité d'une mise en suspens intraphrastique, c'est-à-dire d'un inachèvement provisoire. Tassis évoque par ailleurs la règle en cas de combinaison avec le point d'interrogation et le point d'exclamation, lesquels seront placés avant les points suspensifs, lorsque la phrase offre un sens complet, et placés après, lorsque le sens de la phrase reste suspendu.

Cette évolution de la définition du ponctuant montre l'émergence d'une fonction seconde adjointe à la fonction primitive unique d'« interruption » : la « suspension ». Désormais, le ponctuant n'intervient plus seulement dans une phrase qui présente une incomplétude, un défaut de grammaticalité, mais aussi dans une phrase grammaticale afin de laisser entendre que la pensée est incomplète. À partir de la fonction objective (l'élément dénote une phrase incomplète), le ponctuant s'est doté d'une coloration subjective (le signe connote une pensée incomplète) ; ces emplois jouent en réalité avec la fonction initiale du ponctuant : puisque l'on attend une interruption avec le marquage par une suite de points, l'usage en énoncé complet amène à considérer que l'interruption se joue à un autre niveau, qu'elle s'est déplacée du plan phrastique au plan énonciatif, de la parole à la pensée. Ce suspens sans interruption définitive, sans suppression d'une partie de la phrase, aura une influence déterminante sur la dénomination du signe – « les points suspensifs » ou les « points de suspension » –, montrant par là l'importance que connaîtra cet usage au fil des siècles.

2.1.2.2. Dictionnaires

Dans son *Dictionnaire universel*²², Furetière reprend les analyses de Claude Lancelot²³ en ajoutant le point de suspension, même s'il n'est pas encore nommé comme tel. Ce dernier n'est pas présent dans l'article « point » qui réunit un grand nombre de signes de

22 Furetière A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, (1690), tome 3, Slatkine Reprints, 1970.

23 Dürrenmatt J., « Héritage des traités sur la ponctuation de la Renaissance au siècle suivant », *La Ponctuation à la Renaissance*, (2011), p. 186.

ponctuation mais dans l'article qui suit immédiatement : le caractère encore marginal du ponctuant est ainsi manifeste.

Quand on met plusieurs points après un mot, c'est signe que le sens est imparfait, qu'il y a une lacune, ou quelque chose à ajouter.²⁴

Le nombre de points n'est pas encore clairement défini, mais le trait définitoire ne semble pas souffrir de cette variation : il s'agit bien d'une imperfection sémantique laissant supposer une « lacune », la nécessité d'un « ajout ».

Le fait que les points soient utilisés notamment par la « géomance » – pratique qui consiste à disposer des points au hasard sur une feuille de papier, sans les compter, et à tirer de cette disposition des interprétations divinatoires – provoque une certaine suspicion (qui peut participer de l'imaginaire du signe) :

Ils servent à la Géomance ; car c'est par la disposition des points qu'on fait toutes ces vaines devinations.²⁵

L'intérêt pour la dimension graphique du signe est par ailleurs manifeste chez Furetière lequel remarque, à propos des points qui accompagnent le texte, que lorsqu'on les regarde de près, ils apparaissent « hérissés comme des châtaignes »²⁶.

La présence du signe en plusieurs points dans un dictionnaire, même en marge des autres signes de ponctuation, est assez aléatoire. Ce dernier peine à intégrer la liste des autres signes et son absence dans les articles consacrés à la ponctuation perdure. Cette absence s'explique en partie par le fait que le ponctuant ne possède pas de véritable signifiant graphique. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir la suite de quatre points évoquée, à la fin de l'article sur le point, dans l'*Encyclopédie* :

On dispose quelquefois quatre points horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la suppression, soit du reste d'un discours commencé & qu'on n'achève pas par pudeur, par modération, ou par quelque autre motif, soit d'une partie d'un texte que l'on cite, ou d'un discours que l'on rapporte.²⁷

24 Furetière A., (1690).

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 2, tome 7, 1762, p. 870.

Une telle définition au sein d'un article consacré au point montre bien que la suite de points n'est pas considérée comme un véritable signe mais comme un signe secondaire dérivé du point, et dont les valeurs découlent ; en revanche, la définition relativement ouverte de Furetière est doublement spécifiée. D'une part, l'imperfection du sens est devenue la « suppression » (interruption et coupure) ; d'autre part, cette « suppression » est désormais traduite par un signifiant stabilisé en quatre points.

Le *Dictionnaire de Trévoux* (1762), qui s'appuie sur celui de Furetière, effectue la même démarche : il n'intègre toujours pas les points multiples aux autres signes, se bornant à reprendre la définition de Furetière à la clause de l'article « point »²⁸. La « suspension », d'un point de vue grammatical, est en outre évoquée, définie comme « un repos très marqué, où le sens est interrompu brusquement et n'est point achevé » mais l'article ne fait pas référence à la suite de points²⁹. Le *Dictionnaire critique de la langue française* de Jean-François Féraud (1787-1788), qui détaille pourtant longuement les différents signes de ponctuation en y intégrant l'apostrophe, la cédille et le tréma, afin de réunir, « sous un même point de vue, tous les accessoires d'une orthographe exacte et régulière »³⁰, ne mentionne pas son existence. En 1828, le *Dictionnaire classique de la langue française* ignore complètement le ponctuant, aussi bien à l'article « ponctuation », à l'article « point » qu'à celui sur la « suspension »³¹. L'interruption et l'inachèvement du sens appelé « suspension grammaticale » et traduite par une suite de points n'apparaît par ailleurs que dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1832-1835).

28 Berthelin P.-C., *Abrégé du dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, tome 3, chez Laurent-Charles d'Houry, 1762, p. 294.

29 *Ibid.*, p. 762.

30 Féraud J.-F., *Dictionnaire critique de la langue française*, 1787-1788, Marseille, Mossy. <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/>

31 *Dictionnaire classique de la langue française avec les exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol*, Bruno-Labbe, Baudoin, 1828, p. 754, p. 748, p. 928.

2.1.2.3. Grammaires

Quelques grammaires qui consacrent une partie de leur analyse à la ponctuation – ce qui est relativement rare – peuvent inclure la suite de points dans l'étude des différents signes, essentiellement à partir de la fin du XVIII^e siècle. La *Grammaire raisonnée* de Serreau, publiée en l'An VII (1798), évoque sept signes, le dernier étant la suite de points :

(.....) Plusieurs points, placés horizontalement, expriment une sorte de réticence, ou seulement une suspension causée par quelque passion violente.³²

Le nombre de points n'est pas clairement établi et la définition, qui convoque la réticence et la « passion violente » (faisant écho à la figure de l'aposiopèse) est orientée sur un plan rhétorique.

La *Grammaire usuelle* de Caminade (1814) aborde assez longuement la ponctuation en distinguant point, virgule, deux points, point interrogant et point admiratif d'un côté et « les autres signes qui se remarquent dans l'impression et l'écriture »³³. Parmi ceux-ci, les « points poursuivants (...) » – une dénomination de plus – qui « se mettent à la fin des mots dont le sens est suspendu »³⁴.

L'utilisation croissante du ponctème, qu'accompagne l'intégration progressive de celui-ci dans les grammaires, peut se comprendre aussi à la lumière des débats qui ont agité le XVIII^e siècle : les notions de complétude et d'achèvement du sens ont alimenté une large part des théories relatives à la ponctuation (Buffier, Restaut, Girard, Beauzée). On se souvient ainsi de Buffier qui, dès 1709, demandait, à propos de la hiérarchie traditionnelle régissant les emplois du point, des deux points, de la virgule, ce qu'était « un sens entièrement achevé » ou encore « un sens moins complet ou plus achevé »³⁵. L'émergence du signe marquant le « sens suspendu » est véritablement en prise avec les grandes préoccupations des grammairiens, celui-ci concentrant et renouvelant la

32 Serreau J.-E., *Grammaire raisonnée ou principes de la langue française appliqués au génie de la langue*, d'Hacquart, 1798, p. 142.

33 Caminade M.-A., *Premiers élémens de la langue française, ou grammaire usuelle et complète*, tome 1, 3^e édition, Corby, 1814, p. 36.

34 *Ibid.*, p. 39.

35 Buffier, *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Le Clerc & alii, 1709, p. 419-420.

problématique de la complétude et de l'incomplétude sémantique, du surnuméraire et de l'achèvement.

En 1819, le *Cours de langue française en six parties* de Lemare, après avoir écarté les points suspensifs (et les parenthèses) des autres signes « graduels » de ponctuation, affine et circonscrit plus nettement la définition en limitant l'emploi du signe à sa fonction originelle, soit l'interruption syntaxique. Pour illustrer sa conception des « points suspensifs », l'auteur propose une version, ponctuée par ses soins, d'un passage de *Zaïre* (acte IV scène 5) qu'il oppose à celle réalisée par son contemporain imprimeur Pierre Didot :

Didot use ainsi des points suspensifs :

Montre-lui cet écrit... Qu'elle tremble... Et soudain
De cents coups de poignards que l'infidèle meure.
Mais avant de frapper... Ah ! Cher ami, demeure.
Demeure, il n'est pas temps. Je veux que ce chrétien
Devant elle amené... Non... Je ne veux plus rien...
Je me meurs... Je succombe à l'excès de rage.

Nous usons ainsi des points suspensifs :

Montre-lui cet écrit, qu'elle tremble, et soudain
De cents coups de poignards que l'infidèle meure.
Mais avant de frapper... Ah ! Cher ami, demeure.
Demeure, il n'est pas temps. Je veux que ce chrétien
Devant elle amené... Non, je ne veux plus rien.
Je me meurs, je succombe à l'excès de rage.³⁶

Sur les sept occurrences du signe dans la version imprimée de Didot, quatre sont remplacées par des virgules, une par un point. Seulement deux occurrences sont conservées, qui correspondent strictement à une interruption dans laquelle la complétude syntaxique est affectée, engendrant l'agrammaticalité (« Mais avant de frapper... », « Je veux que ce chrétien / Devant elle amené... »). Le remplacement des points suspensifs par une virgule entraîne en outre une suppression des majuscules qui délimitaient les segments dans la première version. La disjonction est alors nettement affaiblie par une délimitation intraphrastique qui élimine toute clôture, notamment dans la juxtaposition des deux injonctions (« Montre-lui cet écrit, qu'elle tremble »).

36 Lemare P.-A., *Cours de langue française en six parties*, tome 2, Bachelier, Huzard, 1819, p. 1246.

Face à la démultiplication des usages, l'auteur propose de revenir à une fonction fondamentale et initiale.

Les points suspensifs servent pour marquer une interruption dans le sens. Tous leur accordent cet emploi, et la raison veut qu'il soit le seul. Autrement, ce serait un signe équivoque, comme il est aisé de le voir par la ponctuation ci-dessus de Pierre Didot.³⁷

Les *points suspensifs* sont ainsi cantonnés à un seul emploi, celui d'une interruption sémantique, tout autre usage étant considéré comme impropre. En souhaitant restreindre l'usage de l'élément ponctuant à sa dénotation originelle (l'interruption sémantique et syntaxique), l'auteur abolit l'expansion de l'usage connotatif, dont la prolifération contribuait à créer un « signe équivoque ». À la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle, les enjeux liés au point de suspension émergent nettement : le constat d'équivocité due à une polyvalence croissante (en raison du glissement de la dénotation vers la connotation, de l'interruption syntaxique à l'idée d'une simulation d'interruption produisant une adjonction sémantique) aboutit à la tentative de circonscription d'un emploi, et nous verrons que cette tentative s'accompagne fort logiquement d'une réflexion sur l'établissement d'un véritable signifiant.

Le point de suspension est beaucoup plus récent que l'ensemble des signes que nous utilisons en France aujourd'hui, à l'exception des guillemets mais aussi du tiret, qui sera emprunté plus tard à la langue anglaise. La marginalité du signe peut s'expliquer par son apparition tardive, par la rapide multiplication de ses usages, mais aussi par son origine particulière, ainsi que par la variation de sa forme graphique qui en fait d'abord un avatar du point et freine sans doute l'intégration aux autres signes de ponctuation dont le signifiant est depuis longtemps stabilisé.

2.1.3. Descriptions formelles

2.1.3.1. Points multiples et degrés

Du XVI^e au XVIII^e siècle, la suite de points n'est pas, la plupart du temps, intégrée dans la liste des signes de ponctuation et reste encore perçue comme une simple indication scénique. Les valeurs expressives du signe, c'est-à-dire le potentiel signifiant d'une

³⁷ *Ibid.*, p. 1247.

persistance énonciative, n'apparaissent pas clairement aux yeux des grammairiens. Une telle marginalité peut être expliquée par l'irrégularité de la morphologie du signe. Au XVIII^e siècle, les points multiples peuvent encore compter deux, trois, quatre, cinq ou six points. La structure ternaire est loin d'être établie mais une volonté d'harmonisation et de régularisation émerge cependant, dès les premiers temps, du discours des grammairiens. Face à l'aléatoire des usages, nombreux sont ceux qui ont tenté de légiférer. La forme qui fait le plus consensus est sans doute celle en quatre points, forme la plus stable, dotée d'une fonction spécifique, comme en témoigne l'article de l'*Encyclopédie* qui évoque la disposition de « quatre points horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la suppression [...] »³⁸. Toutefois, ces tentatives de clarification peineront à s'imposer et la forme graphique restera longtemps soumise aux aléas, contribuant à retarder, faute de véritable signifiant, l'intronisation du signe dans l'enceinte des signes de ponctuation.

Une valeur, plus ou moins insue, peut être attribuée au signifiant en quatre points, ce qui permettrait de comprendre cette fonction « suppressive ». Si la forme en deux points (horizontaux), trop proche du point (final), apparaît comme un prolongement hyperbatique du point, la forme en quatre points se distingue également de celle en trois points : la triPLICATION, comme nous le détaillerons lors de la définition en langue du signe, invite plus nettement à l'activation de la dimension paradigmatique, suggérant la venue possible d'un élément (virtuel ou actuel). Avec la forme en quatre points, plus proche de la ligne de point, la suggestion d'une adjonction sémantique disparaît : il n'y a plus rien à attendre. De là peut-être le recours privilégié à ce signifiant graphique pour le marquage syntaxique de la suppression d'un élément.

Il existe ainsi une forme de régularité, autour de la fonction interruptive attribuée aux quatre points, à partir de laquelle des infléchissements discursifs pourraient être effectués. Dans *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Balthazar Gibert évoque plusieurs procédés pour marquer le trouble : les « hyperbates »³⁹, mais aussi « les

38 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1762), p. 870.

39 Gibert B., *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Livre III, 1766, p. 497.

interruptions, les sens suspendus, ou les phrases imparfaites, [...] qui expriment les mouvements du cœur »⁴⁰.

On fait aussi des phrases coupées, où le sens est suspendu, comme on le voit dans celle-ci : Si je le surprends.... Quoique pourtant : mais..... O homme le plus..... Dis, comment faut-il t'appeler pour te donner le nom que tu mérites...?⁴¹

On voit ici que l'inachèvement est marqué par quatre points dans la première occurrence, cinq points dans les deux suivantes et trois points (précédant le point d'interrogation) dans la dernière. Il y a certes une grande variabilité du signifiant mais celle-ci peut s'expliquer par le degré de rupture, c'est-à-dire par le degré d'acceptabilité de la phrase : le défaut de grammaticalité, senti comme le plus fort, est le fait de phrases dont la structure formelle a perdu le noyau verbal (« mais », « O homme le plus ») : ce plus haut degré d'agrammaticalité est marqué logiquement par le plus grand nombre de points (cinq) ; vient ensuite le syntagme « si je le surprends » qui, plus étoffé, comprenant sujet-verbe-complément, peut être perçu comme plus acceptable, et donc moins agrammatical, bien que l'absence de proposition principale laisse cette hypothétique quelque peu inopérante : la séquence est par conséquent suivie de quatre points. Enfin, le dernier énoncé est constitué d'une phrase complète et le signe, accompagnant le point interrogatif, est pourvu d'un signifiant plus discret, en trois points. Les variations autour de la forme graphique apparaissent cohérentes et ne semblent pas toujours soumises à l'arbitraire. Il y a bien une hiérarchie du nombre de points, sinon dans la théorie, du moins dans la pratique, fondée sur la notion de degré d'incomplétude : plus l'interruption affecte la complétude syntaxique et sémantique de la phrase, plus elle est marquée par une succession importante de points. Quand il ne s'agit que de prolonger une phrase complète sans interruption, le signifiant est alors celui que nous connaissons aujourd'hui, en trois points.

La *Grammaire françoise simplifiée* de François-Urbain Domergue, publiée en 1778, emploie le syntagme « suspension du sens » pour désigner les fonctions du point, du point-virgule et de la virgule : ainsi, le point-virgule correspond à une suspension du sens un peu plus forte que celle manifestée par la virgule⁴². La notion de « suspension »

40 *Ibid.*, p. 548.

41 *Ibid.*, p. 498.

42 Domergue F.-U., *Grammaire françoise simplifiée, ou Traité d'orthographe, avec des notes sur la*

n'apparaît toujours pas comme l'apanage de la suite de points et reste réservée aux trois signes principaux (et plus particulièrement à la virgule et au point-virgule). C'est le terme « interruption » qui est privilégié pour les points successifs, et particulièrement pour la suite composée de quatre points. L'usage des quatre points intervient, ajoute Domergue, reprenant l'*Encyclopédie*, lorsqu'il y a « interruption du sens ».

La suite de points est le premier des « autres signes » abordés par le grammairien, après les trois principaux, et devant le point d'interrogation et le point d'exclamation, ce qui est relativement rare.

Il est des morceaux de sentiment ou de force. La voix les désigne par des pauses plus ou moins grandes, et l'écriture par les signes suivants (..), selon les degrés d'emphase que ces morceaux exigent.⁴³

La dimension affective est fortement soulignée par les termes « sentiment », « force » et « emphase », ainsi que dans les exemples qui illustrent cette approche, lesquels convoquent des personnages exprimant le soulagement ou, à l'inverse, un « noir accès de jalousie et de fureur »⁴⁴. Le point de suspension est bien le signe des émotions exacerbées : d'un côté les affects languissants, de l'autre les affects véhéments.

Se confirme de nouveau la volonté d'établir une hiérarchisation dans le nombre de points, cette fois selon un critère plus volontiers rhétorique portant sur le degré d'emphase. Domergue, avec cette variation entre deux et quatre points, a le désir de proposer un système relativement stable : le scripteur emploiera de deux à quatre points selon l'emphase qu'il désire imprimer à son énoncé. Corollairement, lorsque l'emphase affecte nettement le degré d'acceptabilité de la phrase en amputant le sens de l'énoncé, le scripteur utilisera le signe de l'interruption représenté par les quatre points.

La *Grammaire raisonnée* de Serreau, vingt ans plus tard, adopte un signe en six points à l'ouverture de l'analyse mais illustre ensuite le commentaire par une série d'exemples

prononciation et la syntaxe, des observations critiques et un nouvel essai de prosodie, Lyon, chez l'auteur, 1778, p. 181.

43 *Ibid.*, p. 188.

44 *Ibid.*, p. 188.

dans lesquels on trouve partout huit points à la suite, comme le montre ce vers emprunté au poète Colardeau⁴⁵ :

Je m'élance vers toi..... Je frémis..... Je chancelle.⁴⁶

En dépit des velléités légiférantes, la codification de la forme graphique peine à s'imposer. Serreau ne cherche pas, contrairement à son prédécesseur, à établir une hiérarchie, pas plus qu'il ne cherche à restreindre le nombre de points.

Le *Traité de la ponctuation* de Lequien (1816)⁴⁷ intègre les « points de suspension » dans une liste comprenant huit signes et emploie uniquement des occurrences de cinq points, sans justifier cependant un tel choix. Les exemples invoqués présentent en outre la particularité de détacher, en prose, les points de suspension de l'énoncé qu'ils prolongent :

Si le bon Dieu vous eût conduits de l'autre côté de la colline, vous eussiez été mieux reçus
vous auriez trouvé une maison de paix des gens si charitables de si bonnes gens !⁴⁸

En 1819, alors que le signe présente toujours une grande variabilité formelle, Pierre-Alexandre Lemare revient sur les propos de François-Urbain Domergue en ironisant sur l'idée d'une gradation du nombre de points selon l'emphase :

Selon M. Domergue, "il est des morceaux de sentiment ou de force qu'on veut faire remarquer ; l'écriture les désigne par trois, quatre, cinq ou six, selon le degré d'emphase que ces morceaux exigent".

Ainsi, voilà un nouveau procédé pour quintessencier, pour graduer le sentiment. Chaque auteur, selon qu'il est affecté, ou qu'il veut qu'on le soit, pourra noter trois ou quatre, ou même dix à vingt degrés d'emphase. Cette nouvelle langue était complètement ignorée de Boileau, de Racine, de Bossuet, qui ne savaient marquer la force des idées que par celle du style et des expressions.⁴⁹

La tentative de Domergue d'établir une hiérarchie affective afin de « graduer le sentiment » selon le nombre de points est fortement raillée. Poussant jusqu'à l'absurde, et non sans une certaine mauvaise foi, la proposition en avançant la possibilité de mettre jusqu'à vingt points (Domergue se limite à la forme en quatre points), l'auteur s'en prend

45 Dans l'édition de 1841, les huit points sont remplacés par trois points et les majuscules laissent la place aux minuscules.

46 Serreau J.-E., (1798), p. 143.

47 Lequien E.-A., (1816), p. 80-81.

48 *Ibid.*

49 Lemare P.-A., (1819), p.1246-1247.

à cette « nouvelle langue » qu'il considère comme une aberration et une facilité destinée à pallier la faiblesse du style. Ce faisant, il préconise, comme nous l'avons vu, la restriction des fonctions du signe à la seule interruption (fonction marquée par les quatre points jusqu'alors), ainsi que l'unification formelle autour du triplement :

Ces points doivent toujours être en même nombre, car comment distinguer du plus et du moins dans une interruption ?

Ils doivent être trois, ni plus ni moins. Deux points seraient à peine perceptibles ; trois le sont autant qu'il faut.⁵⁰

La suite de points, polymorphe et polysémique, est donc l'objet de dissensions, les uns souhaitant maintenir la possibilité de jouer sur la forme afin de subdiviser les implications sémantiques, les autres désirant simplifier la fonction et la morphologie : en réalité, l'opposition s'établit sur l'assimilation ou non à un signe unique. Pour Domergue, il s'agit de signes différents (« les signes suivants (..) ») tandis que pour Lemare, « ces points » forment un signe unique à valeur unique, et donc à signifiant unique. Il est clair que la réflexion sur la valeur entraîne nécessairement une réflexion sur le signifiant.

La stabilisation du signifiant, et du signifié, a également des conséquences terminologiques. François-Urbain Domergue n'avance pas de dénomination particulière puisqu'il est question de plusieurs signes (avec un signifiant et un signifié distincts selon le nombre de points) ; Pierre-Alexandre Lemare reprend le terme « points suspensifs » et laisse entendre, par cet acte de baptême, que le signe est désormais discret, au même titre que les autres signes de ponctuation.

Dans le texte de théâtre où, nous le verrons, les points de suspension ont essentiellement à l'origine deux fonctions (auto-interruption et interruption par un interlocuteur), on constate également une grande variation dans le nombre de points. La pratique intensive de Diderot semble à ce titre très aléatoire. Ainsi, dans *Le Fils Naturel*, cohabitent d'innombrables occurrences allant de trois à huit points :

CHARLES

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1246.

[...] Tenez, mon cher maître, j'ose vous le dire, les conduites bizarres sont rarement sensées.....
Clairville ! Constance ! Rosalie !⁵¹

Ce nombre de points varie notamment dans le cas de l'interruption par autrui : or cette interruption indique la parole coupée et ne laisse place à aucun silence. Comment comprendre dès lors la variabilité du nombre de points puisqu'il paraît difficile, dans ce cas précis, d'envisager une nuance dans le marquage de l'emphase ? Certains commentateurs amusés, pointant la prolifération des points multiples dans le texte de théâtre au XVIII^e siècle, ont pu proposer un classement fantaisiste mettant en avant la dimension didascalique – gestique – du ponctuant :

Le premier [point] marque une pause, le second un soupir, le troisième une contorsion, le quatrième un hurlement, etc. [...] L'auteur annonce qu'il a entrepris de mettre tout *Hamlet* en points [...].⁵²

Michael Hawcroft, s'appuyant sur l'existence d'un signifiant allant de deux à cinq points dans les éditions de Racine (avec de nombreuses variantes entre les éditions)⁵³ avance une hypothèse plus sérieuse : « plus il y a de points dans le cas d'une interruption sans pause, plus l'interruption s'effectuera vigoureusement »⁵⁴. Ainsi, la présence de cinq points pourrait supposer une plus grande exacerbation des affects et donc une plus grande violence dans l'interruption. Le ponctème serait alors un élément dramaturgique non-négligeable. Cependant, le système varie beaucoup et l'hypothèse d'une cohérence dans le nombre de points se heurte à de nombreuses difficultés.

Dans la première édition de *Bérénice*, toutes les occurrences des points de suspension comportent 4 points, alors que, dans la première édition de *Phèdre*, elles comportent toutes 3 points. Dans les première et deuxième éditions d'*Andromaque*, en revanche, on repère des occurrences de 2,3,4, et 5 points. Il semble bien que l'explication la plus simple est la pratique des ateliers et des compositeurs. Que Racine ait voulu que le nombre de points soit ainsi dans les premières éditions de ses pièces, on ne pourra jamais le savoir. Cependant, dès qu'on commence à examiner les occurrences des nombres différents de points et à en tracer les variantes à travers les éditions, on

51 Diderot D., *Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, M. Rey, 1757, p. 3.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402051>

52 Brissot de Wardville, J.-P., *Le Pot-pourri. Étrennes aux gens de lettres*, Londres, 1777, p. 49. Cité par Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées*, *DRLAV* n°34-35, 1986, p. 80-81.

53 Hawcroft M., « Points de suspension chez Racine : enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, 2006, p. 331.

54 *Ibid.*, p. 326.

se met à distinguer des choix dramaturgiques plutôt que typographiques, ce qui nous ferait plutôt arguer de l'intervention de Racine dans beaucoup de cas, sinon dans tous.⁵⁵

Progressivement, les occurrences de points multiples se généralisent en trois points. L'usage de quatre points est resté un temps privilégié pour marquer l'interruption syntaxique. La forme graphique reposant sur le triplement a vraisemblablement commencé à se généraliser à la fin du XVIII^e siècle et a définitivement été entérinée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce mouvement a sans doute été dans le sens d'une réduction progressive du signifiant. Ainsi, les excentricités « frénétiques » de Charles Nodier, qui, en 1821, plaçait encore des occurrences de neuf points (« Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées..... Paix !.... »⁵⁶), sont progressivement modérées : l'édition de Hetzel de 1846 semble ne pas tolérer d'occurrences au-delà de cinq points⁵⁷. La réduction et la stabilisation du signifiant ont contribué à introduire l'élément ponctuant dans le champ du signe ; elles ont aussi contribué à normaliser cet espacement graphique de lecture, ce qui modifie très certainement la réception. Les variations signifiantes de Nodier, très attentif à la dimension visuelle et à l'amplitude graphique de l'espace en pointillés, se sont perdues avec la standardisation de la forme en trois points. Un « effet de lecture »⁵⁸ a disparu.

Du côté de l'écriture manuelle, une étude comparative des premiers et derniers manuscrits de Jules Verne, grand pourvoyeur de points multiples dans les paroles rapportées, atteste cette datation ; ainsi, dans *De la terre à la lune*, troisième roman publié en 1865, on trouve quelques (rares) occurrences de quatre points (interruptifs) :

– Eh bien, il y aurait peut-être quelque chose à tenter là-bas, et si on acceptait nos services....⁵⁹

De telles occurrences sont encore présentes vingt ans après, dans un roman publié en 1884, *Le Château des Carpathes* (« – Moi, le premier, répondit un brave cultivateur, et je partirai dès que j'aurai vendu mes vignes.... »⁶⁰) mais avec une moindre fréquence. La

55 *Ibid.*, p. 327.

56 Nodier Ch., « Prologue », *Smarra ou les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 11.

57 Nodier Ch., *Contes*, Hetzel, 1846, p. 242.

58 Derrida J., « Ja, ou le faux bond », *Digraphe*, 11, avril 1977, p. 91.

59 Verne J., *De la terre à la lune*, (1865), page 8, manuscrit numérisé, bibliothèque municipale de Nantes, <http://www.bm.nantes.fr/MDBGED/EDFile.aspx?edid=302&count=276&edfindex=0>

60 Verne J., *Le Château des Carpathes*, (1892), page 35, manuscrit numérisé, bibliothèque municipale de Nantes, <http://www.bm.nantes.fr/MDBGED/EDFile.aspx?edid=344&count=173&edfindex=0>

forme en trois points est largement prédominante, comme le confirment les occurrences qui suivent immédiatement l'exemple précédent :

- Votre berger, dit-il, vient d'indiquer ce qui convient... Il faut aller au burg !.. Si une fumée s'échappe des ruines, c'est qu'on y fait du feu, et si on y fait du feu, c'est qu'une main l'a allumé...

[...]

- Le baron Rodolphe de Gorth a disparu...⁶¹

Dans les romans ultérieurs, tel que *Maître du monde*, publié en 1902, l'usage d'une forme contenant plus de trois points a visiblement disparu. On rencontre quelquefois des formes en deux points mais celles-ci peuvent être le fait d'une manuscrit rapide.

Dans la pratique éditoriale, il devient rare de trouver, au-delà de la première moitié du XIX^e siècle d'autres occurrences que celle en trois points. À titre d'exemple, la première édition de *Madame Bovary* (1857)⁶², œuvre qui comporte assez peu points de suspension, révèle une véritable uniformité : le signe en trois points semble avoir été adopté par les imprimeurs. On peut ainsi avancer l'hypothèse que, à partir de la moitié du XIX^e siècle (Flaubert, dans une lettre datée de 1846, parle des « trois points »⁶³), la forme supérieure à trois points relève d'une certaine a-normalité, d'une surcharge intensifiante, ce que laissent d'ailleurs entendre les propos métadiscursifs – ironiques – du clerc à l'ouverture du *Colonel Chabert* de Balzac (1844) :

Puis il continua son improvisation : ... Mais, dans sa noble et bienveillante sagesse, Sa Majesté Louis Dix-Huit (mettez en toutes lettres, hé ! Desroches le savant qui faites la Grosse !), au moment où Elle reprit les rênes de son royaume, comprit... (qu'est-ce qu'il comprit, ce gros farceur-là ?) la haute mission à laquelle Elle était appelée par la divine Providence !..... (point admiratif et six points : on est assez religieux au Palais pour nous les passer) [...].⁶⁴

Au cours du XIX^e siècle, l'usage d'un nombre de points élevé ne « passe » plus, en dehors de certains contextes. La forme en six points, qui est ici l'objet de railleries,

61 *Ibid.*, p. 36. En présence d'un point d'exclamation ou d'un point d'interrogation, Jules Verne a tendance à n'ajouter que deux points horizontaux (« il faut aller au burg !.. »), ce qui relève d'une pratique relativement courante à l'époque, considérant sans doute que le point du premier signe participe à la forme triple : « – Je l'ai répété... oui !.. et je le répète... » (p. 39)

62 Flaubert G., *Madame Bovary, mœurs de province*, Lévy Frères, 1857.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb365783786>

63 Flaubert G., *Correspondances*, tome 1 (1830-1850), 1910, p. 216. Dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Louis Conard, 1909-1912.

64 Balzac H., *Le Colonel Chabert*, Garnier-Flammarion, (1844), 1992, p. 52.

paraît relever de l'excès (d'emphase, ou plutôt d'enthousiasme puisqu'elle nécessite un certain degré de religiosité pour être acceptée) et de la caricature.

En France, on utilise principalement la forme en points (Balzac, cherchant à se démarquer de ses contemporains, se servira par la suite du tiret, emprunté aux anglais). La littérature anglaise, de son côté, témoigne d'une grande diversité concernant le signifiant graphique de l'ellipse – que l'on songe par exemple aux explorations et créations de Sterne : blancs, astérisques, tirets, traits, double page noire ou marbrée, etc⁶⁵. Les travaux d'Anne Henry (aujourd'hui Anne Toner) ont montré que le signifiant de telles marques a évolué sur une période de quatre siècles, depuis le blanc et les astérisques jusqu'à la forme en trois points, révélant des changements importants dans les préoccupations linguistiques et littéraires. Pendant longtemps, la littérature de langue anglaise tend à négliger la forme en points, lui préférant la suite de tirets. Ainsi, le roman anglais du XVIII^e siècle emprunte la forme en tiret du théâtre, dans le cas d'une démarcation énonciative (introduction du discours direct), de même que le roman victorien, notamment pour des raisons éditoriales⁶⁶ (économie de place). L'emploi des points, faute de règles établies, n'avait lieu qu'en de rares circonstances et ne deviendra fréquent qu'au début du XX^e siècle, dans les œuvres de Virginia Woolf, par exemple. Il y a donc eu un phénomène d'échange, de chassé-croisé, entre les points français et les tirets anglais.

L'impact du signifiant graphique entraîne des effets de sens indubitables. Ainsi l'opposition des modernes à la période victorienne se jouera aussi sur le champ de la ponctuation. Anne Henry évoque notamment les iconoclastes Ford et Conrad lesquels, dans *The Inheritors* (1901), s'en sont pris à la « controlling force of the dash »⁶⁷, contestant ce dernier par une invasion de trois points. Une telle attitude induit une prise de conscience très nette des implications idéologiques de la ponctuation. Le tiret était assimilé à la norme, et donc à la maîtrise et au contrôle, quand les points étaient considérés comme le signe impropre, celui du discontinu⁶⁸.

65 Sterne L., *Vie et opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*, Garnier-Flammarion, (1759-1767), 1982.

66 Henry A., « Ellipsis Marks in a Historical Perspective », *The Motivated Sign : Iconicity, Language and Literature*, n°2, Olga Fischer and Max Nänny (éd.), John Benjamins, 2001, p. 150-152.

67 *Ibid.*, p. 152.

68 *Ibid.*

L'examen comparatif avec la langue anglaise montre, au départ, une certaine répugnance de la langue française à marquer l'interruption ou l'ellipse, à altérer la plasticité de la phrase, l'homéostasie du texte. La notion de continuité, forgée sur un idéal d'achèvement et donc de perfection, semble inhérente à l'imaginaire solidement établi d'une langue française logique, fondée sur la raison, où rien ne peut échapper au sens. Dès le XVI^e siècle, les Anglais usent d'une profusion de signes quand la langue française ne cesse de contourner cette rupture par des artifices⁶⁹. On peut cependant arguer que l'usage du tiret est peut-être plus univoque dans la mesure où, du point de vue du signifiant, il apparaît moins comme un signe du lacunaire et ne fonctionne pas réellement comme un appel à l'investissement.

Le choix et l'établissement d'un signifiant est le fruit de considérations aussi bien fonctionnelles, esthétiques qu'idéologiques : ainsi le figement de la forme, condition *sine qua non* du signe, en trois points dans la langue française se fonde sur de nouveaux usages révélateurs de l'évolution des conceptions linguistiques et littéraires. Et cet avènement de faire émerger un apparent et curieux paradoxe, une nouvelle fois en forme de chassé-croisé : lorsqu'elle possédait une fonction, sinon unique, du moins principale (interruptive), la suite de points était soumise à toutes les variations et pouvait compter de deux à huit points ; avec la diversification de ses emplois et de ses fonctions, elle se dote *a contrario* d'une forme graphique unique et devient un véritable signe, comme s'il s'agissait de compenser la variété des usages par une uniformité graphique.

2.1.3.2. TriPLICATION (et fonctionnalités)

Au-delà des ramifications symboliques associées au chiffre trois⁷⁰, qui ont pu avoir une incidence sur l'évolution graphique du signe, il est possible de proposer, sur un plan diachronique, une explication fonctionnaliste du figement en trois points, et donc de la constitution d'un véritable signifiant. Le rapport qu'entretient le signe avec le point est évident et se confirme notamment par le fait que ce dernier est le seul avec lequel le point de suspension ne peut se combiner. Est-ce à dire que celui-ci possède des

⁶⁹ Voir 2.1.3.3. *Quos ego*.

⁷⁰ Que l'on songe, par exemple, aux « frères trois points » pour le triangle maçonnique : « F. · M. · ».

fonctions communes avec le point ? Ou bien des fonctions antithétiques ? La valeur différentielle du signe ne peut être établie, dans un premier temps, que par opposition au point.

Pour Jacques Dürenmatt⁷¹, la triplication est aussi « un intensif absolu (un indice d'infinitisation) »⁷². Ainsi, le triplement du point sert d'abord à renforcer l'idée de clôture, ce renforcement étant rendu nécessaire par l'inachèvement syntaxique ou sémantique. Le point, doté de deux points supplémentaires, serait alors une forme d'*hyperpoint*, sur le modèle de l'itération possible avec le point d'exclamation (!!!) ou le point d'interrogation (???) qui permet de renforcer la fonction intonative du signe⁷³.

L'itération du point aurait donc donné le point de suspension « à valeur indéterminée »⁷⁴. Une telle hypothèse est corroborée à la fois par les commentaires des grammairiens Domergue et Gibert, qui laissaient entendre que l'ajout d'un quatrième, voire d'un cinquième point, était effectué lors d'une interruption plus forte (syntaxique ou sémantique), mais aussi par la présence de la suite de points au sein des articles sur le point dans les dictionnaires : le signe n'existe pas réellement en tant que tel et, considéré comme une variante du point, reste associé aux fonctions de ce dernier.

Cependant, avec la diversification des emplois, nous avons vu que le signe n'intervenait plus seulement lors d'une interruption syntaxique. En 1859, le *Traité pratique de la ponctuation* de Tassis, évoque l'usage des « points suspensifs » (et non plus du « point interrompu » ou du « point de coupure » : l'usage détermine la terminologie) « dans le genre plaisant pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti »⁷⁵. Cet usage est celui intraphrastique qui permet de créer un effet rhétorique de retardement. Le renforcement de l'idée de clôture disparaît alors puisque

71 Dürenmatt J., *Poétique de la ponctuation*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 46.

72 Kliebenstein G., « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphasie », *La Réticence, La Licorne*, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, 2004, p. 144.

73 On retrouve d'ailleurs l'idée d'une triplication intensive dans le système mis en place par Henri Michaux, lequel réserve, dans le marquage de l'interruption sémantique et rythmique, le triple trait pour les « arrêts graves (de ceux où l'on ne sait plus ce que l'on fait là) » (Michaux H., « Cannabis indica », *Connaissances par les gouffres*, Gallimard, coll. « nrf », 1967, p. 164).

74 Dürenmatt J., (1990), p. 35.

75 Tassis S.-A., *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, imprimeurs de l'institut de France, 1859, p. 127-129.

l'intervention intraphrastique semble proposer un effet de sens à l'opposé de cette idée, accentuant la liaison vers le reste de l'énoncé. Si l'on s'en tient à la définition proposée par Grimarest pour qui le point « marque le sens complet, la période achevée, sans désigner le mouvement, ni le sens des expressions qui la composent »⁷⁶, il apparaît bien que la suite de points s'est parée de fonctions contraires, marquant l'incomplétude, l'inachèvement, mais aussi « le mouvement » et l'invitation à méditer « le sens des expressions ». Le triplement du point prend le contre-pied de la valeur du point, selon un procédé proche de l'antanaclase (adjonction de signifiants identiques avec un sens différent), faisant alors office de contre-point⁷⁷.

Il n'existait donc pas à proprement parler de signifiant graphique lorsque le ponctème intervenait en cas d'inachèvement syntaxique, ce qui explique en outre le fait que le signe soit longtemps resté absent des inventaires rassemblant les différents signes de ponctuation : n'étant pas doté d'un signifiant constant, il ne pouvait être considéré comme un véritable signe. La forme graphique était de surcroît liée au signifié du point, point que l'on pouvait multiplier en fonction du degré de rupture, d'agrammaticalité de la phrase ou d'incomplétude de l'énoncé afin de renforcer l'idée de clôture absente syntaxiquement ou sémantiquement. Lorsque la complétude était moins affectée, le signe en trois points était utilisé, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Balthazar Gibert⁷⁸.

Dans l'édition de 1748 des *Bijoux indiscrets*, le triple points est le plus fréquemment utilisé en position interphrastique mais il existe des occurrences comportant plus de points, lors des interruptions fortes, par un interlocuteur notamment :

Le malheur d'Alcine, si c'en est un, n'est rien moins qu'avéré. On n'a point encore approfondi. . . .
Madame, interrompt Zelmaide, je l'ai entendue très distinctement.⁷⁹

Avec le développement des emplois autour de phrases grammaticales, d'énoncés complets sémantiquement, le signe en trois points s'est donc logiquement développé, puisqu'il était celui doté de fonctions moins liées à la rupture syntaxique, à

⁷⁶ Le Gallois J.-L., sieur de Grimarest, *Traité du récitatif*, (1707), 2001, p. 301.

⁷⁷ Voir 3.1.2.1. Le contre-point.

⁷⁸ Gibert B., (1766), p. 498.

⁷⁹ Diderot D., *Les Bijoux indiscrets*, tome 1, Au Monomotapa, 1748, p. 58.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8613354b>

l'incomplétude sémantique. L'accroissement de ces usages nouveaux a ensuite provoqué la stabilisation de l'ensemble des emplois du signe (y compris ceux marquant une forte agrammaticalité comme les quatre points de l'interruption) autour du trois points, devenant dès lors un véritable signifiant, dont les propriétés ne pouvaient être assimilables à celles du point. Cette différenciation permet de reconnaître l'existence d'un signifiant graphique autonome en trois points doté d'un signifié propre.

La constitution du signifiant graphique en trois points s'est produite avec l'enrichissement de la fonction originelle d'interruption par la fonction « suspensive » de prolongement, de persistance énonciative, d'implicite. Le ponctème n'est plus seulement senti comme une marque d'interruption lors d'un défaut de grammaticalité mais aussi comme une extension, une ouverture. À partir d'une fonction syntaxique liée à l'interruption s'est développé un usage modalisant marquant une adjonction sémantique, et engendrant une forme de paradoxe : à la fonction unique (syntaxique) signalée par une représentation graphique variable en plusieurs points s'oppose la polyvalence d'une fonction énonciative manifestée par un signifiant stable. Est-ce à dire que le glissement vers la connotation (l'adjonction sémantique) a nécessité la formation d'un véritable signifiant de sorte que la subjectivité puisse être compensée par une objectivité formelle ? Tout en devenant morphologiquement uniforme, le signe a dans le même temps accru sa plurivocité, sa polyvalence, sa polysémie.

En dehors des emplois littéraires – sur lesquels nous reviendrons – qui font apparaître des occurrences de deux points horizontaux ou, à l'inverse, des lignes de points, l'usage courant dans la communication écrite montre qu'il subsiste, de nos jours, une relative flexibilité morphologique. L'écriture rapide (textos, messageries instantanées, courriel), échappant plus volontiers à la codification normée, et souvent conditionnée par le souci d'expressivité, révèle des variations importantes dans le nombre de points : si cet usage peut témoigner d'une volonté de gradation de l'emphase (et donc d'un retour aux ambitions du XIX^e siècle), il est aussi et surtout la conséquence de l'absence de codification typographique : le point de suspension reste le seul signe de ponctuation à ne pas posséder de touche spécifique sur un clavier d'ordinateur (uniquement un *raccourci*) de sorte qu'il reste soumis aux aléas de la scription.

L'évolution des emplois du signe a pu avoir une incidence sur sa forme graphique, aboutissant à la constitution d'un signifiant en trois points. Des quatre points marquant l'interruption et l'inachèvement (point interrompu) dans une phrase agrammaticale, l'usage a pu évoluer vers les trois points de liaison à l'intérieur d'une phrase dont la grammaticalité n'est pas affectée, ou aux extrémités de cette même phrase, donnant naissance aux « points de suspension ».

2.1.3.3. *Quos ego...*

Une brève analyse diachronique de différentes versions et traductions de *L'Énéide* entre le XVI^e et le XIX^e siècle, à partir du fameux « *Quos ego...* », exemple canonique de l'aposiopèse, peut permettre d'exemplifier certains enjeux importants concernant l'essor du ponctème et la stabilisation du signifiant, d'autant plus que cette inscription constitue un type d'emploi absolument stéréotypique (la menace).

Cet hexamètre (*quos ego / sed mo/tos praes/tat com/ponere / fluctus*) rejoint, à un niveau plus large, la question de la réticence, si l'on admet que l'aposiopèse est une des réalisations possibles parmi les nombreuses autres ressortissant à la réticence et que la distinction, sensible chez Dumarsais, autour de l'intentionnalité, peut intervenir en second lieu. Selon le classement de Henri Morier, le « *Quos ego...* » virgilien appartient en effet à la catégorie de la « réticence pathétique »⁸⁰, intervenant lors des sentiments violents, lorsque la pensée

[...] atteint un point de saturation, au-delà duquel le sentiment déborde les limites de la parole et submerge les mécanismes du langage. À ce moment précis, les mots viennent à manquer. Le sujet ne pense plus, il sent ; manœuvré par la passion, il ne trouve plus de terme assez fort ni assez juste pour s'exprimer. On assiste alors à un blocage mental.⁸¹

L'exemple de l'interruption réalisée par le dieu de la mer offre alors un « moment romantique » en déployant le spectacle du « paroxysme de la fureur »⁸². L'interruption, inaugurant le vers, réduit la réticence à deux pronoms en conflit (vous, moi je), c'est-à-dire « à l'objet menacé ("*Quos*") et au sujet menaçant ("*ego*")", "suspendant" la menace,

80 Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, (1961), 1998, p. 1019.

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

comme une épée de Damoclès [...] »⁸³, menace « d'autant plus "concrète" qu'elle est incomplète » et « suscite ou excite l'interprétation »⁸⁴. Henri Morier, évoquant Rubens, Raphaël ou encore Boucher, indique que « les points de suspension correspondent alors à une pause où s'installe la vision du peintre »⁸⁵. Il est toutefois impossible que Raphaël et Rubens aient pu « installer leur vision » au sein du ponctuant, ce dernier n'étant pas encore employé au XVI^e siècle.

Dès lors, comment l'interruption de la menace était transcrite avant l'invention du point de suspension ? Comment introduire une séquence dont la structuration fondamentale (logico-grammaticale), fonctionnelle (syntaxique), thématique (thème/rhème) et sémantique est affectée sans passer par le signe conventionnel de l'interruption ? Dans la version de Loys Des Mazures, datée de 1578, l'interruption en latin est marquée par les deux points (« *Quos ego : sed motos praestat componere fluctus* »⁸⁶) et traduite en français par un signe double :

Si je vous prë, ievø'. Mais il faut voir premièrement et appaiser ces ondes.⁸⁷

Le traducteur fait ici le choix de ne pas reprendre les deux points utilisés pour le texte latin et introduit une rupture avec un point surmonté d'une virgule. Il s'agit ici, vraisemblablement, d'un *comma (distinctio)*, c'est-à-dire du point moyen avec une virgule suscrite, tel qu'il est décrit dans le *Compendiosus dialogus de arte punctuandi* de Jean Heynlin (1471).

L'emploi de cette marque de ponctuation permet de renforcer le lien entre les deux segments, affaiblissant l'effet de rupture lié à l'incomplétude sémantique du premier. Le signe rejoint donc les deux points utilisés dans le texte latin, lesquels laissaient entendre une liaison de sens entre les deux phrases. Le *comma* serait, dans le cas d'une interruption, l'ancêtre des points de suspension en montrant que, sur un plan logique, la phrase est amputée de sa prédication puisqu'il manque le groupe verbal. Cette virgule en

83 Kliebenstein G., (2004), p. 137.

84 *Ibid.*, p. 138.

85 Morier H., (1961), 1998, p. 1019.

86 Des Mazures L., *Les Oeuvres de Virgile : traduites de latin en (vers) françois : les Bucoliques et Géorgiques par Clément Marot et Richard Leblanc. Les XII livres de L'Énéide par Loys Des Mazures*, Ricard Cl., 1578, p. 115.

87 *Ibid.*, p. 116.

hauteur pourrait également être apparentée au signe crochu signalant la sentence imparfaite : ce signe a été proposé par Geoffroy Tory dans *Champfleury* (commencé en 1523 et publié six ans plus tard) à l'intérieur d'un système qui en contenait trois : « quarres, crochus et triangulaires »⁸⁸. Dans les deux cas, il s'agit d'un signe qui met davantage l'accent sur la continuité que sur la rupture en opérant une faible disjonction. Mais l'emploi de cette « virgule », équivalent globalement au point-virgule, n'est pas réservé à l'interruption, ce qui montre la nécessité de trouver, par la suite, un signe à même de traduire plus simplement ce genre d'occurrence.

La traduction de Perrin de 1658 propose une version très différente en latin et en français, faisant intervenir deux autres signes de ponctuation. Au texte latin ponctué ainsi :

Quos ego ? Sed motos praestat componere fluctus

répond la traduction française :

Mutins ! Mais il vaut mieux calmer cet élément [...].⁸⁹

Le vers latin et le vers français révèlent, par l'emploi des deux signes modaux, une volonté de contourner l'effet de rupture et d'annuler ainsi les difficultés liées à cette construction inachevée. L'interruption en latin est suivie du point d'interrogation, ce qui modifie de façon assez significative la coupure et atténue l'invective ou la menace. La présence du point d'interrogation invite à envisager la structure inachevée sur un plan logique et non plus affectif.

Au plan rhétorique, cette formulation est alors plus proche de l'ellipse que de l'aposiopèse⁹⁰. L'effet proposé se situe davantage dans le sens de la surprise, avec notamment la mélodie ascendante de la phrase interrogative qui permet de retrouver oralement une impression de rupture entre le segment interrompu et le segment ouvert par l'adversatif. Le vers français fait lui le choix d'ignorer la rupture en traduisant la

88 Demonet M.-L., « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), 2000, p. 40.

89 Perrin P., *L'Énéide de Virgile fidèlement traduite en vers et les Remarques à chaque livre pour l'intelligence de l'Histoire et de la Fable, Enrichie de figures en taille-douce*, Première partie, Estienne Loyson, 1658, p. 18-19.

90 Pour un approfondissement sur ces notions, voir 2.3.3.2. Suppression / adjonction

phrase tronquée par une apostrophe en forme d'invective : le substantif « mutins » suivi du point d'exclamation remplace ainsi les deux pronoms, synthétisant le « je » et le « vous » par une apostrophe modalisée axiologiquement. La dimension affective qui avait été perdue en ignorant l'aposiopèse se retrouve toutefois avec l'intervention de deux signes modaux (point d'interrogation et point d'exclamation), notamment dans la traduction qui fait intervenir une modalité d'énoncé affective.

L'exemple de 1578 et celui de 1658 révèlent des choix diamétralement opposés (entraînant des effets de sens opposés) qui peuvent s'expliquer par l'absence d'un signe permettant de faire voir, par convention, l'interruption et autorisant l'agrammaticalité. Quatre signes distincts ont ainsi été employés dans quatre vers différents : deux points et point d'interrogation en latin, point et point d'exclamation en français.

En 1668, dix ans après la traduction de Perrin, une nouvelle traduction sort des imprimeries ; le texte latin n'est pas présent mais la version française fait apparaître une suite de points :

Insolens.... (mais il faut mes Ondes applanir)⁹¹

Aux « mutins ! » de Perrin répond l'« insolens.... » de Segrais : une nouvelle fois la rupture de construction est ignorée dans la traduction et remplacée par un substantif sous forme d'invective. Cependant l'interruption est ici suggérée par la présence des quatre points horizontaux et l'effet de coupure est curieusement renforcé par la présence du segment suivant entre parenthèses.

L'usage des quatre points est très peu fréquent dans cette traduction. On le retrouve au *Livre II*, après un nom propre cette fois :

Creüse.... sa disgrâce est encore incertaine⁹²

L'intervention des quatre points semble réservée à l'apostrophe au sein de répliques à forte charge affective. Nous avons vu qu'un tel signe pouvait, d'une part, être réservé à l'interruption et, d'autre part, signaler le plus haut degré de l'emphase. Sa présence dans

91 Regnault de Segrais J., *Traduction de L'Énéide de Virgile*, Denys Thierry, rue Saint Jacques, à l'Enseigne de la ville de Paris, 1668, p. 9.

92 *Ibid.*, p. 82.

un tel énoncé apparaît donc tout à fait justifiée en ce qui concerne l'emphase. En revanche, l'interruption, du fait de la traduction par un substantif, est moins évidente : les quatre points pourraient alors indiquer, pour le lecteur averti de la valeur du quadruplement, la trace d'une interruption antérieure et subliminale.

L'auteur qui, dans sa préface, note l'usage parcimonieux de l'apostrophe dans le texte latin, analyse le style épuré de Virgile et suggère qu'il s'agit là d'une habile stratégie de flatterie à l'égard de la vanité du lecteur :

L'homme est naturellement si amoureux de ce qu'il produit [...] que les esprits judicieux observent qu'un des plus sûrs moyens de plaire n'est pas tant de dire & de penser, comme de faire penser & de faire dire. Ne faisant qu'ouvrir l'esprit du Lecteur, vous luy donnez lieu de le faire agir, & il attribue ce qu'il pense & ce qu'il produit à un effet de son Génie et de son habileté, bien que ce ne soit qu'une suite de l'adresse de l'Auteur [...].⁹³

Cette analyse pourrait être adaptée à l'emploi qu'il effectue de la suite de points, laquelle permet de « faire penser » et d' « ouvrir l'esprit du lecteur ».

Dans les siècles suivants, la suite de points devient l'élément de ponctuation suivant le « *quos ego* », ce qui permet notamment de renouer avec la rupture de construction. La séquence défectueuse au point de vue de la structuration phrastique est réintroduite.

En 1804, Jacques Delille propose une version dans laquelle le même signe est présent dans le texte latin et dans le texte français. Il s'agit toujours de la suite de quatre points, qui cette fois s'explique tout à fait du point de vue, et de l'interruption, et de l'emphase.

Quos ego.... Sed motos praestat componere fluctus

Je devrois.... Mais des flots il faut calmer la rage.⁹⁴

La figure de l'aposiopèse est ici sensible avec l'interruption de la phrase qui laisse la menace, formulée au conditionnel, en suspens. La structure phrastique est limitée à l'emploi du pronom personnel sujet suivi de l'auxiliaire modal : l'effet de rupture est net puisque l'auxiliaire n'est pas un verbe de sens plein et ne donne qu'une indication

⁹³ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁴ Delille J., *L'Énéide traduite en vers français, avec des remarques sur les principales beautés du texte*, tome 1, Giguet et Michaud, 1804, p. 68-69.

modale sur le verbe à l'infinitif qu'il précède habituellement. Une telle construction est favorisée par l'instauration de la suite de points qui permet de désambiguïser la séquence incomplète. La forme en quatre points intervient logiquement pour signifier la suppression et légitimer l'absence de complémentation. Charles-Louis Mollevaut, quatorze ans plus tard, utilise également une suite de points mais cette fois avec une distinction entre le texte latin et le texte français :

Quos ego... Sedes motos praestat componere fluctus

Je devrais..... mais il faut apaiser les flots irrités.⁹⁵

La structure ternaire est ici privilégiée : le texte latin comporte trois points tandis que le texte français produit six points horizontaux. La traduction du « *quos ego* » est la même que celle proposée par Jacques Delille, avec le verbe modal « devoir » au conditionnel, mais la différence de nombre de points entre le texte source et le texte cible ne s'explique pas réellement. L'intervention des six points dans la traduction est le fait d'une convention un peu archaïque qui voulait que l'on plaçât quatre ou six points pour signifier la coupure d'un texte. Le six points était ainsi une alternative aux quatre points dans le cas de l'interruption syntaxique. En revanche, la présence des trois points dans le texte latin ne laisse pas d'étonner : cette occurrence tend à montrer que la forme graphique pouvait être encore variable en langue française alors que, transposée dans une langue étrangère, elle se ramènerait au signifiant en trois points déjà bien établi. L'auteur s'autoriserait plus de libertés avec un signe né en langue française mais ne souhaiterait pas, ou ne soupçonnerait pas, qu'une telle variation pût exister dans un idiome étranger.

Ce bref panorama autour d'un exemple canonique de la littérature latine a pu montrer la diversité des signes employés avant l'invention de la suite de points et la systématisation de l'emploi de cette suite à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. L'usage des deux points, du point d'interrogation ou d'exclamation montre que les traducteurs recherchent un élément ponctuant mais sont aussi réticents à l'idée de faire apparaître une séquence incomplète : avec l'apparition d'un signe qui permet de désambiguïser

⁹⁵ Mollevaut C.-L., *Traduction de L'Énéide, en prose, avec le texte en regard*, tome 1, Arthus Bertrand, 1818, p. 14-15.

l'interruption syntaxique et sémantique, le détour par les substantifs en apostrophe disparaît et les traductions restituent la construction inachevée.

La création d'un signe « autorisant », par convention, le défaut de grammaticalité semble avoir influé sur des traductions qui, jusqu'alors, tentaient de contourner la difficulté et a permis de proposer des versions françaises plus fidèles au texte source. Se confirme en outre le fait que la morphologie du signe est bien restée aléatoire pendant au moins deux siècles, le ponctème pouvant compter trois, quatre ou six points.

2.1.4. Terminologie

Au point de vue terminologique, le terme « *suspensivum* » était appliqué à différents signes. Il pouvait désigner, au XI^e siècle, le point d'interrogation et le point d'exclamation, dont la fonction pausale était assimilable à une virgule renforcée, ou encore, selon Lefèvre d'Etaples, au XVI^e siècle, la virgule oblique ; Geoffroy Tory (1529), citant un nommé Orobios, évoque de son côté un certain nombre de points nouveaux, dont le « point suspensif », lequel était traduit par une barre oblique (/)⁹⁶ qui constituait une marque de coupure de mots en fin de ligne.

Pendant longtemps, le terme « suite de points » a été la seule dénomination adéquate puisqu'elle permettait de référer à une série de signifiants différents (deux points, trois points, quatre, cinq, six, etc.) dotés de fonctions distinctes. On n'évoquait pas « un signe » mais « des signes » et chaque série de points pouvait être nommée isolément⁹⁷. Au XVIII^e siècle, coexistent de nombreuses dénominations parmi lesquelles « point d'omission », « point interrompu », « points de coupure » qui font référence à la fonction initiale du ponctème utilisé en cas d'interruption syntaxique. On trouve également, au début du XIX^e siècle, la terminologie « points poursuivants »⁹⁸ qui fait porter, à l'inverse, l'accent sur le mouvement lié à la suspension du sens. Flaubert, de son côté, fait peut-être figure de précurseur en les nommant, dans une lettre à Louise Collet datée de 1846, à l'aube de leur stabilisation autour du triplement, « les trois

96 Selon, respectivement, le lexicographe Papias (XI^e), Lefèvre d'Etaples (1529), Geoffroy Tory (1529), cité par Catach N., (1994), p. 26-30.

97 Voir notamment Domergue qui, mentionnant « les quatre points » et leur fonction particulière d'interruption, faisait de ce signe une entité distincte de la suite de points en général.

98 Caminade M.-A., *Premiers éléments de la langue française, ou grammaire usuelle et complète*, tome 1, 3^e édition, Corby, 1814, p. 39.

points » : « (ici pas de mot, les trois points en disent plus que toute l'éloquence du monde) »⁹⁹.

Le terme « points de suspension » (de « *suspensio* » : interruption, action de tirer vers le haut) au sens de « suite de points qui remplacent la suite attendue d'un énoncé interrompu » est attesté, si l'on en croit Alain Rey, en 1752¹⁰⁰. Le terme « suspension » pour désigner la figure de rhétorique ancienne qui consiste à tenir les auditeurs en suspens serait employé dès 1704. Cette figure « se fait lorsqu'après un discours de quelque étendue, qui promet quelque chose d'intéressant, on présente un tout autre objet que celui était attendu »¹⁰¹. La suspension est donc déceptive, et rejoint la figure de l'attente déçue.

Dans le *Dictionnaire culturel en langue française*, l'article « point » évoque l'année 1835 pour la locution « points suspensifs » et 1906 pour la locution « points de suspension », tandis que l'article « suspension » reprend les mêmes dates que celles du *Dictionnaire historique de la langue française* (1752)¹⁰². Les dates avancées par le *Dictionnaire culturel* ne peuvent être valables puisque, nous l'avons vu, on trouve des occurrences de « points suspensifs » et de « points de suspension » bien avant 1835 et 1906.

En 1816, le signe est appelé « points de suspension » dans le *Traité de ponctuation* de Lequien¹⁰³, alors que Tassis, en 1859, dans le *Traité pratique de la ponctuation*, utilise toujours le terme de « points suspensifs ». L'avènement du terme « suspension » est bien lié aux emplois postérieurs à celui de l'interruption, lesquels consistent à créer un

99 Flaubert G., *Correspondances*, tome 1 (1830-1850), 1910, p. 216. Dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Louis Conard, 1909-1912.

100 Rey A., (dir) *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2000, p. 3712.

101 Abbé Batteux, *Principes de littérature*, « Traité des genres en prose », Avignon, F. Chambeau, tome 4, partie 1, chap. 4, 1809, p. 86-87.

102 Rey A., (dir) *Dictionnaire culturel*, Le Robert, 2006, p. 1846. Alain Rey distingue par ailleurs « points de suspension » et « trois points ». Les premiers sont définis comme « une série de points indiquant que l'expression de la pensée reste incomplète, qu'une énumération n'est pas exhaustive, qu'une phrase n'est pas terminée », et les seconds forment « un signe identique aux points de suspension, mais ne signalant qu'un arrêt, une respiration dans un texte écrit ». L'exemple convoqué est bien entendu Céline : « Céline parsème sa prose de trois points ».

103 Lequien E.-A., (1816), p. 80-81.

suspens intraphrastique « pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti ».¹⁰⁴

Les usages ont entraîné une nouvelle terminologie : au « point interrompu » succèdent les « points suspensifs », ou « points de suspension ». Le terme « suspension » ne va pas sans poser problème. D'une part, nous l'avons vu, il désigne d'abord une figure de rhétorique qui est bien loin d'embrasser tous les emplois du signe. Ainsi dans le cas de l'interruption par un interlocuteur, il n'est point question de suspension mais au contraire d'interruption et d'accélération. D'autre part, la terminologie « suspension », ou encore « suspens », est fréquemment convoquée pour désigner l'effet des parenthèses, des tirets doubles et mêmes de virgules, lesquels peuvent suspendre la marche de la phrase. Si « la syntaxe est ce qui informe le temps dans l'écriture »¹⁰⁵, alors tout procédé d'insertion, ou d'ajout, peut introduire un suspens.

Le terme suspension a donc fini par s'imposer, en dépit des fonctions originelles du ponctème qui étaient liées à l'interruption et à l'inachèvement syntaxique ou sémantique. Cette évolution de la dénomination montre la diversification des usages, le ponctème devenant beaucoup plus présent dans la suspension au sein de phrases grammaticales et d'énoncés complets que dans l'interruption définitive et la suppression d'une partie de phrase.

Aujourd'hui encore, même si le terme « points de suspension » est le plus couramment admis, il existe d'autres dénominations possibles, selon que les analystes contestent ou non la notion de « suspension » (« trois points »), selon qu'ils contestent ou non l'emploi du pluriel pour désigner un signe unique (le point de suspension, le trois points). On peut également nommer le signe « trois petits points » révélant, par l'usage de l'hypocoristique « petit », un rapport affectif singulier. Dans la mesure où le signifiant en trois points s'est stabilisé dans le courant du XIX^e siècle, nous faisons le choix d'employer les termes « suite de points » ou « points multiples » en référence aux variations graphiques précédant l'avènement du signifiant ; à partir du figement en trois points, l'élément ponctuant devenant un véritable signe, doté d'un signifiant stable, et

104 Tassis S.-A., (1859), p. 127-129.

105 Serça I., (2012), p. 185.

donc d'un signifié, il est possible de privilégier l'emploi du terme « point de suspension » au singulier¹⁰⁶, ceci afin de mettre en évidence la spécificité de l'unité linguistique.

106 L'emploi de la terminologie au pluriel peut être conservé notamment lorsqu'il est le fait d'un commentateur dont le travail est mentionné.

2.2. Analyse des descriptions linguistiques du ponctème au XX^e siècle

2.2.1. Place du point de suspension dans les classements

La grande variété des approches concernant la ponctuation conditionne la classification. Le regroupement des signes peut dès lors être absolument différent selon que le critère choisi sera prosodique, syntaxique, sémantique ou encore énonciatif.

De nombreuses typologies tentent de tenir compte des multiples approches en diversifiant les critères, distinguant ainsi signes paux, signes mélodiques, signes à « valeur » énonciative ou sémantique. Cette distinction est opérante dans la plupart des cas mais se révèle vite très réductrice lorsqu'il s'agit du point de suspension, lequel, étant apte à cumuler des valeurs pauxales, syntaxiques, énonciatives et sémantiques, outrepassa largement la plupart des catégories de la typologie. Nous étudierons ici les classements selon la fonction dominante, avant d'en apprécier le détail au cours d'un examen approfondi des usages et emplois recensés.

2.2.1.1. Critères prosodiques

Dans le *Traité moderne de ponctuation*, Jacques Damourette opère une bipartition comprenant les signes paux (la virgule, le point, le « point et virgule ») et les signes mélodiques, très nombreux (les deux points, les guillemets, le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension, les parenthèses, les crochets, le tiret, le trait d'union et, enfin, « un signe superflu qui n'a point réussi », le point d'ironie). À ces deux catégories peut s'ajouter une troisième, plus marginale, composée des « moyens accessoires » : l'alinéa, les majuscules, les formes des caractères, soulignage, astérisque.

Ce classement est fondé sur une conception essentiellement phonocentriste puisque le point de départ est la langue parlée. Damourette reprend les éléments qui constituent les « ressources expressives » de l'oral, l'intensité (l'accent), les pauses et la mélodie, et distingue alors les signes de ponctuation selon les spécificités de la langue parlée.

Les points de suspension¹⁰⁷ appartiennent aux signes dont « le principal rôle » est de « marquer la mélodie »¹⁰⁸ ; ils sont brièvement définis ainsi :

Il peut arriver que la phrase commencée par le sujet parlant ne s'achève pas ; la mélodie reste alors en suspens, sans être résolue. C'est ce qu'on exprime graphiquement par les points de suspension.¹⁰⁹

Cette approche, qui fait état d'une non-résolution de la mélodie, permet ensuite à Damourette de lier, dans une certaine mesure, mélodie et sens, plaçant son analyse sur un plan discursif, en envisageant les multiples raisons de cet inachèvement. Cependant, l'orientation de cette analyse en discours reste majoritairement prosodique.

Albert Doppagne, dans *La Bonne Ponctuation*¹¹⁰, s'inspire de la classification de Jacques Damourette et distingue quatre groupes : les signes pauxaux (le point, la virgule, le point-virgule, le tiret, le blanc), les signes mélodiques (le point d'interrogation, le point d'exclamation, les points de suspension, les deux points, le trait), les signes d'insertion (les parenthèses, les diverses sortes de crochets, les tirets, les guillemets, les virgules, les barres) et les signes d'appel (le paragraphe, l'alinéa, l'appel de note, l'astérisque, le tiret, le point abrégatif, les points, les barres, les pieds de mouche et quelques autres).

Dans ce classement « les points de suspension » interviennent en tant que « signes mélodiques » et en tant que « signes d'appel » (ils font concurrence au point abrégatif : pour les noms propres notamment, ou encore, lorsqu'ils prolongent « tel un point d'orgue, l'effet d'une interjection, d'une onomatopée »). On perçoit ici – aspect récurrent – leur capacité à jouer sur plusieurs tableaux.

Le ponctème ne fait pas partie en revanche des « signes pauxaux », participant à la segmentation, ce qui peut paraître logique dans le cas d'une approche à dominante prosodique, qui restreint nécessairement le champ d'application du signe.

107 Tout au long de cette étude, nous conservons la terminologie employée par les auteurs.

108 Damourette J., *Traité moderne de ponctuation*, Larousse, 1939, p. 10.

109 *Ibid.*, p. 89.

110 Doppagne A., *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit.*, De Boeck, Duculot, 2006.

La *Grammaire du français contemporain* (1964), qui définit les signes de ponctuation comme des équivalents approximatifs des arrêts, des accents, des intonations, des mélodies, prend ses distances avec une conception étroitement phonocentriste en distinguant une ponctuation logique et une ponctuation expressive. La première est « indispensable au déchiffrement d'un texte » et « soumise à certaines règles » tandis que la seconde n'est pas soumise « à des règles fixes, mais aux intentions stylistiques »¹¹¹. Point, virgule et point-virgule constituent les « trois signes essentiels de la pause » ; ceux qui restent, dont les points de suspension, sont envisagés dans la catégorie des « autres signes ».

2.2.1.2. Critères prosodiques / syntaxiques

La *Grammaire méthodique du français*¹¹², dont nous avons vu qu'elle attribuait une fonction prosodique, syntaxique et sémantique à la ponctuation, inscrit les points de suspension dans la catégorie des « signes marquant des pauses ». Il peut donc y avoir, au sein d'une même approche à dominante prosodique, une divergence dans le classement, autour du terme de « pause » et ce, en raison de l'ambivalence du terme.

Elle distingue d'abord deux grands ensembles : signes de ponctuation et signes typographiques (lesquels comprennent l'alinéa et différentes variations typographiques : italique, soulignement, gras, capitales). Les signes de ponctuation se séparent ensuite en trois groupes :

- Signes marquant des pauses : 1) point, point-virgule, virgule 2) points de suspension
- Signes à valeur sémantique et énonciative : 1) deux-points 2) point d'interrogation et point d'exclamation 3) guillemets 4) parenthèses et crochets 5) barres obliques 6) tiret
- Autres signes de ponctuation : trait d'union, astérisque

Les points de suspension appartiennent au groupe des « signes marquant des pauses », au même titre que le point, la virgule et le point-virgule. Ils sont en revanche traités séparément puisqu'ils ne marquent pas tant une « pause » – premier terme employé pour

111 Arrivé M., Blanche-Benveniste Cl., Chevalier J.-C., Peytard J., *Grammaire du français contemporain*, Larousse, (1964), 1988, p. 32.

112 Riegel M., Pellat J.-Ch., Rioul R., *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadriges », (1994), 2002, p. 83-100.

définir le point, le point-virgule et la virgule – qu'une « interruption de la phrase »¹¹³. On voit ici que le terme « pause » implique moins un critère prosodique qu'un critère syntaxique (la « suspension plus ou moins longue de la mélodie orale » est évoquée dans un second temps). Le plan syntaxique permet de poser une approche grammaticale avant d'envisager, sur un plan énonciatif, le prolongement sémantique. Le ponctème outrepassa alors largement le cadre du simple marqueur de pause ou d'interruption et tend vers la catégorie suivante des « signes à valeur sémantique et énonciative ».

2.2.1.3. Critères syntaxiques

La *Grammaire de la phrase française* de Le Goffic, considérée comme la première à faire entrer la ponctuation dans l'analyse linguistique des énoncés, évoque trois groupes de signes :

Les signes de ponctuation peuvent se répartir en trois groupes : le point et ses variantes (séparateur fort, entre phrases), la virgule (séparateur faible, entre parties de la phrase), les marques d'encadrement (parenthèses, tirets, guillemets).¹¹⁴

Le point de suspension, en tant que « variante » du point, entre dans le premier groupe, celui des « séparateurs forts ». Cependant, il n'est pas tout à fait traité sur le même plan. Pierre Le Goffic réunit dans un premier sous-groupe le point, le point d'interrogation, le point d'exclamation et le point-virgule. Ces signes séparent, à des degrés divers, des unités indépendantes. Dans un second sous-groupe, il mentionne deux autres signes dont le fonctionnement est « moins net »¹¹⁵ : les points de suspension et les deux points. On voit ici que le ponctème n'entre pas complètement dans une catégorie et se voit contraint de rester à la marge. Il apparaît comme un cas-limite, un peu gênant parce que fuyant, polyvalent, « moins net ».

Ainsi, le rôle de séparateur fort du signe n'est pas toujours avéré, notamment dans le cas d'un énoncé interrompu puis repris, sans adjonction de majuscule : cet emploi serait alors plus proche d'un rôle de « séparateur faible », intervenant, au même titre que la virgule, « entre les parties de la phrase ». Le point de suspension se distingue donc du point, du point d'interrogation et du point d'exclamation puisqu'il possède, en plus du

113 *Ibid.*, p. 90.

114 Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993, p. 64.

115 *Ibid.*, p. 65.

rôle de séparation, un rôle de liaison syntaxique (à l'instar des deux points marquant un rapport sémantique).

Nous verrons dans l'analyse des valeurs attribuées au ponctème que Le Goffic effectue une distinction féconde entre le plan syntaxique et le plan sémantique.

Nina Catach¹¹⁶ fait également entrer le point de suspension dans la catégorie des « signes de clôture ». Trois catégories de signes sont évoquées :

- Signes de clôture : point final, point d'interrogation, point d'exclamation, points de suspension
- Autres signes logiques : virgule, deux-points, point-virgule
- Marques séquentielles, marques de second régime : parenthèses, crochets, accolade, tirets, guillemets

Si l'on compare avec la *Grammaire méthodique du français*, le terme de « pause » a disparu pour être remplacé par celui de « séparateur » (Le Goffic) ou de « clôture » (Catach). L'approche est donc davantage syntaxique, et non plus prosodique ; la virgule (voire le point-virgule) disparaît et laisse place, à côté du point de suspension, au point d'exclamation et au point d'interrogation. Malgré tout, il apparaît que le ponctème ne peut être mis sur le même plan que le point et ses variantes : un espace marginal lui est alors attribué, ainsi qu'aux deux points (Le Goffic).

L'approche de Claude Tournier¹¹⁷ induit davantage une dimension syntagmatique. Après avoir séparé les signes liés (qui affectent d'autres signes) et les signes autonomes, puis les signes ponctuels (qui se placent en un point précis dans la chaîne des signes graphiques) et les signes linéaires (qui se manifestent sur toute la portion de chaîne graphique), l'auteur envisage quatre parties : les signes de mots, les signes de phrases, la dimension métaphrastique (paragraphes), et la fonction spécificatrice qui a un rôle de signalisation sémantique ou extralinguistique (mise en valeur, autonymie, soulignement).

116 Catach N., (1994), p. 58-79.

117 Tournier C., « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie jusqu'à nos jours », *Langue française*, n°45, 1980, p. 36-37.

Les points de suspension sont classés, comme chez Nina Catach, parmi « les signes qui délimitent la phrase », au même titre que les différents points (simple, interrogatif, exclamatif) auxquels il ajoute la majuscule de début de phrase. Le premier critère avancé est syntaxique. Claude Tournier précise toutefois que ces points peuvent avoir différentes fonctions dans d'autres contextes (des fonctions sémantiques notamment dans le cas de l'hésitation, etc.). En effet, la fonction du ponctème ne peut être simplement délimitatrice et le point de suspension joue aussi un rôle dans la fonction spécificatrice. Là encore, ce signe, plus que les autres, s'affranchit des catégories, senties, du point de vue de son extrême polyvalence, comme trop restrictives.

2.2.1.4. Critères sémantiques

Le classement établi par Jacques Popin¹¹⁸ se distingue très nettement des précédentes typologies. En dissociant « signes purs » (virgule, point-virgule, point, point d'interrogation), « signes par évocation » (points de suspension, point d'exclamation) et « signes de l'énonciation » (la virgule de l'apostrophe et de l'incise, les deux points, les guillemets, l'italique, les parenthèses et les crochets, le tiret et le trait), l'auteur instaure un critère ambigu : les « signes purs » sont nommés comme tels car ils ont une « fonction principale et "normale" »¹¹⁹, ce qui laisse entendre une forme de déviance de la part des autres signes au regard d'une « norme ».

Le point de suspension est classé, avec le point d'exclamation, dans les signes « par évocation », les deux ponctèmes nécessitant une interprétation, une intervention. Une telle dénomination laisse entendre immédiatement la prédominance d'un point de vue sémantique, à partir du plan énonciatif. Il n'est pas étonnant de constater que se retrouvent ainsi, à l'isolement, deux signes qui par leur complexité, liée en partie à la dimension affective qu'ils véhiculent, ont toujours suscité un certain embarras chez les grammairiens et les linguistes.

118 Popin J., *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1998, p. 83-110.

119 *Ibid.*, p. 82.

2.2.1.5. Critères énonciatifs

Le classement proposé par Liudmila Georgievna Védénina est articulé autour de trois fonctions attribuées à la ponctuation : syntaxique, communicative et sémantique. Nous avons déjà évoqué les deux types de classement proposés, le premier ne prenant pas en compte le point de suspension. Dans le deuxième classement, celui de 1989¹²⁰, l'auteure opère une distinction selon des critères qui semblent d'abord syntaxiques et sémantiques :

- les signes unilatéraux à valeur modale (point, point d'interrogation, point d'exclamation)
- les signes unilatéraux disjonctifs conjonctifs (point-virgule, deux-points, virgule)
- les signes uni- et bilatéraux disjonctifs et isolants (points de suspension, tirets, guillemets, parenthèses)

On constate que le regroupement des signes a légèrement changé par rapport au classement fonctionnel proposé en 1980¹²¹ : virgule, point-virgule et deux-points s'inscrivaient dans les procédés de la syntaxe constructive ; guillemets, tirets et mise en vedette typographique relevaient de la syntaxe communicative ; le blanc, la majuscule, le point, les guillemets, le point d'interrogation et le point d'exclamation étaient liés à la structure sémantique. Le point de vue adopté n'est plus le même et, si la dimension énonciative reste présente, le critère autour duquel s'élabore le classement relève davantage de l'inscription syntaxique du signe. L'analyse des usages est ensuite détaillée selon une approche énonciative, prenant en compte les « facteurs psycholinguistiques »¹²². Nous y reviendrons dans l'analyse des typologies.

Dans ce classement, le point de suspension appartient à la dernière partie, qui regroupe également les tirets, les guillemets et les parenthèses :

120 Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters-Selaf., 1989

121 Védénina L.-G., « La triple fonction de la ponctuation dans la phrase : syntaxique, communicative et sémantique », *Langue française*, n°45, 1980, p. 60-66.

122 Védénina L.-G., (1989), p. 51.

Points de suspension, guillemets et parenthèses souligneront toutes les variantes positionnelles : signes placés à droite, à gauche, et signes encadrant le segment. Ils seront orientés dans toutes les directions : à gauche, à droite (points de suspension, tirets), il y aura aussi des signes non-orientés, tournés vers l'intérieur du segment (guillemets, parenthèses).¹²³

Les points de suspension sont donc analysés d'abord sur un plan syntagmatique : à la fois unilatéraux et bilatéraux, ils se placent majoritairement à droite d'un segment mais peuvent aussi intervenir à gauche, ou au milieu, et même encadrer le segment. Le second plan d'analyse est syntaxique (et sémantique) : le ponctème possède un caractère conjonctif, lorsqu'il relie deux segments différents, ou disjonctif, lorsqu'il sépare deux éléments.

Ce signe symbolise l'interruption du sens : en marquant la limite d'un segment, il signale son caractère inachevé.¹²⁴

Le glissement du plan syntaxique au plan sémantique s'appuie sur un double glissement terminologique : « l'inachèvement » (d'un segment) amène « l'interruption » (du sens). Au niveau syntaxique, le ponctème « signale » le caractère inachevé d'un segment ; au niveau sémantique, il « symbolise » une interruption du sens. Le passage du syntaxique au sémantique s'appuie ainsi sur le double glissement de « l'inachèvement » à « l'interruption » et du « signal » au « symbole ».

L'analyse fonctionnelle des topogrammes de Jacques Anis s'organise autour de deux pôles : le fonctionnement syntagmatique (syntaxe et dynamique communicationnelle) et le fonctionnement polyphonique (discours rapporté et toutes les formes de décrochage énonciatif)¹²⁵. Cette bipartition n'a pas de caractère distinctif ou exclusif. Plusieurs graphèmes ponctuo-typographiques entrent dans les deux champs fonctionnels. Ainsi les deux-points, le point d'exclamation et le point d'interrogation (et, même si cela n'apparaît pas clairement, le point de suspension).

La fonction syntagmatique s'intéresse d'abord à la matérialisation de la phrase, à gauche par la capitale initiale et éventuellement par le blanc ou l'alinéa, à droite par le point. Le point-virgule et les deux-points sont des opérateurs de sous-phrases, la sous-phrase

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Anis J., *L'Écriture, théories et descriptions*, De Boeck-Wesmael, 1988, p. 121-139.

manifestant une plus grande autonomie que le « segment phrastique », séparé par une virgule. La virgule est le topogramme qui « témoigne du plus haut degré de l'interaction du syntaxique et de l'énonciatif »¹²⁶ notamment par le détachement qu'elle opère. Le point d'interrogation et le point d'exclamation ont également des fonctions syntagmatiques, plus ambiguës toutefois dans la mesure où la majuscule initiale qui suit ces topogrammes est facultative.

La fonction polyphonique regroupe les marqueurs de modalité (points d'interrogation et d'exclamation), les marques explicites du discours rapporté (guillemets, tirets simples, italique), les hiérarchiseurs discursifs (les deux-points, les parenthèses, les tirets doubles), les marqueurs expressifs (soulignement, italique, capitalisation, points de suspension et tiret simple).

L'analyse qui distingue et met en parallèle le fonctionnement syntagmatique et polyphonique des topogrammes est particulièrement pertinente pour le point de suspension. On s'étonnera toutefois de ne pas lui voir attribué de rôle syntaxique dans l'inventaire établi par Jacques Anis, qui évoque pourtant le statut ambigu des points d'exclamation et d'interrogation. Le rôle du point de suspension dans la construction de phrases, de sous-phrases ou de segments de phrases est assez similaire à celui des deux autres : il laisse la liberté de poursuivre avec une majuscule ou une minuscule. Nous verrons cependant, dans l'analyse de la typologie, que l'interruption manifestée par le ponctème révèle quelques particularités qui la distinguent de celle des deux signes modaux.

Au point de vue polyphonique (énonciatif), leur rôle est cette fois prépondérant ; le point de suspension manifeste un prolongement de l'énonciation par delà l'énoncé. Il y a en effet une geste énonciative à l'œuvre derrière le signe en trois points, une persistance énonciative qui se refuse à la mise en forme littérale.

2.2.1.6. Synthèse

Le point de suspension peut être intégré aux :

126 *Ibid.*, p. 125.

- signes mélodiques (Damourette, Éluerd), signes mélodiques et d'appel (Doppagne)
- signes de ponctuation expressive (*GFC*), marqueurs expressifs (Anis)
- signes par évocation (Popin)
- signes de clôture (Catach), marqueurs de pause (*GMF*), délimitateurs de phrase (Tournier)
- signes uni- et bilatéraux disjonctifs ou conjonctifs marquant l'interruption (Védénina)

En fonction des approches, il est associé à différents signes :

- Approche prosodique :

Damourette : deux points, guillemets, point d'interrogation, point d'exclamation, parenthèses, tirets, crochets, trait d'union

Doppagne : point d'interrogation, point d'exclamation, deux points, trait d'union

GFC : point d'interrogation, point d'exclamation, deux points, guillemets, parenthèses, tirets

- Approche syntaxique :

GMF : point, point-virgule, virgule

Catach : point final, point d'interrogation, point d'exclamation

Tournier : Majuscule de début de phrase, point, point d'exclamation, point d'interrogation

Le Goffic : le point et ses variantes

- Approche sémantique :

Popin : point d'exclamation

- Approche énonciative :

Védénina : tiret, tiret double, guillemets, parenthèses

Anis : soulignement, italique, capitalisation, tiret simple

		.	,	;	:	!	?	«	»	(	)	-	-	[	]	-	<u>souligne- ment</u>	<i>italique</i>
<i>Approche à dominante prosodique</i>	Damourette				x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			
	Doppagne				x	x	x									x		
	GFC				x	x	x	x	x	x	x							
<i>Approche à dominante syntaxique</i>	GMF	x	x	x														
	Catach	x				x	x											
	Tournier	x				x	x											
	Le Goffic	x		x	x													
<i>Approche à dominante sémantique</i>	Popin					x												
<i>Approche à dominante énonciative</i>	Védénina							x	x	x								
	Anis															x	x	x

Le point de suspension peut se retrouver aux côtés de tous les signes de ponctuation, depuis le point et ses variantes jusqu'aux guillemets, aux parenthèses et à l'italique, dans le cas de l'approche énonciative. Il n'est donc pas de signe qui ne soit, au moins une fois, associé au ponctème. Cet inventaire montre la diversité des analyses possibles et la relative cohérence de l'association aux autres signes en fonction de l'approche dominante. Il révèle l'extrême polyvalence et polysémie du signe dont les multiples facettes constituent un laisser-passer à l'intérieur de chacune des catégories. Le ponctème peut revêtir des valeurs multiples (polysémie) en des lieux multiples (mobilité).

Les points « suspensifs » apparaissent bien comme le signe providentiel, polyvalent, le seul d'ailleurs à s'accommoder aussi facilement des autres qui, au fond, sont tous inclus en lui.¹²⁷

Le signe peut accueillir un grand nombre des effets de sens contenus dans les autres signes au niveau prosodique, syntaxique, énonciatif et sémantique. La clôture syntaxique peut être plus ou moins forte ce qui rejoint les problématiques des signes essentiellement séparateurs (point et virgule, point-virgule). Le signe peut également être associé à l'interrogation et à l'exclamation, servir de transition et d'ouverture (deux

¹²⁷ Dürrenmatt J., *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, PUV, coll. « Essais et savoirs », 1998, p. 39.

points), opérer un détachement, notamment énonciatif (parenthèses et tirets), ou souligner l'hétérogénéité discursive (italique et guillemets). Il serait même possible d'envisager une similitude avec le fonctionnement de la note de bas de page, signe d'appel et de renvoi¹²⁸ : la présence du point de suspension peut être considérée comme une forme d'appel renvoyant non plus à l'infapaginal mais au textuel ou à l'infratextuel.

Les signes avec lesquels le ponctème entretient le moins d'affinités, quelle que soit la perspective adoptée, si l'on en croit le recoupement des différents classements évoqués, sont la virgule, puis le point-virgule et le soulignement/italique. Ceux avec lesquels il entretient le plus d'affinités restent le point d'interrogation et le point d'exclamation, qui font converger critère prosodique, syntaxique et modalités.

2.2.1.7. Confrontation

Extraire la valeur d'un signe nécessite la confrontation avec les autres signes puisque « toutes les valeurs sont d'opposition et ne se définissent que par leur différence »¹²⁹ : de cette confrontation peut naître la confirmation d'une valeur, obtenue par différenciation, valeur unique, relative et dépendante par rapport aux autres dans le système de la langue.

Le constat de polyvalence du point de suspension dit à la fois la difficulté mais aussi la possibilité de déterminer une valeur unique. Chaque signe manifestera des convergences sur un plan donné mais aussi un certain nombre de divergences sur d'autres plans. Le tableau des recoupements ci-dessus peut être développé dans un premier temps par une confrontation successive qui permettra de comprendre et de dégager un ensemble de similitudes et de différences.

-Points, virgules et marqueurs de séquentialités :

L'alinéa, le point, les deux points, le point-virgule et la virgule ont un fonctionnement restreint. Leur valeur pourrait être celle d'une opération de séquentialité (la majuscule traduirait une opération de marquage). Cette opération de séquentialité activerait

128 Lefebvre J., *La note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive*, Thèse de doctorat, Université Paris III, 2007, p. 68.

129 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, coll. « Tel », (1966), 2001, p. 54.

différents pôles selon le ponctème ; ainsi la clôture pour le point, la segmentation pour la virgule, l'introduction pour les deux points.

Le point de suspension possède également une valeur première de séquentialité. Il peut délimiter la phrase. C'est pourquoi les approches à dominante syntaxique, notamment celle de Le Goffic¹³⁰, rattachent le ponctème au point, au point-virgule et aux deux points. Toutefois, à la différence du point, mais à l'instar de la virgule, du point-virgule ou des deux points points, il est plus nettement disjonctif et conjonctif. Il se distingue en outre par la possibilité d'être suivi d'une minuscule et par sa capacité à être uni- ou bilatéral. La dimension conjonctive constitue donc un élément important dans l'élaboration d'une valeur qui se ferait d'abord par opposition au point disjonctif (ce dernier étant le seul signe avec lequel il ne peut se combiner). Le signifiant en trois points se constitue par l'adjonction de deux autres points qui semblent créer une dimension diaphorique. Le ponctème peut abolir la clôture phrastique et la complétude sémantique ; énonciativement, il devient le signe de l'ailleurs¹³¹ face au point de l'ici (comme le rappelle Peter Szendy, Hegel se servait du point pour symboliser l'ici¹³²).

Les deux points possèdent à maints égards des similitudes avec le ponctème. Le tableau de regroupement révèle qu'ils sont essentiellement mis en lien dans les approches à dominante prosodique puisqu'ils sont d'abord perçus comme des signes mélodiques.

Etienne Dolet signalait que les deux points se trouvaient en « sentence suspendue, & non du tout finie »¹³³. Ils servent ainsi à introduire une citation ou du discours direct, ou encore à annoncer l'explication, la cause ou la conséquence de ce qui précède. Leur fonction essentielle consiste à introduire, à mettre en relation deux propositions, mais aussi à jouer « un rôle de simulateur logique et chronologique »¹³⁴.

130 Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993.

131 Voir 2.3.3.3. A. L'ailleurs et l'autre

132 Hegel G., *Phénoménologie de l'esprit*, Aubier, (1807), 1991, p. 98. Cité par Peter Szendy, (2013), p. 91.

133 Dolet É., *La manière de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage, de la punctuation de la langue Francoyse. Plus des accents d'ycelle*, MDXL, Obsidiane, 1990, Le Temps qu'il fait, Cognac, fac-similé de l'édition princeps de 1540, p. 21-22.

134 Drillon J., (1991), p. 388.

Cette particularité leur confère une certaine marginalité dans le système des signes de ponctuation. Julien Gracq considérait que le ponctème n'était « ni tout à fait ponctuation, ni tout à fait conjonction »¹³⁵. Il peut signaler une absence, en la suppléant, et rejoindre la figure de l'ellipse. La liaison entre deux syntagmes peut en effet être de l'ordre de l'ellipse dans la mesure où le lien logique n'est pas explicite. Les deux points possèdent

[...] une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit.¹³⁶

La « fonction active d'élimination » peut rappeler celle du point de suspension lequel intervient pour compenser l'absence d'un élément tout en apportant un effet de sens différent. Les deux ponctèmes peuvent être la marque d'un « style impatient, soucieux de rapidité », d'un « style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires » : ils font figure « d'économiseur, péremptoire et expéditif »¹³⁷. Cependant, la polysémie de cette opération elliptique apparaît beaucoup plus restreinte dans le cas des deux points qui manifestent nécessairement une ouverture et/ou un lien (chrono-)logique : situé à l'opposé de la fonction de clôture, le ponctème ne peut se placer qu'à l'intersection de deux segments en lieu et place d'une « formule conjonctive » absente. Cette dimension articulatoire des deux points, étroitement liée à la succession syntagmatique, constitue une différence majeure au sein des deux opérations d'élimination.

Sur un plan syntaxique, leur première fonction, minimale, est une fonction de séquentialité ; les deux points distinguent, en les reliant par un phénomène d'ouverture, deux segments. Le point de suspension peut ouvrir, clôturer, suspendre ou suggérer la suppression de l'énoncé. En raison de sa mobilité et de son autosuffisance, il ne situe pas nécessairement à l'intersection de deux segments et n'a pas la même fonction de séquentialité. Il peut ainsi être appréhendé indépendamment de l'énoncé, ce qui suppose, outre la prise en compte de l'axe paradigmatique, que sa dimension énonciative soit indissociable de son inscription syntagmatique et de sa valeur générale en langue.

135 Gracq J., *En lisant, en écrivant*, José Corti, (1980), 1985, p. 258.

136 *Ibid.*

137 *Ibid.*

Le rôle énonciatif de ces deux signes peut être rapproché : les deux points activent en effet le lien interlocutif, ils créent une « attitude expectante » chez le récepteur qui « se sent plus ou moins contraint d'aller jusqu'au bout pour "savoir" »¹³⁸. Ils constituent un vestibule qu'il s'agit de franchir pour rejoindre un autre énoncé explicite et possèdent une « nuance de valeur présentative »¹³⁹. De leur côté, les points de suspension peuvent faire office de lieu transitoire en position médiane mais peuvent aussi clôturer en ouvrant sur une énonciation infraverbale.

En raison de son expressivité (énonciative, sémantique), le point de suspension ne peut se satisfaire d'une simple fonction de séquentialité. La dimension énonciative, et plus particulièrement réflexive, invite à le confronter aux signes qui procèdent à de véritables enjeux énonciatifs.

-Parenthèses, tirets et guillemets :

Les parenthèses (« ces grosses virgules »¹⁴⁰) et les tirets, avec chacun leurs spécificités (origine différente, signifiant graphique différent, etc.) constituent ce qui a été nommé par Sabine Pétillon-Boucheron une « opération énonciative d'ajout »¹⁴¹. Les approches à dominante énonciative – mais aussi prosodique – mettent ainsi les points de suspension et les parenthèses sur le même plan.

Guillaume François, en interrogeant l'équivalence fonctionnelle des parenthèses et des tirets, montre qu'il existe une différence de fonctionnement liée à la position dans le système de ponctuation¹⁴². Selon lui, les tirets sont des signes de phrase (dont la portée est inférieure à celle-ci) tandis que les parenthèses sont des signes de l'énonciation, qui peuvent être employés à tous les niveaux d'organisation textuelle.

138 Demanuell Cl., *Points de repère*, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LVIII, 1987, p. 89.

139 Catach N., (1994), p. 69.

140 Serça I., (2012), p. 191.

141 Pétillon-Boucheron S., *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 2002, p. 3.

142 François G., « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, n° 9, 2011, <http://discours.revues.org/8542> ; DOI : 10.4000/discours.8542

La parenthèse peut marquer tous les éléments de la chaîne écrite, de la simple lettre à plusieurs phrases, alors que le tiret ne marque que des segments supérieurs ou égaux au mot (graphique) et inférieurs ou égaux à la phrase.¹⁴³

Cette opposition pourrait constituer un élément de la valeur différentielle des deux signes qui effectuent chacun un ajout « par ailleurs »¹⁴⁴. Une dimension d'ajout qui se retrouve dans la définition métaphorique de la parenthèse donnée par Léo Spitzer, lequel évoque un « équivalent linguistique de la coulisse »¹⁴⁵. L'insertion parenthétique, par le décrochement énonciatif, serait donc une forme de hors-scène dans le théâtre de la phrase quand le point de suspension, en retrait mais sur scène, puisqu'il coexiste avec l'énoncé, se rapprocherait d'une forme d'aparté non-explicite.

L'ajout que le ponctème en trois points effectue n'insère pas un énoncé, à l'exception de quelques rares emplois en signe double ; dans ce cas, les effets de sens liés au signifiant graphique horizontal en pointillés proposent une délimitation beaucoup plus flottante : la délinéarisation ne peut être sentie de la même façon et la frontière entre l'énoncé et l'élément inséré reste poreuse ; de plus, la circonscription de l'espace textuel encadré est beaucoup moins sensible avec les points de suspension.

L'intervention des guillemets pourrait se comprendre comme une opération énonciative d'isolement : ils servent à marquer le discours rapporté et la mise à distance ou mise en valeur¹⁴⁶. Ainsi,

[...] le guillemet inscrit dans le dire de X un "creux interprétatif", un appel à construire ce qui a retenu, "accroché" l'énonciateur dans le discours "huilé" de son dire ; c'est une forme univoque de langue, creusant un lieu pour un processus d'interprétation discursive.¹⁴⁷

Il est étonnant de constater à quel point cette description peut être adaptée à de fréquents emplois du point de suspension : les deux signes produisent un « appel à construire » en exhibant des accrochages et « creusent un lieu » pour l'interprétation. Les deux signes

143 *Ibid.*

144 Pétillon-Boucheron S., (2002), p. 3

145 Spitzer L., « Le style de Proust », *Études de style*, Gallimard, 1970, p. 417.

146 Catach N., (1994), p. 77-78.

147 Authier-Revuz J., « Le guillemet, un signe de "langue écrite" à part entière », *À qui appartient la ponctuation ?*, (1998), p. 380.

peuvent ainsi être abordés sous l'angle de la modalisation, telle que définie par Robert Vion, et constituent en effet des modalisateurs¹⁴⁸.

Les références nombreuses à la parole de l'autre signalée par les guillemets forment l'un des aspects de la réflexivité du langage : on retrouve cette dimension réflexive avec le point de suspension. L'un comme l'autre appartiennent au champ du métalangage, ils constituent « des signes de la langue par lesquels peut s'effectuer un retour réflexif sur elle-même »¹⁴⁹.

Ce signe, dans son arrêt sur un fragment, en position d'observateur, de surplomb méta-énonciatif, de surveillance du dire, à l'écoute de ce qui peut ne pas aller de soi, mais en même temps, dans son ouverture sur l'interprétation, sa non-saturation interprétative, touche à des éléments intimes du rapport des énonciateurs au sens et au langage, au contrôle, à la défaillance, à l'inachèvement du sens.¹⁵⁰

On retrouve encore une fois de nombreux éléments qui rappellent les principales fonctions du ponctème ; le « surplomb méta-énonciatif », « à l'écoute de ce qui peut ne pas aller de soi », convoque une forme de réticence, ou de défaillance, qui interroge ensuite le langage, et par là-même le sens et son « inachèvement ».

Les guillemets, archi-forme de modalisation autonymique, ont une valeur en langue de « dédoublement opacifiant du dire d'un élément, c'est-à-dire la simple représentation du fait de dire ce mot-là »¹⁵¹. Ils réalisent une opération de modalisation du dire et ont la « valeur générale d'un pur *je dis X'* sans spécification », d'un arrêt sur mot¹⁵².

La fonction autonymique des guillemets peut être endossée par le ponctème en trois points. Les deux signes, lorsqu'ils procèdent à une modalisation et font fonction d'« arrêt sur mot », se rejoignent sur le plan énonciatif.

148 Vion R., « La mise en scène énonciative des discours », *Modalités, modalisations et activités langagières, Marges linguistiques*, n°2, (1998), novembre 2001, p. 219. Arrivé M., Gadet F., Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986. Voir 2.3.3.3. Locuteur / interlocuteur

149 Authier-Revuz J., (1998), p. 373.

150 *Ibid.*, p. 385.

151 *Ibid.*, p. 380.

152 Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, « Sciences du langage », 1995, tome 1, p. 136.

Il faudrait évoquer ici le cas du tiret simple, utilisé notamment par Beckett et Céline (dans sa correspondance) dans des emplois similaires à ceux du point de suspension. La distinction majeure est, sémantiquement et énonciativement, celle de l'appel : le tiret n'appelle pas l'investissement du récepteur, il n'active pas les virtualités de l'axe paradigmatique. La rupture est beaucoup plus autoritaire, plus entière (« la trace d'un geste brusque, volontaire »¹⁵³) et n'offre pas, comme la suite de points, un espace à remplir.

Les emplois du point de suspension participent de cette dimension réflexive à l'œuvre dans les signes à dominante énonciative. En revanche, le signe se démarque des parenthèses, des tirets et des guillemets par le fait qu'il peut être un délimiteur de phrase et parce qu'il ne constitue pas, dans la grande majorité des cas, un signe double : ainsi, il n'insère pas d'énoncé explicite (lexicalisé) ou ne se superpose pas aux énoncés, comme l'italique ou le soulignement. Ni insertion, ni superposition, son incidence énonciative n'implique pas, par conséquent, une délimitation précise de l'énoncé modalisé.

-Point d'interrogation et d'exclamation :

Les points d'interrogation et d'exclamation sont associés aux points de suspension dans des perspectives essentiellement prosodique et syntaxique. Dans le premier cas, le lien se fait à partir de la mélodie. Dans le second, à partir de la séquentialité. Le caractère relativement monovalent du point d'interrogation ne semble pas poser de problèmes pour la distinction. En revanche, le point d'exclamation est souvent associé au point de suspension (ainsi dans l'approche sémantique de J. Popin¹⁵⁴) selon le critère de l'expressivité. À en croire notre recoupement – qui n'a certes pas la prétention d'être exhaustif –, il s'agit même du signe qui entretient le plus d'affinités avec le ponctème en trois points.

Si la suite de points s'est développée en France, le point d'exclamation, appelé autrefois « *punctus admirativus* », est apparu en Italie à la fin du XIVe siècle (il serait le fait de Colucci Salutati, Chancelier de France, orateur et bibliophile : *Ars punctandi*¹⁵⁵). Voilà

153 Fonagy I., « Pour une sémantique des signes de ponctuation », *Le Discours psychanalytique, La Ponctuation*, n°18, 1997, p. 204.

154 Popin J., (1998), p. 83-110.

155 Catach N., (1994), p. 63.

qui pourrait nourrir un certain nombre de considérations sociologiques intéressantes quoique peu scientifiques sur l'esprit des deux peuples (« les Italiens sont des Français de bonne humeur » disait Jean Cocteau). Ces deux signes, avec le point d'interrogation, sont parfois considérés comme des variantes affectives du point.

Marqueur de fin de phrase et de modalité exclamative, le point d'exclamation a un pouvoir clôturant variable selon qu'il est suivi ou non par une majuscule. Il en va de même pour le point de suspension ; exclamation et suspension mettent en scène le dire et le dit, ils introduisent une forme de distanciation qui exhibent l'énonciation et participent aux modalités d'énoncés affectives. Toutefois, en raison de sa polysémie, le rôle modal du point de suspension apparaît plus riche.

Au point de vue énonciatif et sémantique, leur similitude repose sur les vertus d'expressivité et d'affectivité. Les deux signes relèvent de la ponctuation expressive, inscrivant textuellement les affects, et sont en effet souvent rattachés aux écrits intimes, aux genres dits mineurs. Dans la typologie de Jacques Popin, point d'exclamation et point de suspension sont analysés isolément dans la catégorie « signe par évocation » en raison de leur dimension affective, expressive.

Les deux ponctèmes servent l'intensité du propos. Une intensité verticale, autoritaire, plus largement monosémique, d'un côté ; une intensité horizontale, fuyante, très polysémique, de l'autre. Utilisés conjointement, ils proposent ainsi une forme de signe double, à la fois antithétique et complémentaire, producteur d'emphase.

-La note de bas de page :

Le point de suspension ne va pas sans rappeler le fonctionnement de ce signe *marginal* qu'est la note, signe double fondé sur un « appel-renvoi de note »¹⁵⁶. Il peut en effet activer deux niveaux : un premier, matérialisé par le signifiant en trois points inscrit dans la chaîne graphique, qui peut ensuite mettre en relation avec un second niveau, actuel (la suite de l'énoncé est donnée ultérieurement) ou virtuel ; dans le dernier cas, le renvoi n'est pas infrapaginal comme dans la note de bas de page mais infratextuel. Le

156 Lefebvre J., (2007), p. 68.

point de suspension fonctionne alors, sur un plan paradigmatique (entendu au sens saussurien de « rapports associatifs »), comme un signe d'appel/renvoi : l'extension en trois points peut renvoyer dans de nombreux cas à une forme de géologie qui aurait pour tâche d'exhumer les différentes virtualités d'un énoncé (et rejoint alors la figure syntaxique de l'ellipse). À l'appel produit par les trois points répondrait, lorsque le renvoi n'est pas réalisé, un nombre infini de renvois selon le nombre infini de lecteurs.

-Le blanc :

Bien qu'il ne soit pas évoqué dans les études précédemment citées, il apparaît essentiel d'établir, au terme de cet inventaire comparatif, quelques critères différentiels avec le blanc. La valeur du point de suspension, si elle se définit d'abord par opposition au point, doit pouvoir être formulée à partir d'une confrontation au blanc, tant le signe en trois points se présente comme un intermédiaire entre le blanc du langage et le noir de la verbalisation.

Blanc de page et noir de l'écriture entretiennent une relation qui « doit être pensée autrement qu'en termes d'opposition ou de complémentarité »¹⁵⁷. Le blanc, qui a fait l'objet, à partir du XIX^e siècle, d'une « exploration généralisée »¹⁵⁸, n'est pas une donnée négative, une absence, un « signe en négatif » comme l'évoquait Nina Catach. Il possède, avec le signe en trois points, plusieurs caractéristiques communes, positives si l'on veut. Blanc et trois points peuvent s'insérer de façon interlexicale, en tous points de l'énoncé, mais aussi intralexicale, ce qui les distingue en grande partie des autres signes, à l'exception sans doute du tiret de coupure de mots à la fin d'une ligne et du signe double des parenthèses. Au niveau syntaxique, ils peuvent permettre de prendre des libertés avec la syntaxe « logique ». Produire une syntaxe nouvelle, établissant d'autres rapports, d'autres liens.

Le blanc ponctue contre le mot et sa solitude. Il ponctue pour la phrase, "une phrase faite de rapports", irréductibles à l'ordre logique, et chaque fois singuliers.¹⁵⁹

157 Dessons G., « La Ponctuation de page dans *Cent Phrases pour un éventail* de Paul Claudel », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 238-239.

158 Catach N., (1994), p. 93.

159 Dessons G., (2000), p. 239.

Le point de suspension et le blanc (en poésie notamment) peuvent intervenir en tous points de l'énoncé. Le premier a donc un rôle d'indicateur, il assure, par convention, le marquage de l'incomplétude. Au contraire du blanc, il est devenu un signe conventionnel. Il signale au récepteur que la séquence inaccomplie est produite à dessein et « que sont suspendues momentanément en connaissance de cause les règles de bonne formation syntaxique et sémantique »¹⁶⁰.

Au point de vue syntagmatique et paradigmatic, blanc et point de suspension peuvent orchestrer le piétinement sur l'axe syntagmatique et le déploiement sur l'axe paradigmatic avec toutefois une différence majeure liée au signifiant graphique horizontal en trois points qui active le signifié « à reconnecter » : les trois points sont les indicateurs graphiques d'un énoncé déconnecté mais demandant malgré tout à être rattaché à un antécédent ou à une suite. D'où leur plus fort ancrage dans la dimension syntagmatique.

Il existe cependant une différence fondamentale entre un poème versifié et un texte criblé de points de suspension : alors que le vers implique un système d'équivalences paradigmatic, que ses blancs délimitent des schèmes répétitifs, les points de suspension ne font jamais sortir l'énoncé de la dimension syntagmatique.¹⁶¹

Au niveau énonciatif, le blanc peut ouvrir à un « *modus suspensif* » dans la mesure où il entraîne dans certains cas un « arrêt-suspension », ce qui, d'un point de vue sémantique, « bloque en partie l'interprétation référentielle et fait retour sur le signifiant ou sur le dire »¹⁶².

Les points de suspension et les blancs typographiques peuvent également être perçus comme de véritables « *stimuli* de lecture » qui incitent le lecteur à l'action. Que les silences soient actualisés par l'entremise de points de suspension, de phrases elliptiques ou de blancs narratifs ; qu'ils soient employés pour exprimer ce que le sujet ne veut pas dire ou ne peut pas dire, peu importe : ce qui compte, c'est qu'il est possible de faire parler ces silences, de leur conférer une valeur énonciative.¹⁶³

160 Maingueneau D., (1986), p. 78.

161 *Ibid.*, p. 80.

162 Favriaud M., « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'information grammaticale*, n°102, 2004, p. 20.

163 Leblanc J., « La ponctuation face à la théorie de l'énonciation », *À qui appartient la ponctuation*, Defays J.-M., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « champs linguistiques », 1998, p. 88.

Mais s'il est bien le lieu d'une persistance énonciative lui aussi, le blanc ne possède pas toutefois le même degré d'expressivité au regard du point de suspension dont la présence noire en trois points présuppose l'existence d'une verbalisation sous-jacente : il se situe entre le blanc et l'énoncé et participe à une forme de mi-dire en se substituant au rien de l'absence ou au tout d'un énoncé infini, établissant un lieu de tension entre le vide et le plein. L'idéogramme, du côté du palimpseste, agit en sourdine en explicitant la persistance énonciative, en stimulant par une fonction conative plus prégnante. Processus d'occultation moins opaque, impliquant la dimension herméneutique, le ponctème ne recouvre pas la même dynamique que le blanc. Même s'il est possible d'envisager des blancs dynamiques, il existe globalement une opposition entre mouvement et fixité. Les trois points possèdent des vertus heuristiques et dynamiques. Comme c'est souvent le cas dans le langage informatique, ils traduisent un processus en cours.

Au niveau sémantique, les points de suspension présentent l'absence quand le blanc, dans le discours poétique notamment, procède à une extraction qui met davantage l'accent sur l'énoncé présent. En corollaire, le blanc témoigne d'une plus grande confiance accordée aux mots (à tout le moins d'une prudence) lesquels apparaissent isolés, solennels ; de leur côté, les points de suspension s'apparentent à la défiance, à la suspicion jetée sur le langage. Se vérifierait alors une des pistes avancée par Henri Meschonnic :

On ne pas pas faire confiance [au blanc]. Pas plus qu'au langage. On pourra rechercher si ceux qui font confiance au langage ne font pas aussi confiance au blanc.¹⁶⁴

De même, et c'est notre postulat, ceux qui manifestent de la défiance vis-à-vis du langage semblent confier l'expression de cette défiance, dans le discours littéraire notamment, au ponctème en trois points, qui devient alors le représentant scriptural d'une forme de misologie.

Il apparaît clairement, après l'évocation des différents classements, construisant les affinités entre le ponctème et les différents signes, que le point de suspension forme le signe le plus polyvalent qui soit au sein du système, capable de produire des fonctions

164 *Ibid.*

associées à l'ensemble des signes, depuis la virgule jusqu'au soulignement, et de prendre part aux opérations de séquentialité comme aux opérations (méta-)énonciatives.

Certes, les entités linguistiques « ne se laissent déterminer qu'à l'intérieur du système qui les organise et les domine, et les unes par rapport aux autres », et « ne valent qu'en tant qu'éléments d'une structure »¹⁶⁵. Cependant, dans la mesure où le point de suspension est, sans doute avec les points d'exclamation et d'interrogation, le moins diacritique de tous, puisqu'il peut être employé seul, nous interrogerons dans un premier temps ce qui a permis cet emploi autonome et ce que dit un tel emploi, au point de vue du signifié. Il s'agira de comprendre la signification endossée, hors de tout contexte, par l'idéogramme, et d'interroger la valeur, constituée par rapport aux éléments discriminants que sont le point et le blanc.

Avant d'en venir à l'établissement de la définition, il nous faut procéder à l'état des lieux et à l'analyse des descriptions existantes ce qui permettra de montrer que les modes d'appréhension réalisent trop souvent la confusion entre les niveaux linguistique, discursif et stylistique.

2.2.2. Étude comparée des descriptions (définitions et fonctions)

2.2.2.1. Dictionnaires et encyclopédies

Nous reprenons ici succinctement quelques définitions déjà évoquées, lors de la présentation historique notamment, afin de rassembler les différents points de convergence et d'extraire les principaux traits définitoires.

-XVII^e et XVIII^e siècles

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* :

Quand on met plusieurs points après un mot, c'est signe que le sens est imparfait, qu'il y a une lacune, ou quelque chose à ajouter.¹⁶⁶

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers :

¹⁶⁵ Benveniste É., (1966), 2001, p. 21.

¹⁶⁶ Furetière A., (1690), 1970.

On dispose quelquefois quatre *points* horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la suppression, soit du reste d'un discours commencé & qu'on n'achève pas par pudeur, par modération, ou par quelque autre motif, soit d'une partie d'un texte que l'on cite, ou d'un discours que l'on rapporte.¹⁶⁷

Antoine Furetière met l'accent sur la dimension sémantique, pointant l'imperfection du sens, la « lacune ». Nicoles Beauzée emploie le terme « suppression » et met en avant le rôle énonciatif en distinguant la suppression d'une partie de « discours » (dimension rhétorique, affective) et la suppression d'une partie de « texte » (citation tronquée). Deux principaux motifs sont invoqués pour la suppression du reste d'un discours : « pudeur » et « modération ».

-XIX^e siècle

Auguste Tassis, *Traité pratique de la ponctuation* :

On emploie trois points à la suite les uns des autres pour annoncer qu'un sens est interrompu brusquement et n'est point achevé. [...] Les points suspensifs ne s'emploient pas seulement pour annoncer qu'un sens est brusquement interrompu et n'est point achevé, on s'en sert souvent aussi dans le genre plaisant pour produire par un repos calculé un effet qui, sans cela, ne serait ni remarqué ni senti.¹⁶⁸

Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* :

Article « suspensif » :

Points suspensifs : « suite de points marquant suspension ou interruption du sens »

Article « ponctuation » :

Les points suspensifs annoncent que le sens reste suspendu, qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas achever d'exprimer la pensée.¹⁶⁹

C'est la dimension sémantique qui prime ici, les deux définitions s'accordant sur les termes de « suspension » et d'« interruption » du « sens ». Ces approches sont doublées d'un point de vue rhétorique mettant l'accent sur la réception pour le premier (« produire un effet ») et énonciatif mettant l'accent sur la production pour le second (ne pas pouvoir ou vouloir « achever d'exprimer la pensée »).

167 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1762), p. 870.

168 Tassis S.-A., (1859), p. 127-129.

169 *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, (1866-1876), 1991, p. 1284 et 1337.

-Dictionnaires contemporains

Grand Larousse de la Langue Française :

Signe de ponctuation (...) indiquant que l'énoncé est interrompu pour une raison sentimentale ou autre (convenance, émotion, réticence, etc.).

Trésor de la Langue Française :

Séquence constituée de trois points (...), indiquant que le locuteur refuse de prononcer un mot, de formuler la suite de sa pensée.

Le Petit Robert :

Signe de ponctuation (...) servant à remplacer une partie de l'énoncé ou à interrompre l'énoncé¹⁷⁰.

Le *GLLF* et *Le Petit Robert* emploient le mot « signe », le *TLF* celui de « séquence » (ce qui met l'accent sur l'aspect typo-graphique).

Le *GLLF* n'évoque que « l'interruption » tandis que *Le Petit Robert* mentionne « l'interruption » et le « remplacement ».

Les trois définitions se situent au niveau énonciatif (« énoncé », « locuteur », « énoncé ») mais le *TLF* et le *GLLF* se positionnent autour du point de vue du locuteur et tendent vers l'interprétatif : refus de formuler la suite de sa « pensée » d'un côté, interruption pour « raison sentimentale » ou autre, de l'autre.

Une immense majorité des définitions avance par adjonction de propositions, juxtaposition de subordonnées ou, le plus souvent, coordination avec la conjonction « ou ». Une telle récurrence dit bien la difficulté à réunir autour d'une valeur commune les multiples usages. La définition proposée par *Le Petit Robert* est celle qui est à la fois la plus objective (description à partir de l'énoncé sans verser dans les problématiques de la réception) et la plus judicieuse (prise en compte du double mouvement sur un niveau syntagmatique – interruption – et paradigmatic – remplacement) : cependant, ce double mouvement reste envisagé selon une alternative (traduite par la conjonction « ou » dans la définition) alors qu'il nous semble préférable de définir ce double mouvement comme simultané, et donc indissociable. Le signe de ponctuation doit être envisagé en fonction du rôle qu'il joue sur les deux niveaux, syntagmatique et

170 *Petit Robert*, « Suspension », 2000, p. 2448.

paradigmatique : au niveau syntagmatique, le signe délimite un ensemble ; au niveau paradigmatique, il peut déployer une succession de termes occupant une même place syntaxique mais aussi se substituer à un énoncé, le remplacer, compenser son absence. De surcroît, la notion d'« interruption » ne peut être effective pour certaines occurrences (que l'on songe par exemple au point de suspension qui intervient en début d'énoncé). Nous reviendrons par la suite sur cet aspect.

2.2.2.2. Grammaires et traités (définitions et typologies)

Il n'est guère aisé d'établir une liste exhaustive des différents usages et fonctions du point de suspension. Ceci pour diverses raisons. Le principal écueil consiste, selon nous, à confondre et à mêler les trois niveaux de la langue, du discours et du style, à mettre sur un même plan description linguistique et commentaire interprétatif subjectif ; cet écueil se retrouve pour une part dans les différents inventaires que nous avons pu relever, et dont voici un aperçu. Ce regroupement n'a pas vocation à l'exhaustivité mais rassemble, en fonction du point de vue adopté, un éventail aussi large que possible des modes d'appréhension du ponctème.

Nous présentons dans un premier temps les emplois (ou les fonctions) tels qu'ils sont détaillés dans les ouvrages avant d'en proposer un commentaire qui tiendra compte des différents plans d'analyse : le signe, la phrase, l'énoncé (acte de production puis texte).

A. Le point de vue prosodique : le point de suspension comme « signe mélodique »

a) *Traité moderne de ponctuation*

Au sein de la bipartition opérée par Jacques Damourette entre signes pauxaux et signes mélodiques (bipartition à laquelle pourrait s'ajouter une troisième catégorie, composée des « moyens accessoires »), le ponctème entre dans la catégorie des signes mélodiques et occupe, parmi les dix signes évoqués, la cinquième position.

Le point de départ définitionnel est l'inachèvement de la phrase (critère grammatical) par le sujet parlant qui entraîne la mise en suspens de la mélodie (critère prosodique). L'auteur aborde ensuite l'inventaire descriptif, et largement interprétatif, des différents

emplois. Le rôle des affects est prépondérant dans cette typologie ; ainsi, les trois premiers cas envisagés :

-« le personnage qui parle interrompt une idée qu'il a commencé à exprimer, et, se ravissant, passe à une considération accessoire »

-« le sujet renonce à exposer ce qu'il allait dire, car il a subitement réfléchi que ses paroles n'auraient aucun effet sur les auditeurs »

-« le sujet parlant peut aussi ne pas terminer un membre de phrase qu'il laisse à son interlocuteur le soin de comprendre à demi-mot, et passer tout de suite à la conséquence qui en découlerait »¹⁷¹

Les termes employés sont assez révélateurs des glissements qui s'effectuent entre différents niveaux de l'analyse. Les énoncés sont soit le fait d'un « personnage » (métasémantique), soit le fait d'un « sujet » (sémantique). Les mots qui servent à désigner le discours montrent le passage du point de vue à dominante grammaticale au point de vue sémantique (rhétorique, interprétatif et psychologique) d'une description qui dépasse largement le cadre énonciatif. La description prend comme cadre de référence « une idée », dans le premier emploi, ou « une considération accessoire », puis, dans le second, les « paroles » et, finalement, « un membre de phrase » ; soit un plan plus volontiers rhétorique pour décrire le premier, énonciatif pour le deuxième, et grammatical pour le dernier.

La deuxième série d'emplois invoque l'intervention du sujet parlant qui « s'interrompt pour se reprendre » et détaille les diverses composantes de « l'hésitation ». Le point de vue énonciatif se ramifie selon des implications psychologiques relativement spécifiques : l'hésitation « qui a pour cause un aveu pénible », l'hésitation provenant de la difficulté à trouver « du premier coup une dénomination », l'hésitation provoquée par « le scrupule ». Viennent ensuite les cas où les points de suspension traduisent la « mollesse d'articulation marquant le peu de conviction » ou au contraire la décision très nette, perceptible à travers « l'arrêt de la phrase et la reprise par une négation catégorique »¹⁷².

171 Damourette J., (1939), p. 89-90.

172 *Ibid.*, p. 92.

Cette analyse, ou psycho-analyse, se poursuit ensuite dans le champ affectif, avec une « série où la mélodie phrastique représentée par les points de suspension est d'ordre plus particulièrement émotionnel »¹⁷³ : « allégresse », « tristesse », « colère », « sarcasme », « timidité » constituent les affects évoqués. La dimension interprétative de cette série d'emplois abandonne tout ancrage à l'échelle de la phrase ou de l'énoncé pour se lancer dans une recension d'états affectifs dépendants d'un contexte large.

Le grammairien revient ultérieurement à une analyse plus énonciative du signe :

-« désir de faire bref en n'achevant pas une citation dont le contexte est connu, ou censé connu, des auditeurs »

-« le sujet parlant ne s'interrompt pas de son propre mouvement, mais est interrompu par la parole d'autrui, ou par un événement extérieur qui survient »

-« il arrive souvent que, dans l'animation d'une dispute, les interlocuteurs se coupent mutuellement la parole »

-« un dissentiment moins violent peut amener les phrases à se succéder de telle sorte que, sans que la parole soit à proprement coupée, la réplique arrive avant que la voix de l'interlocuteur ne soit tombée »¹⁷⁴

Une « autre valeur » est ensuite signalée :

[...] indiquer que la phrase ne termine pas l'idée à exprimer, et que celle-ci est à suppléer par l'imagination de l'auditeur ou du lecteur. Il y a là, toutes proportions gardées, quelque chose d'analogue à un point d'orgue en musique.¹⁷⁵

Cette description qui fait déborder « l'idée » de la « phrase » articule le plan grammatical et le plan sémantique. Se devine à travers la description et les exemples convoqués que la phrase est alors grammaticale, syntaxiquement achevée, mais comporte une unité de sens incomplète. On peut toutefois s'interroger sur la différence que cette « valeur » entretient avec les précédentes. Une telle définition (« la phrase ne termine pas l'idée à exprimer », « à suppléer par l'imagination ») pourrait en effet s'adapter à de nombreux exemples, faute d'une circonscription précise à l'échelle phrastique ou énonciative.

173 *Ibid.*

174 *Ibid.*, p. 93-95.

175 *Ibid.*, p. 95-96.

Enfin, l'analyse se poursuit avec la question de la fonction pausale du signe, fonction jugée incertaine dans la mesure où « elle dépend de la nuance qu'apportent dans la phrase lesdits points de suspension et n'en sont qu'une conséquence »¹⁷⁶. La fonction pausale se détermine ainsi en fonction des différents niveaux d'interprétations déjà évoqués. Le spectre de cette fonction prosodique qui vient parachever l'ensemble des fonctions est large : pause longue dans le cas de la réticence, de l'hésitation, et pause supérieure à celle du point dans le cas du point d'orgue. Pause courte lorsqu'ils « indiquent un débit plus précipité quand il s'agit de paroles coupées ». Dans le cas de la réplique muette, la fonction des points de suspension « est plus purement pausale », exprimant « l'absence de toute émotion caractérisée »¹⁷⁷. Dans le cas de la combinaison avec d'autres signes de ponctuation (virgule, point d'exclamation, point d'interrogation), la fonction pausale apparaît plus nettement.

Jacques Damourette évoque ensuite un signe composé de trois points qui ne doit pas être confondu avec les points de suspension (à valeur mélodique) :

Le nombre des points de suspension, ainsi que nous l'avons vu par les exemples cités, est généralement de trois. Mais qui voit trois points ne doit pas nécessairement pour cela les interpréter comme des points de suspension à valeur mélodique. En effet, l'écriture se sert de points se succédant immédiatement pour indiquer un passage omis, surtout dans une citation, soit à son début, soit en cours, soit à sa fin.¹⁷⁸

Le point de vue prosodique, centré sur le sujet parlant et la mélodie, impose ainsi d'écarter ce signifiant en trois points dont la fonction, propre à « l'écriture », ne peut être assimilée à celles inventoriées. C'est peut-être ici la limite la plus évidente de ce point de vue centré sur la mélodie, lequel est obligé d'avancer l'existence de deux signifiés distincts pour un même signifiant, ne pouvant tenter de les réunir autour d'une valeur commune. Et l'auteur, pour couper court à l'embarras, de préconiser *in fine* l'utilisation de six points alignés pour marquer un passage omis :

176 *Ibid.*, p. 96.

177 *Ibid.*, p. 97.

178 *Ibid.*, 101.

Ainsi serait-il souhaitable que se régularisât l'habitude de réserver les trois points pour signifier les points de suspension proprement dits, et d'adopter un nombre autre de points (six par exemple) pour les coupures.¹⁷⁹

Arrivé au terme de son travail de description, Jacques Damourette se voit contraint d'inventer un nouveau signe pour écarter les difficultés nées d'un point de vue trop exclusivement phonocentriste. Une telle pirouette finale ne va pas sans créer quelques réticences. Repositionner l'analyse au niveau premier de la langue apparaît comme une étape salutaire : la recherche d'un signifié, unique, doté d'un socle sémiotique fondé sur le signifiant en trois points, doit inclure cette fonction de coupure citationnelle.

b) Rapport à l'oral : points de suspension et dialogues

Jacqueline Pinchon et Mary-Annick Morel ont proposé une analyse du « rôle joué par la ponctuation dans la transposition des phénomènes intonatifs et prosodiques du discours oral à l'intérieur des interventions en discours direct des personnages de romans ou dans les dialogues »¹⁸⁰. Dans le cadre de cette analyse, la part consacrée aux emplois du point de suspension est, de loin, la plus vaste. Le ponctème est en effet très utilisé dans les dialogues romanesques, en raison de la multiplicité des rôles qu'il est possible de lui faire jouer.

La fonction principale attribuée au signe est celle d'une « suspension », selon une acception exclusivement prosodique, c'est-à-dire « un arrêt dans la suite continue de l'émission vocale du locuteur [...] »¹⁸¹. Le signe est analysé dans son rapport à l'oralité à partir de ses différentes manifestations dans les dialogues romanesques. Trois grandes catégories d'emploi sont établies : 1) Hésitation du locuteur, 2) Rythme ou débit particulier, 3) Interruption liée au dialogue, due à la présence de l'interlocuteur.

À partir de ces trois ensembles, cinq fonctions sont relevées, lesquelles seront ensuite détaillées selon les occurrences rencontrées : 1) Silence véritable, 2) Interruption de l'énoncé par le locuteur lui-même, 2) Rythme saccadé (« pause "vide" » avec

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁸⁰ Pinchon J., Morel M.-A., « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française*, n°89, Larousse, 1991, p. 5.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

« interruption de l'émission vocale »), 4) « Pause "hésitation" » (auto-correction ou hésitation sur la formulation), 5) Une superposition ou un chevauchement.

La première partie qui se concentre sur le point de vue du locuteur analyse les différentes occurrences selon le critère d'intentionnalité (interruption externe, interne). Les deux parties suivantes détaillent la notion de « suspension "hésitation" » et celle du « rythme/débit ». Le critère de l'intentionnalité est présent de façon sous-jacente : l'hésitation est provoquée par « la recherche d'un mot » ou « par une émotion : étonnement, crainte, colère »¹⁸². La gestion du rythme est soit intentionnelle (« débit ou rythme contrôlé par le locuteur », « lorsqu'il veut affirmer sa volonté ou lorsqu'il s'abandonne à l'évocation des souvenirs »), soit non-intentionnelle lorsqu'il s'agit d'un « rythme haché dû au rire » ou à « un défaut naturel d'articulation »¹⁸³. La dimension volontaire ou non de la manifestation de l'hésitation ou de la modification du débit n'est pas exempte de cas limites dans lesquels il sera bien difficile de déterminer la maîtrise du locuteur sur son propre discours.

Une autre réticence peut naître avec le départ entre un niveau d'ordre interprétatif/subjectif (« hésitation ») et un niveau qui tend du côté prosodique (« rythme/débit ») ; pour le premier cas de figure, il est dit que les points de suspension, « marquant l'hésitation » sont « des ruptures rythmiques, mais pas nécessairement syntaxiques »¹⁸⁴. La notion de rythme, invoquée à l'ouverture de la catégorie d'emploi sur l'hésitation, dépasse en effet la notion d'hésitation, qui reste une dimension relativement subjective et interprétative. Il semble difficile de mettre sur le même plan la question du rythme de celle de l'hésitation, deux notions situées sur des niveaux différents et dont les enjeux n'ont pas la même portée.

Fondé sur un plan essentiellement oral (énonciatif au sens d'acte de production de l'énoncé), après une définition prosodique du ponctème, ce classement des emplois et valeurs révèle la difficulté à circonscrire l'analyse autour de critères linguistiques objectifs : au critère apparemment objectif de l'interruption interne ou externe viennent

182 *Ibid.*, p. 15.

183 *Ibid.*, p. 15.

184 *Ibid.*, p. 14.

se greffer des appréciations subjectives (« hésitation ») qui orientent le propos vers l'interprétatif.

c) *Grammaire descriptive de la langue française*

Roland Éluerd aborde le ponctème comme un signe essentiellement mélodique, lié de façon explicite à l'oralisation. Il distingue trois fonctions majeures¹⁸⁵ :

-interruption

-hésitation

-réticence, sous-entendu

Si la première fonction (« interruption ») peut circonscrire l'analyse sur un plan syntaxique et/ou sémantique, les deux autres fonctions, en revanche, sont largement soumises aux aléas de l'interprétation (« hésitation », « sous-entendu ») et tendent à sortir du cadre de la description linguistique. Une telle tripartition fonctionnelle regroupe ainsi des approches qu'on ne peut mettre sur un même plan et qui peuvent, par conséquent, se chevaucher : « l'hésitation » n'est-elle pas une forme d' « interruption » ?

d) Tendance normative : *La Bonne ponctuation*

L'ouvrage d'Albert Doppagne¹⁸⁶ adopte (titre et sous-titre en témoignent) un point de vue globalement normatif sur la ponctuation. Comme nous l'avons vu précédemment, l'auteur distingue quatre parties : signes pauxaux, mélodiques, d'insertion, d'appel. On retrouve les points de suspension dans deux de ces catégories, les « signes mélodiques » et les « signes d'appel ».

Au sein des signes mélodiques, les points de suspension sont dotés d'un certain nombre de « valeurs » et de « missions » : valeurs prosodiques, valeurs psycho-émotives, valeurs d'appel et missions d'appel¹⁸⁷. Le détail des valeurs est proposé ainsi :

A. Valeurs prosodiques (arrêt dans la phrase)

a. Un événement extérieur

¹⁸⁵ Éluerd R., *Grammaire descriptive de la langue française*, Armand Colin, coll. « Coursus », (2002), 2008, p. 25.

¹⁸⁶ Doppagne A., *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit.*, Bruxelles, De Boeck Dculot, 2006

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 39-43.

- b. Un interlocuteur interrompt

B. Valeurs psycho-émotives

- a. Le personnage réfléchit avant de répondre
- b. Le personnage se ravise et corrige (produisant ou non une sorte de rature orale traduite par écrit)
- c. Discours haché sous l'effet de l'émotion
- d. Traduction d'un trouble profond
- e. Aveu difficile à formuler

C. Valeurs d'appel (code que le lecteur doit pouvoir interpréter correctement)

1. Valeurs poético-narratives

- a. Inviter le lecteur à poursuivre une réflexion, à s'abandonner à une méditation
- b. Suggérer une suite quelconque (abréviation d'une énumération), équivalent de etc.

2. Fonctions phatiques

- a. En début de partie suivante ou de paragraphe : ils indiquent qu'un certain temps s'est écoulé. En début de réplique : ils servent de lien ou de raccord entre deux parties de phrase
- b. Réplique muette

D. Missions d'appel (valeurs sur un plan social)

- 1. La réticence
- 2. La discrétion (sur les noms propres)
- 3. La bienséance (sur les termes crus ou vulgaires)
- 4. L'omission (un passage volontairement omis)

Un tel parcours est animé par une volonté très nette d'embrasser tous les aspects développés par l'intervention du point de suspension, sur plusieurs niveaux. Cependant, si les niveaux d'analyse sont bien distincts, ils n'en restent pas moins terriblement hétérogènes, non-exclusifs et non-hiérarchisés, de la fonction prosodique à la fonction sociale, en passant par la dimension psycho-émotive ou encore par l'investissement du lecteur. D'une partie à l'autre, l'analyse glisse de la prosodie à l'interprétation

psychologique (point de vue du « personnage » : « émotion », « trouble », etc.), puis à l'énonciation (point de vue du récepteur : « inviter », « suggérer », « fonction phatique »), pour s'achever au niveau rhétorique, « sur un plan social » : « réticence », « bienséance ».

Si la première partie mentionne « la phrase » et « l'interlocuteur », la suivante utilise les termes « auteur » et « personnage » : du plan syntaxique et énonciatif, l'analyse est transposée au plan métasémantique, qui est celui des textes et des œuvres, avec une très forte dimension psychologisante.

Une telle superposition de niveaux différents d'analyse peut entraîner quelques redondances : la fonction D.1. nommée « réticence » au sein des « missions d'appel » (valeurs sur un plan social) recoupe largement la fonction psycho-émotive formulée en B.5. qui est celle de l'« aveu difficile à formuler ». La coexistence des différents niveaux d'analyse ne permet pas d'obtenir des catégories suffisamment discrètes.

Comme le laissaient entendre les deux dernières parties du précédent classement, on retrouve le point de suspension dans la catégorie « signes d'appel », laquelle reprend ce qui a été développé en D.2. (discretion) et D.3. (bienséance), en ajoutant, par la suite, une ultime fonction :

Les points de suspension peuvent servir, tel un point d'orgue, à prolonger l'effet d'une interjection, d'une onomatopée.¹⁸⁸

e) Synthèse

Il apparaît ici clairement que l'approche prosodique, négligeant dans une perspective écrit/oral les valeurs de ces signes dans le système de l'écrit, peut entraîner une dispersion dans l'analyse, laquelle oscille entre prise en compte de la mélodie, de la pause et interprétation subjective dans le champ rhétorique ou affectif. Bien souvent, la description du point de suspension va au-delà de la catégorie (« marqueurs de pause », « signes mélodiques ») dans laquelle il est inscrit et les typologies font coexister des niveaux d'analyse absolument hétérogènes.

188 *Ibid.*, p. 94.

Le signe de ponctuation n'étant pas appréhendé en tant que signe plein, l'analyse des emplois tend vers un caractère souvent extralinguistique, ce qui ne permet pas de circonscrire suffisamment l'approche. Porter l'analyse du signe de ponctuation sur un plan sémiotique est bien un moyen de réduire la richesse des typologies interprétatives (et donc psychologisantes).

B. Le point de vue fonctionnel : le point de suspension comme « signe d'élision »

Dans *Le Guide de la ponctuation*, André Degas¹⁸⁹ définit le point de suspension comme un signe d'élision :

Comme l'apostrophe, c'est un signe d'élision. Il indique que du matériel linguistique a été soustrait dans la phrase [...] ¹⁹⁰

Le terme « élision » qui renvoie à l'effacement (de la fin d'un mot ou, ici, d'une phrase) ancre davantage la définition dans une perspective syntagmatique. En revanche, il oblitère l'autre versant du signe qui, traduisant une absence, présentifie cette absence et produit par là-même du sens. L'intervention du ponctème ne peut se résumer à la seule « élision » ; ce serait nier son indéniable apport sémantique.

Les raisons de cette « soustraction » sont ensuite répertoriées :

- l'énumération
- la suppression dans une citation
- l'interruption volontaire ou involontaire
- la réplique muette
- les valeurs extralinguistiques (hésitations pour toutes sortes de raison)

L'ajout d'une rubrique « extralinguistique » est assez symptomatique des difficultés que peut générer le signe ; cet ajout semble gênant dans la mesure où il suppose que certaines des interventions n'auraient aucune inscription linguistique mais seraient de purs effets de sens, liés aux affects et à la psychologie du locuteur.

189 Degas A., *Le Guide de la ponctuation*, Logiques, 1997, p. 41.

190 *Ibid.*, p. 41.

C. Le point de vue prosodique et syntaxique

La *Grammaire méthodique du français* classe le point de suspension parmi les « signes marquant des pauses », au sens prosodique mais aussi syntaxique. Elle répertorie un certain nombre d'emplois liés à « une interruption de la phrase, qui reste inachevée, en suspens, pour diverses raisons »¹⁹¹.

- abandon de l'idée de départ
- interruption pour correction
- interruption pour cause de gêne, scrupule ou recherche de terme exact
- interruption par l'interlocuteur

Après une approche syntaxique (« interruption de la phrase ») que signale l'adjectif « inachevé », l'analyse se place sur un plan énonciatif, comme le laissent entendre les termes « abandon » et « interruption ». La recherche des causes de l'interruption oriente ensuite le point de vue du côté des interprétations rhétoriques et psychologiques.

L'ouvrage fait ainsi état de la bivalence du terme « pause » lorsqu'il évoque les points situés en fin de phrase, « marquant une pause prosodique et syntaxique mais ouvrant un prolongement sémantique ». La notion de « pause » permet d'embrasser la dimension prosodique et syntactico-logique. Cette double orientation est ensuite complétée par la dimension sémantique, ce qui reprend les trois grandes fonctions attribuées précédemment à la ponctuation. L'exemple utilisé est celui de la fragmentation du monologue intérieur. La *Grammaire méthodique* met ensuite « l'accent sur la mélodie orale de la phrase », « le rythme de la parole du locuteur », « le débit particulier déterminé par l'émotion, la timidité, la colère, la tristesse ou tout autre sentiment » ce qui place alors l'analyse au niveau interprétatif.

191 Riegel M., Pellat J.C., Rioul R., (1994), 2002, p. 90-92.

D. Le point de vue syntaxique et sémantique : le point de suspension comme « signe de clôture »

a) *Le Bon usage*

En dépit de ce que pourrait laisser penser son titre et sa réputation, l'ouvrage de Grevisse s'avère moins normatif que descriptif, rendant justice à la variété des usages sans pour autant tomber dans l'écueil d'un recensement ayant vocation à l'exhaustivité. Quatre rôles distincts, répartis autour de la notion d'inachèvement, de pause, de prolongement et de substitution, sont attribués au point de suspension¹⁹² ; ainsi, il indique :

- qu'une phrase (ou une de ses parties) est laissée inachevée, volontairement ou non
- des pauses non grammaticales, par exemple quand on veut reproduire l'hésitation d'un locuteur ou qu'on veut détacher un terme et le mettre en valeur
- parfois une sorte de prolongement inexprimé de la pensée
- qu'un mot est omis ou réduit à l'initiale parce qu'on ne veut pas le donner en entier, par décence (pour les mots jugés triviaux) ou par discrétion, vraie ou feinte (pour les noms propres)

Face à cette quadripartition, on constate que le deuxième rôle entraîne une sortie du grammatical en se plaçant sur un plan davantage rhétorique (hésitation, mise en valeur) : l'analyse à l'échelle phrastique (grammaticale) est donc immédiatement abandonnée : le terme « inachèvement » est remplacé par celui de « pause non grammaticale ». Le troisième aspect insiste, de son côté, sur les implications sémantiques à travers une formulation assez évasive (« parfois une sorte de ») qui montre la difficulté à saisir précisément, et linguistiquement, certains enjeux. Enfin le quatrième critère reprend une fonction linguistique objective (omission ou abréviation) en y accolant des interprétations subjectives (« décence », « discrétion »).

L'emploi de l'expression « pauses non grammaticales » semble particulièrement révélateur des ambiguïtés inhérentes au ponctème : il existerait ainsi des usages dont la fonction ne serait pas linguistique mais purement rhétorique (on retrouve ici ce qui était

192 Grevisse M., *Le Bon usage*, (1936), 2008, p. 137-138.

déjà présent dans certains classements avec l'adjonction d'une rubrique « extralinguistique »).

b) *La Ponctuation*, Nina Catach¹⁹³

Dans son ouvrage sur la ponctuation, Nina Catach propose, comme nous l'avons déjà évoqué, trois ordres de signes. Le point de suspension se situe dans le second ordre (ponctuation de phrase) – éventuellement dans le troisième ordre (ponctuation de mot) lorsqu'un terme est réduit à l'initiale – et a majoritairement une force de niveau 5 (phrases complexes) comme le point-virgule, les deux-points, le point d'interrogation, d'exclamation et le point final. Il fait partie des signes de « clôture » qui notent également des modalités (assertive, interrogative, exclamative et suspensive).

L'ouvrage ne dresse pas un inventaire des différents usages mais esquisse quelques emplois possibles :

- inaccompli
- non-dit explicite
- hésitations
- omissions volontaires
- etc.
- usage interne (distance à l'intérieur d'un groupe de sens)
- dialogue et monologue intérieur (suite, questions inachevées, échappées, rêveries...)

Cette liste ne prétend pas embrasser tous les usages, mais aborde les grandes tendances en pointant les principaux enjeux, sur un plan discursif. Persiste toutefois une tendance à détailler les différents emplois en mêlant les niveaux d'analyse. Les termes « hésitation » et « volontaires » (pour les omissions) placent ainsi la description au niveau interprétatif tandis que l'évocation du « monologue intérieur » tend à inscrire la perspective dans un cadre métasémantique, relevant de la translinguistique des œuvres.

c) *Grammaire de la phrase française*

Pour Pierre Le Goffic, dans *Grammaire de la phrase française*, les points de suspension

193 Catach N., (1994), p. 63-64.

[...] marquent l'inachèvement : soit l'inachèvement syntaxique (et sémantique) d'une phrase laissée incomplète [...] ou interrompue [...], soit le sentiment d'incomplétude sémantique que le locuteur (scripteur) éprouve après une phrase (même syntaxiquement achevée : *Tout est encore possible...*). Sauf dans le cas de la phrase interrompue, les points de suspension correspondent à une intonation non conclusive, généralement montante. À un niveau inférieur à la phrase, les points de suspension marquent une énumération interrompue.¹⁹⁴

Le critère retenu est donc celui de l'« l'inachèvement », subdivisé ensuite en inachèvement syntaxique et inachèvement sémantique (« sentiment d'incomplétude sémantique » du locuteur/scripteur). Le point de vue est dans un premier temps syntaxique (avec la mention du sémantique en arrière-plan) et dans un deuxième temps sémantico-énonciatif – la mention du « sentiment du locuteur » laissant, en outre, place à l'interprétatif.

L'examen se fait d'abord et exclusivement à l'échelle de la phrase, ce qui prévient les confusions entre les niveaux d'analyse. Cette démarche permet de dissocier le point de vue syntaxique du point de vue sémantique autour des termes « inachèvement », « interruption », qui relèvent davantage de la syntaxe, et celui d'« incomplétude », qui tend vers l'aspect sémantique. Disparaît alors toute idée d'emplois non-grammaticaux. Une telle démarche permet à la description de progresser en ne mêlant pas les différents plans.

Dans un premier temps, soit la phrase est inachevée, et définitivement agrammaticale, soit elle est interrompue, et provisoirement agrammaticale. Dans un second temps, elle peut se trouver « syntaxiquement achevée » et la grammaticalité n'est pas affectée. À cela s'ajoute un aspect sémantique lié à l'incomplétude : l'inachèvement syntaxique entraîne nécessairement une incomplétude sémantique tandis que l'achèvement syntaxique déplace l'incomplétude sémantique du côté du « sentiment » du locuteur. On maintiendra cependant que la notion d'inachèvement, de même que celle d'interruption, reste une fonction énonciative supposant l'inscription en discours, et ne correspond pas tout à fait à l'ensemble des emplois.

194 Le Goffic P., *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993, p. 65.

d) Synthèse

Le point de vue sémantico-syntaxique qui prend d'abord appui sur le rôle syntaxique du signe de ponctuation permet, à l'inverse du point de vue prosodique, de mieux restreindre l'analyse et d'éviter d'entrer immédiatement dans des considérations interprétatives. Critère syntaxique et critère sémantique coexistent dans l'analyse de Pierre Le Goffic, soit sous forme de co-présence (« inachèvement syntaxique et sémantique ») soit sous forme d'alternance (inachèvement syntaxique et sémantique d'un côté, sentiment d'incomplétude de l'autre). Au sein de cette définition bipartite, le critère sémantique intervient aux deux pôles, après la clarification de l'incidence syntaxique. La dimension syntaxique est donc le point de départ d'une analyse féconde qui procède par plans successifs, limitant la confusion et la multiplication des fonctions.

Il convient ainsi, dans le cadre d'une analyse des emplois en discours, de s'attarder sur la question de l'inachèvement syntaxique et de proposer un critère se limitant à cette approche, certes articulée – peut-on faire autrement ? – avec la dimension sémantique, avant d'envisager les multiples effets de sens. L'intervention du point de suspension peut en effet produire, sur un plan linguistique : 1) une phrase inachevée (agrammaticale), 2) une phrase provisoirement inachevée ou 3) une phrase achevée (grammaticale). Et sur un plan discursif, énonciatif et sémantique : 1) un énoncé incomplet, 2) un énoncé provisoirement incomplet, 3) un énoncé complet. Ces trois aspects (que nous détaillerons dans la typologie proposée) ont des effets de sens distincts et fondent les trois emplois syntactico-sémantiques du ponctème.

E. Le point de vue sémantique : le point de suspension comme « signe par évocation »

Pour Jacques Popin, dans *La Ponctuation*, les points de suspension sont :

[...] la marque de l'inachèvement, aussi bien de celui du mot, qui pourrait être donné *in extenso* et qui ne l'est pas, que celui d'une réplique dans le dialogue, ou que celui d'une ellipse de la narration.

Ils sont donc paradoxaux puisqu'il s'agit d'un texte, mais qui n'est pas donné. Aussi fonctionnent-

ils de la même façon que certains points que nous venons de voir : ils contraignent le lecteur à achever un texte qui n'est pas donné. À lui de suppléer cette absence.¹⁹⁵

Leur principale fonction est de marquer une interruption, « un inachèvement, une lacune de la formulation »¹⁹⁶ ; dans le discours direct, trois possibilités d'emploi sont inventoriées :

- ils tiennent lieu d'une réplique absente ;
- ils marquent une interruption par l'interlocuteur ;
- ils traduisent l'inachèvement de la parole par hésitation ou arrêt volontaire du locuteur.

Le point de suspension pouvant être « le fait d'un énonciateur premier ou celui de tous ceux qui sont amenés à utiliser le texte et à le citer »¹⁹⁷, il convient, selon Jacques Popin, qui place alors l'analyse au niveau translinguistique, de bien distinguer les trois types d'intervenants : le narrateur, le personnage et l'éditeur. À cela s'ajoute un dernier intervenant, puisque les points de suspension « suscitent un texte qui n'est jamais écrit », un « texte absent », « qu'il appartient au lecteur d'inventer »¹⁹⁸.

La prise en compte explicite du lecteur permet d'aborder un aspect important de la réflexion sur le ponctème. Cet aspect est fondamental dans la mesure où le point de suspension ménage un espace orienté vers la réception et peut être appréhendé, dans certaines occurrences, comme le lieu d'une création partagée.

F. Le point de vue énonciatif

a) Classement énonciatif et syntagmatique

Si le classement proposé par l'auteur de *Pertinence linguistique de la présentation typographique* prend d'abord en compte l'inscription syntaxique de l'ensemble des signes de ponctuation, le détail des usages concernant le point de suspension se fonde aussi sur une approche largement énonciative (et interprétative). Le signe « symbolise l'interruption du sens » et le caractère inachevé d'un énoncé est déterminé par des

195 Popin J., (1998), p. 100.

196 *Ibid.*, p. 82.

197 *Ibid.*, p. 31-32.

198 *Ibid.*, p. 101.

« facteurs psycholinguistiques »¹⁹⁹. Deux modes d'appréhension sont donc envisagés : le point de vue du locuteur et le point de vue syntaxique/sémantique.

Au niveau énonciatif, l'auteur répertorie ainsi plusieurs emplois en fonction du locuteur :

- Interruption par quelqu'un ou quelque chose
- Interruption pour des raisons subjectives (gain de temps ou accentuation de la suite)
- Interruption lorsque le locuteur est sûr d'être déjà compris par son interlocuteur
- Interruption pour cause d'émotion
- Silence dans un dialogue (emploi en dehors de l'expression verbale : réplique muette)

Cet inventaire autour de la notion énonciative d'interruption effectué, le recensement des différents usages se poursuit sur un plan syntaxique, après avoir rappelé que le signe est « à la fois unilatéral et bilatéral », présent « dans toutes les positions syntaxiques, c'est-à-dire au début, au milieu et à la fin d'une phrase »²⁰⁰. Il peut être disjonctif, en opérant une séparation des segments, ou conjonctif, en liant des phrases voisines appartenant à des plans différents.

Lorsque le signe est placé à droite, il peut signifier une énumération non-achevée, une citation tronquée, une devinette adressée au lecteur ou encore un signal annonçant le texte qui suit. Les interprétations stylistiques de cet emploi sont proposées autour de deux pôles : la distance et la surprise.

L'emploi stylistique du signe placé à droite est basé sur sa faculté d'exprimer la distance et la surprise.²⁰¹

L'intervalle graphique ainsi créé peut être interprété comme un « point renforcé » ou une « durée de temps » (laquelle peut avoir plusieurs emplois : comique, suggérant les répliques d'un interlocuteur téléphonique, commentant un geste du personnage, etc.). L'effet de surprise peut être traduit dans les phrases qui montrent « un tournant dans les

199 Védénina L.-G., (1989), p. 51.

200 *Ibid.*, p. 53.

201 *Ibid.*, p. 54.

réflexions ou intentions » ou dans « une expression subitement trouvée après plusieurs recherches »²⁰².

Lorsque le signe est placé à l'intérieur d'une phrase, la surprise devient un « procédé d'emphase » mettant l'accent sur le segment qui suit, ou sur celui qui précède en ajoutant un autre signe (deux-points, blanc, point d'exclamation, etc.). Lorsque la phrase est inachevée, cela peut être dans le but de laisser le lecteur chercher lui-même la fin de l'idée ou l'inviter à reconstruire la chaîne logique en retrouvant les maillons non-exprimés.

Lorsque le signe est à gauche, en début de phrase :

Les points de suspension servent à situer cette phrase dans le contexte, en la détachant de la précédente et en la renvoyant aux phrases plus éloignées. Les périodes composées et longues, traduisent le développement de détours, associations, commentaires. En ce cas, le retour au point de départ est marqué par les points de suspension.²⁰³

S'il n'existe pas de contexte, ils peuvent en outre marquer la citation. Lorsqu'ils sont employés et à gauche, et à droite, ils peuvent soit marquer « une liaison étroite de deux segments voisins » (usage fréquent dans la presse pour montrer le lien entre un titre et un sous-titre), soit montrer le caractère fragmentaire du texte cité, ou la dimension polyphonique en introduisant un élément « qui ne fait pas partie du corps de la phrase et est dû à un autre messager »²⁰⁴. Cette fonction « isolante » rappelle alors celle des guillemets.

L'analyse montre l'extrême mobilité, et donc la polyvalence, du point de suspension sur l'axe syntagmatique mais aussi son rôle prépondérant au point de vue énonciatif. Elle procède ici méthodiquement, en considérant que l'inscription dans la phrase peut déterminer un certain nombre de fonctions distinctes. Il semble bien qu'en s'appuyant d'abord sur l'aspect syntaxique, on puisse établir une typologie qui éviterait l'écueil de l'approche immédiatement énonciative impliquant, presque systématiquement, une sortie du linguistique vers la dimension interprétative.

202 *Ibid.*, p. 55.

203 *Ibid.*, p. 57.

204 *Ibid.*, p. 58-60

b) Fonctionnement syntagmatique et polyphonique

Nous l'avons dit, Jacques Anis n'évoque pas le point de suspension lors de l'analyse du fonctionnement syntagmatique des topogrammes, alors qu'il évoque le fonctionnement globalement analogue des points d'exclamation et d'interrogation. Il convient toutefois de noter qu'une « rupture syntagmatique » est envisagée lors de la description du signe²⁰⁵.

Dans la typologie de Jacques Anis, le point de suspension est mentionné à la toute fin de l'inventaire, au sein du fonctionnement polyphonique, dans la catégorie des « marqueurs expressifs », et n'est abordé qu'après le « soulignement » et la « capitalisation » et juste avant le « tiret simple », dernier topogramme invoqué. Leur marginalité ressort une fois de plus.

Les points de suspension, outre leur valeur propre de marque de coupure textuelle dans le citationnel, simulent une interruption de la chaîne graphique, une rupture syntagmatique – provisoire dans le cadre d'une phrase, définitive à la fin d'une phrase (la majuscule qui le suivra étant alors la seule marque phrastique, qui les fera lire comme une variante du point). La rupture peut être interprétée de manière quasi-mimétique, comme un silence (lien avec l'oralité), une suggestion de prolongation d'un processus ; elle peut correspondre à une ellipse narrative avec marquage ; elle peut valoriser le segment qui suit par un effet d'attente.²⁰⁶

La description de Jacques Anis possède deux versants. Le premier aborde le fonctionnement du ponctème en lien avec son inscription phrastique. Après avoir évoqué la « coupure » dans le citationnel, l'auteur développe deux aspects majeurs : l'interruption/rupture provisoire (dans le cadre d'une phrase) et l'interruption/rupture définitive (à la fin d'une phrase). Cet inventaire laisse de côté l'intervention dans les mots tronqués et l'intervention en début de phrase (peut-on parler de rupture dans ce cas de figure ?). Une telle progression dans l'analyse semble une nouvelle fois judicieuse : en faisant intervenir un critère grammatical, le commentaire dégage des fonctions distinctes selon le lieu d'intervention. L'élément qui permet de déterminer l'achèvement de la phrase est limité à l'indice typographique de la majuscule suivant le ponctème. Le deuxième versant de la description peut ensuite être syntaxique (ellipse) mais aussi

205 Anis J., (1988), p. 138.

206 *Ibid.*, p. 138.

interprétatif (silence, prolongation de processus, valorisation de ce qui suit). La démarche procède par paliers distincts, du linguistique au translinguistique.

L'introduction de la notion de « simulation » (d'interruption, de rupture) montre bien que le signe ne se borne pas à un simple marquage disjonctif ou conjonctif mais produit un effet de sens. On retrouve dans cette idée la fonction originelle (interruption syntaxique) et les fonctions secondes, issues de la première : l'adjonction à la fin d'une phrase complète, par exemple, simule l'interruption en laissant entendre que la pensée continue là où la phrase s'arrête. L'idée de simulation et de dissimulation est par ailleurs intéressante, elle réactive l'origine du signe, son essence théâtrale. Le point de suspension étant la compensation textuelle du jeu des comédiens, il endosse l'idée de jeu, de présence corporelle.

L'absence du ponctème dans l'ouvrage de Jacques Anis lors de l'analyse détaillée du fonctionnement syntagmatique peut se comprendre à la lumière des termes employés : l'auteur aborde la fonction de coupure textuelle puis celle de simulation d'interruption de la chaîne graphique. Est-ce parce qu'il ne fait que *simuler* une interruption que le signe ne peut entrer dans l'analyse du fonctionnement syntagmatique ? Effectivement, à la différence des points d'exclamation et d'interrogation, l'effet de coupure peut être moindre, voire inexistant, dans le cas d'une phrase suspendue, produisant un effet d'attente, et reprise par la suite. Points d'exclamation et points d'interrogation, qu'ils soient suivis ou non d'une majuscule, instaurent une rupture entre deux phrases ou sous-phrases, plus rarement entre des segments de phrases. Le point de suspension peut intervenir en tous points de l'énoncé pour créer un effet de rupture lorsque celle-ci est momentanée.

Le passage de la notion de « rupture » à celle de « simulation de rupture » est intéressant pour comprendre le déploiement des usages à partir d'un emploi prototypique. Cette notion n'est toutefois pas satisfaisante du point de vue du signifié. Elle suppose une approche du côté des interprétations en discours et n'englobe pas réellement tous les enjeux du ponctème (que l'on songe par exemple à certains emplois plus ou moins

indépendants de la rupture syntagmatique comme la réplique muette ou la coupure citationnelle).

c) Le point de vue du locuteur

Cécile Barbet, Yves Le Bozec et Louis de Saussure ouvrent la réflexion sur le point de suspension²⁰⁷ par une mise au point terminologique, rappelant que le terme « suspension » renvoie à une figure, qui consiste à « faire attendre jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période, au lieu de le présenter tout de suite, un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression »²⁰⁸ ; ce détour permet de rappeler que le point de suspension ne fait pas toujours figure de suspension. Selon les auteurs, il conviendrait alors de les nommer « points suspensifs ». Cependant, comme il est un signe unique, ils choisissent de le baptiser « le trois-points », au singulier, défini par ailleurs comme « une marque explicite d'implicite »²⁰⁹.

Articulé rhétoriquement autour des deux figures que sont l'interruption et la réticence, le classement proposé par Yves Le Bozec²¹⁰ distingue ce qui relève de l'intention du locuteur de ce qui lui est extérieur ou imposé. Il s'organise donc en deux grandes parties intitulées « interruption externe » et « interruption interne ».

1) Interruption externe

- 1.1. Interruption externe dialogique
- 1.2. Interruption externe non dialogique
- 1.3. Interruption narrative
- 1.4. Trois points et crochets

2) Interruption interne

- 2.1. Non intentionnelle
 - 2.1.1. Émotive
 - 2.1.2. Monologique (hésitation)

207 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), « 'Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout' : de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », *Stylistiques ?*, Bougault L. et Wulf J. (dir), PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 395-409.

208 Fontanier P., *Les Figures du discours*, Flammarion, 1968, p. 364.

209 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010), p. 400.

210 Le Bozec Y., « Trois points de suspension... », *L'Information grammaticale*, n°103, octobre 2004.

2.2. Intentionnelle ou rhétorique

2.2.1. Formulative

2.2.2. Suggestive

Au point de vue terminologique, l'utilisation des termes « dialogique » et « monologique » peut paraître ambiguë. Certes, ils sont entendus ici au sens que leur donnait la rhétorique classique, et qui renvoie aux interactions conversationnelles. Cependant, il serait toutefois préférable, afin de prévenir toute confusion avec le dialogisme bakhtinien, de parler d'interruption externe dialogale ou non dialogale, ainsi que d'interruption interne monologale.

La bipartition externe/interne est une perspective intéressante. Cependant, plusieurs problèmes sont à signaler. Certains emplois du point de suspension semblent ignorés : c'est le cas notamment de la suspension ménageant un effet de surprise lorsque la fin du propos est retardée volontairement afin de mettre en relief une drôlerie, une contradiction, un paradoxe, etc. Très utilisée dans le langage journalistique, cette fonction semble pouvoir difficilement trouver sa place au sein du classement. En effet, la dernière rubrique « suggestive » n'évoque que le refus de finir la phrase commencée. Il conviendrait alors d'établir, à l'intérieur de « l'interruption interne rhétorique », une sous-catégorie pour la suspension rhétorique qui cherche à ménager un effet d'annonce, de surprise, sans lien avec la question de la formulation (2.2.1.).

Dans la rubrique sur « l'hésitation », Yves Le Bozec cite Fontanier : « l'interruption laisse là tout à coup, par l'effet d'une émotion trop vive, une phrase déjà commencée, pour en commencer une autre toute différente [...] »²¹¹. Faire mention de l'émotion dans une partie sur l'hésitation, alors que l'on vient précisément d'achever la précédente sur « l'interruption interne émotive », peut engendrer quelques confusions. Les critères choisis ne semblent pas permettre d'établir des catégories discrètes.

De même, dans la dernière partie sur « l'interruption interne suggestive », l'auteur fait appel à une réplique d'Orgon :

211 Fontanier P., *Les Figures du discours*, Genette G. (éd.), Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 372.

C'est un homme... qui... ha! Un homme... un homme enfin. (Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, I, 5).

Cet usage ne s'inscrit pas dans l'interruption interne formulative alors que le personnage semble bien chercher ses mots. La frontière est ainsi mince entre les deux sous-catégories. Il ne s'inscrit pas non plus dans « l'interruption interne non-intentionnelle émotive » ou « l'interruption interne non-intentionnelle monologique (l'hésitation) » car il relève *a priori* d'une intention du personnage et est considéré comme une interruption rhétorique. C'est ici que la distinction entre intentionnel et non-intentionnel, basée sur une approche contextuelle, interprétative et psychologique, trouve ses limites. Seul le recours au contexte peut laisser dire que cette poussée émotive relève ou non d'une intention. Mais lorsque le contexte reste ambigu, comment départager le moment où le personnage subit l'émotion du moment où il en est le maître ? Où se situe la frontière entre émotion réelle et émotion feinte ?

d) Synthèse

Le point de vue énonciatif permet *a priori* d'éviter le champ interprétatif de la réception en se plaçant du point de vue du locuteur. Cependant, il n'échappe pas à l'interprétation dans la mesure où les critères invoqués se fondent essentiellement sur l'aspect volontaire ou non de cette manifestation particulière du discours et supposent ainsi de hiérarchiser les degrés de maîtrise du locuteur sur son énonciation face aux événements extérieurs, lesquels ne relèvent pas toujours de faits linguistiques descriptibles. Dans certains cas, il sera aisé de reconnaître la manipulation rhétorique à l'œuvre derrière l'émotion feinte. Dans d'autres, la chose sera plus délicate.

Les démarches les plus fructueuses sont sans conteste celles qui ancrent dans un premier temps leur description au niveau grammatical avant de transposer, dans un second temps, cette description sur un plan sémantique et d'envisager les effets de sens en fonction de l'inscription phrastique.

G. Le point de vue interprétatif

a) Tendance normative : *Traité de la ponctuation française*

Jacques Drillon²¹², dans son *Traité de la ponctuation française*, attribue une fonction suspensive et une « valeur » typographique aux points de suspension.

Ce signe, les points de suspension, que Mallarmé, Claudel et Proust avaient en horreur, et qui reste si cher à Nathalie Sarraute, indique, comme son nom le laisse supposer, un suspens, qu'il soit du fait de l'auteur – qui ne finit pas sa pensée –, ou d'un personnage – qui ne finit pas la sienne ; il a enfin une valeur purement typographique.²¹³

Cette définition fait coïncider un critère « purement typographique » avec un critère sémantico-énonciatif : l'auteur ou le personnage « ne finit pas sa pensée ». Ce grand écart dans la démarche définitionnelle semble faire ainsi l'impasse sur l'inscription en langue et en discours, glissant du « typographique » à la « pensée ».

Le traité propose une liste très détaillée des différents usages consacrés aux points de suspension avec le souci manifeste de s'en tenir le plus possible à la description, description qui, par sa volonté d'exhaustivité, pourrait faire figure de prescription. En voici l'intégralité :

- 1) Le sous-entendu
- 2) L'abrègement (énumération)
- 3) L'attente de principe
- 4) L'attente satisfaite
- 5) L'indécision
- 6) L'hésitation
- 7) L'appel d'une réponse
- 8) L'adoucissement d'une chute
- 9) La rupture syntaxique (ellipse)
- 10) La rupture syntaxique (rupture brutale et non elliptique)
- 11) La décence (pudeur, peur)

212 Drillon J., (1991), p. 404-426.

213 *Ibid.*, p. 406.

- 12) La décence (bienséance)
- 13) La décence (nom propre)
- 14) Le temps passe (interruption dans la rédaction du texte)
- 15) La liaison (une phrase reliée à la précédente)
- 16) La liaison (personnage interrompu qui reprend)
- 17) Le silence (réplique muette)
- 18) La coupure dans une citation (crochets)
- 19) La coupure au début de la phrase citée (crochets)
- 20) La fin d'un texte identifiable (sans les crochets)
- 21) Joker (blancs que l'on peut combler à volonté)
- 22) Avec le point d'interrogation (perplexité de celui qui pose la question)
- 23) Avec les autres signes de ponctuation
- 24) Les chaînes de points de suspension
- 25) Les conventions épistolaires
- 26) Louis-Ferdinand Céline

Jacques Drillon est celui qui, avec Jacques Damourette, propose la typologie la plus fournie à partir d'un inventaire rassemblant vingt-six usages. Son regroupement est plus volontiers descriptif, se bornant à une évocation (à orientation stylistique) des différents emplois, incluant toutefois quelques remarques ou conseils plus normatifs. Les premiers éléments de la typologie indiquent le chevauchement des niveaux d'analyse : le sous-entendu (critère interprétatif) laisse place à l'abrègement (critère linguistique objectif) puis à l'attente, l'indécision, etc. Les points 9 et 10 (« rupture syntaxique »), ou encore 15 et 16 (« liaison » des énoncés), inscrivent le commentaire dans une dimension syntaxique et énonciative tandis que les points 11 à 13 invoquent la décence et placent l'analyse au niveau extralinguistique. Enfin, la présence d'une catégorie « Louis-Ferdinand Céline » inaugure le passage vers le métasémantique, c'est-à-dire la translinguistique des œuvres.

Les rubriques qui appartiennent davantage au domaine de l'appréciation subjective, telles le « sous entendu » et « l'adoucissement d'une chute » entraînent d'inévitables écueils. En effet, quels sont les critères permettant de distinguer, en fin de paragraphe

par exemple, ce qui est du domaine de l'adoucissement et ce qui relève d'un appel au sous-entendu ? L'un n'exclut pas l'autre semble-t-il (nous touchons d'ailleurs au point fondamental concernant ce signe de ponctuation : l'investissement du lecteur), ce qui prouve que les catégories proposées ne sont pas suffisamment discrètes.

b) Interprétatif : *L'Art de la ponctuation*

Olivier Houdart et Sylvie Prioul, dans *L'Art de la ponctuation*²¹⁴, tentent de dresser une liste, certes moins détaillée que la précédente, des différents emplois :

- 1) Suppression (inachèvement volontaire)
- 2) Mutisme (réplique muette)
- 3) Interruption et reprise
- 4) Trouble et hésitation
- 5) Mise en suspens
- 6) Point de suggestion
- 7) Point affirmatif
- 8) Point à la une
- 9) Points céliniens (flot ininterrompu)

Cette typologie, on le voit, mêle largement le descriptif et l'interprétatif, le sémantique et le métasémantique, et touche beaucoup plus à la connotation qu'à la simple description linguistique. Notons ainsi les réticences que peut faire naître la rubrique « trouble et hésitation » : nous dépassons une nouvelle fois le cadre de la description linguistique pour aborder celui de l'interprétation, voire de la psychologie. Et l'on se heurte ainsi aux confusions qu'entraîne la coexistence, dans la même typologie, d'une rubrique se bornant à décrire un fait de langue (exemple : la suppression) et d'une autre proposant une dimension nettement subjective (le trouble). À partir de quand peut-on considérer qu'il y a du trouble et de l'hésitation ? La suppression d'un membre de phrase, ou inachèvement volontaire, ne peut-elle traduire une forme de trouble ? « L'interruption et la reprise » ne peuvent-elles pas être liées elles aussi au trouble et à

214 Houdart O., Prioul S., *L'art de la ponctuation, Le goût des mots*, Seuil, coll. « Points », 2006, p. 71-88.

l'hésitation ? Faire le départ entre ces différentes nuances peut relever parfois du domaine de l'aporie.

c) Synthèse

On le voit, la principale difficulté concernant les points de suspension repose sur l'extrême variété des descriptions et interprétations possibles. Le simple fait de rajouter une rubrique translinguistique sur les points céliniens, comme cela est le cas dans les deux inventaires qui précèdent, montre bien la complexité de toute ambition à dresser une liste exhaustive. Les approches descriptives et normatives sont celles qui multiplient les catégories en inventoriant la très grande variété des usages. Faute de prendre appui sur une description linguistique restreinte et objective, ces classements tendent à l'hypertrophie, à la multiplication de catégories non discrètes ainsi qu'au glissement vers l'interprétatif mettant en jeu des analyses psychologiques dommageables.

2.2.3. Synthèse générale

La complexité et la richesse du ponctème, évoquées par un certain nombre de précautions oratoires à l'ouverture des analyses, sont sensibles à travers plusieurs paramètres : la multiplicité des catégories dans lesquelles il s'inscrit, la terminologie variée qui affecte le signe, les attelages oxymoriques qui servent à le définir et, enfin, la grande diversité des typologies qui, tentant de recenser la diversité des emplois, en viennent à mêler les différents niveaux d'analyse.

-Multiplicité des catégories de signes

Comme nous l'avons vu, le point de suspension est classé, en fonction des approches, dans des rubriques très variées. Selon le point de vue phonocentriste, c'est un signe mélodique (Damourette, Éluerd), un signe mélodique et d'appel (Doppagne), un signe par évocation (Popin). Selon le point de vue phonographique et syntaxique, il s'agit d'un signe de clôture (Catach), d'un marqueur de pause (*GMF*), d'un délimiteur de phrase (Tournier). Au sein de l'approche énonciative, il s'apparente aux signes uni- et bilatéraux disjonctifs et conjonctifs (Védénina) et aux marqueurs expressifs (Anis).

Il peut être ainsi à la fois rapproché du point, du point-virgule et de la virgule, mais aussi des points d'exclamation et d'interrogation, ou encore des guillemets. Ses affinités avec l'ensemble des signes du système sont manifestes.

-Variation de la terminologie

Les différentes dénominations employées vont aussi dans le sens d'une grande complexité : quel autre signe de ponctuation possède autant de patronymes différents ? « Trois points », « points suspensifs », « points multiples » (pour ne citer que les termes contemporains), autant de dénominations qui traduisent la difficulté à trouver un terme capable d'englober l'ensemble des usages de ce signe extrêmement polyvalent.

La pluralité de dénominations est encore plus conséquente d'un point de vue diachronique en raison de l'accroissement des usages : servant à l'origine essentiellement à marquer l'interruption brusque, on le nommait « point de coupure » ou « point interrompu ». Le caractère « suspensif » du ponctème n'est apparu que plus tardivement.

Depuis Céline, qui activa, en le démultipliant, une facette singulière du signe, on considère parfois que « les trois points » possèdent une fonction distincte de celle des points de suspension.

L'utilisation du terme « suspension » dans le nom métalinguistique « points de suspension » renvoie, comme nous l'avons dit précédemment, à une figure ; il apparaît ainsi que le point de suspension ne fait pas toujours figure de suspension. Il conviendrait alors de le nommer « points suspensifs » (comme le préconisent Barbet, de Saussure et Le Bozec)²¹⁵ ou, dans une perspective morphologique, « points multiples » (Dürrenmatt)²¹⁶, ce qui laisserait entendre que le nombre de points serait soumis à la variation.

215 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010), p. 395.

216 Dürrenmatt J., (1998), p. 39.

Cette grande variété d'emplois se trouve mal synthétisée par le terme de 'suspension' traditionnellement utilisé. Il faudrait parler dans une perspective purement morphologique et plus neutre de 'points multiples' (deux ou trois selon les époques, parfois plus chez certains écrivains).²¹⁷

Cependant les auteurs n'emploient pas nécessairement la dénomination préconisée : Yves Le Bozec privilégie « le trois-points », tandis que Jacques Dürrenmatt emploie plus volontiers le terme « points suspensifs ».

Se pose alors la question du singulier ou du pluriel (le point de suspension /vs/ les points de suspension ou le trois-points /vs/ les trois points). L'emploi du pluriel se base sur la composition tripartite d'un signe qui s'est forgé à partir de la réduplication d'un signe existant. Il ne restitue pas le caractère unique du ponctème. L'emploi du singulier semble *a priori* plus judicieux si l'on veut prendre en considération la spécificité du point de suspension, ses valeurs, ses emplois et ses effets propres. S'opposent une terminologie au singulier (« le trois-points » ou « le point de suspension ») et une terminologie au pluriel qui faisait jusqu'ici figure de norme :

Il est d'usage de dire "des points de suspension" et non "un point de suspension" ; "trois points de suspension" est déconseillé.²¹⁸

L'idéogramme en trois points, qui peut même faire figure, comme nous le verrons, de pictogramme, est pour nous un signe unique, doté d'un signifiant et de propriétés distinctives. C'est pourquoi nous avons tendance à privilégier le singulier et à le désigner comme un « point » au sens large (signe qui, comme le point-virgule, le point d'exclamation ou le point d'interrogation, prend graphiquement appui sur le point), autrement dit un signe, composé de plusieurs points formant un « point de suspension ». Cette terminologie, qui n'élimine pas les ambiguïtés inhérentes à la notion de « suspension », apparaît pour l'instant comme la plus idoine au regard de son usage courant dans les différents ouvrages, mais pourra ensuite être remplacée par la dénomination issue du signifié que nous proposons.

-Oxymorons et définitions

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Drillon J., (1991), p. 404-405.

De façon très significative, il apparaît qu'une proportion importante de définitions utilise le couplage de termes antithétiques pour saisir l'essence du signe. Citons ainsi, du côté de l'énonciation, les « marques explicites d'implicites »²¹⁹, la « présence d'un ajout absent »²²⁰, le « non-dit explicite, expressif »²²¹. Ou encore le « double mouvement » détaillé par Marie-Christine Lala : « manque » et « dire en plus », « défaut » et « excès », « lacune » et « infinité de possibles », « suppression » et « ajout »²²² :

À la fois le lieu d'un manque et le lieu d'un « dire en plus », le point de suspension oscille entre un défaut ou un excès qui affectent également le sens. [...] En effet, d'un côté, le point de suspension présente un espace vide (une lacune) où le possible sémantique est simplement suggéré et, dans tous les cas, où l'attente du sens se trouve différée ; de l'autre, il signale l'infinitude d'un « dire en plus » dont on ne peut mesurer la limite puisque le pluriel de sens ainsi évoqué autorise une infinité de possibles. On peut donc d'emblée y signaler un double mouvement de suppression et d'ajout « en instance ».²²³

À ces associations oxymoriques de termes il serait possible d'ajouter le fait que le point de suspension peut être présent absolument en tous points de l'énoncé :

[...] ils peuvent rompre un énoncé en n'importe quel lieu, indépendamment des scansions syntaxiques ou sémantiques.²²⁴

Ce trait syntaxique fondamental, sur lequel nous reviendrons, lui confère chez Védénina le double statut de « signe unilatéral et bilatéral » : il est présent en position frontale et/ou finale, mais aussi en position intermédiaire.

De plus, comme il peut opérer, selon l'emploi, une rupture ou une ligature entre deux éléments distincts, il possède à nouveau deux propriétés antithétiques : disjonctive et conjonctive. Védénina le classe ainsi dans la catégorie des disjonctifs/isolants, en relevant sa capacité à disjoindre, dans certains cas, les segments, mais aussi à relier, dans d'autres occurrences, deux éléments²²⁵.

219 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010), p. 400.

220 Orlandi E., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation. », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (textes réunis par), Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 74.

221 Catach N., (1994), p. 63.

222 Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, 2007, p. 185.

223 *Ibid.*

224 Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées, DRLAV* n°34-35, 1986, p. 77.

225 Védénina L.-G., (1989), p. 51-60.

-Diversité des typologies

Selon l'ambition de l'analyste et selon le point de vue adopté, la fonction dominante attribuée au point de suspension ainsi que les usages inventoriés varient. Nous l'avons vu, certains spécialistes vont jusqu'à répertorier vingt-six usages différents pour ce même ponctème ; d'autres dressent l'inventaire d'une multitude d'états affectifs et psychologiques pouvant être traduits textuellement par le point de suspension ; d'autres enfin se bornent à distinguer quelques grandes catégories d'emploi. Ces classifications ont parfois tendance à mettre sur un même plan des niveaux d'analyse hétérogènes, ce qui entraîne ensuite un glissement de la description linguistique du signe dans la phrase à la description énonciative en discours, glissement qui, allant bien souvent jusqu'à l'interprétation psychologique, est à l'origine de cette forme de situation aporétique : l'interprétation des emplois en discours ouvre un domaine d'investigation inépuisable.

2.3. Signifié du ponctème

2.3.1. Éléments pour une définition

Définir l'idéogramme en trois points constitue une opération délicate. Pour mieux appréhender ce signe, il est impératif de l'envisager en tant que signe linguistique – avec les particularités que nous avons pu évoquer –, doté d'abord d'un signifié, puis d'un sens qui se manifeste dans le discours²²⁶, ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme le « continuum des valeurs interprétatives en discours de la valeur générale du signal » ou « l'espace interprétatif »²²⁷ qui concerne l'ensemble des interprétations des signes en discours.

La valeur du ponctème s'éprouve dans son rapport aux autres signes, selon des critères structuraux stables et exclusifs : si certains traits peuvent être partagés avec d'autres ponctèmes, la combinaison de ces traits doit être en revanche propre à un seul signe. À partir d'une telle opposition, il est possible d'aborder le signe de ponctuation en fonction de son inscription dans le discours, c'est-à-dire selon une dimension syntaxique, sémantique, énonciative, posant la présence d'un sujet dans son rapport à l'autre au sein de l'interlocution. À la lumière des analyses qui ont précédé, nous pouvons poser dans un premier temps des traits définitoires particulièrement saillants :

L'étude des différentes définitions fait ressortir plusieurs aspects, antithétiques et complémentaires :

- au niveau syntagmatique : début / milieu / fin (d'une phrase, d'un syntagme mais aussi d'un mot)
- au niveau syntaxique : inter / intraphrastique (rupture / liaison)
- au niveau sémantique : suppression / adjonction

226 Selon la distinction opérée par Ferdinand de Saussure dans le *Cours de linguistique générale* (1916), et bien qu'une telle distinction n'apparaisse pas réellement chez Émile Benveniste (cf. Claudine Normand, « Émile Benveniste : quelle sémantique ? », *LINX*, n° 8, 1996), on admettra que le terme « signification » s'applique en langue et que le terme « sens » concerne les effets de sens du signe inséré dans un discours.

227 Authier-Revuz J., (1995), tome 2, p. 530-534.

-au niveau énonciatif : non-dit / explicite (et double énonciation : opération de modalisation)

-au niveau rythmique : suspension / accélération

-au niveau pragmatique : six fonctions

Le point de suspension, si l'on se réfère au schéma hexafonctionnel établi par Roman Jakobson²²⁸, semble pouvoir revêtir chacune des fonctions proposées²²⁹.

- 1) Fonction affective : lorsqu'il exprime le trouble, l'hésitation, la difficulté à dire.
- 2) Fonction phatique : lorsqu'il maintient le contact et établit un lien avec le récepteur.
- 3) Fonction conative : lorsqu'il suggère un surplus de sens à activer, il fonctionne comme un appel à destination du récepteur. Au sein de l'interlocution, il peut aussi être une invitation à la prise de parole.
- 4) Fonction métalinguistique : lorsqu'il infléchit le sens propre de l'énoncé et invite à une remotivation du propos. La polysémie est exhibée, l'euphémisme signalé, l'ironie suggérée. Il est l'indice d'un code particulier.
- 5) Fonction référentielle : lorsqu'il fait référence à un contexte partagé, à un univers spécifique connu par les actants de l'interlocution. C'est le domaine de la connivence.
- 6) Fonction poétique : pour son effet visuel, rythmique mais aussi pour sa dimension sémantique ; produisant un appel au sens, il peut contribuer à projeter la dimension paradigmatique sur le syntagmatique.

Ainsi, l'analyse ne doit pas ignorer le fonctionnement sur deux axes (syntagmatique et paradigmatique) :

-syntagmatique : son rôle de délimitation/liaison de phrase

-paradigmatique : son rôle de substitution, formulation, reformulation, correction ; son aptitude également, sur un plan virtuel, à servir d'embrayeur vers les rapports associatifs

Afin de tenir compte des différents niveaux d'analyse, la définition peut suivre la progression suivante :

228 Jakobson R., *Essai de linguistique générale*, « linguistique et poétique », Minuit, 1963, p. 62-63.

229 Dürrenmatt J., (1998), p. 38-39. Nous adjoignons, à l'examen proposé par Jacques Dürrenmatt, la fonction référentielle.

- 1) Propriété matérielle
- 2) Signifié
- 3) Dimension énonciative
- 4) Dimension métasémantique

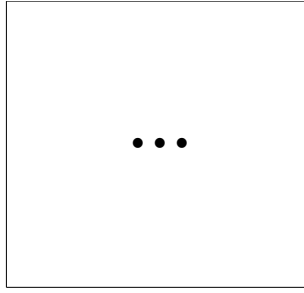
2.3.2. Valeur du signe

Le point de départ de l'analyse pourrait être la fonction originelle du signe, qui consistait à marquer l'interruption syntaxique pour signaler que l'agrammaticalité était le fait d'un arrêt du discours (dans le théâtre). Le ponctème, qui pouvait compter plusieurs points, indiquait que la parole avait été coupée, par le locuteur lui-même ou par un interlocuteur : ainsi, il montrait le lieu où la parole aurait dû être.

Les emplois divers et successifs du ponctème doivent pouvoir se comprendre à la lumière de cette proto-scène, et ce jusqu'à aujourd'hui où il est notamment très usité dans le langage informatique. La fréquence des emplois détachés de tout contexte, mettant en avant la signification singulière de l'idéogramme, n'a pas manqué de nous interpellier. Ainsi, c'est peut-être en embrassant les deux extrémités de l'évolution du signe de ponctuation, de l'emploi premier jusqu'aux technolèctes très contemporains, que peut être établi un véritable signifié.

Il nous semble préférable d'interroger le signe isolément, hors co-texte et de façon abstraite. Cette démarche est rendue possible par les spécificités du ponctème, lequel se définit une nouvelle fois ici par opposition au point. Contrairement à ce dernier qui, comme le rappelle Laurent Jenny, arraché à la ligne d'écriture, isolé sur la page, « se révèle irréductiblement autre », se métamorphose en « surface »²³⁰, le point de suspension, dont l'essence est très certainement moins diacritique, conserve hors de l'écriture sa signification première.

230 Jenny L., « Mises au point », « *Et l'homme créa la page...* », *Critique*, n°785, tome LXVIII, octobre 2012, p. 830.



Nous avons ainsi choisi d'établir un socle sémiotique, stable et discret, en interrogeant la présence singulière du signe en trois points : de quoi le point de suspension est-il la marque, invariablement, dans le système de la langue ? Que nous dit-il ?

2.3.2.1. Propriété matérielle

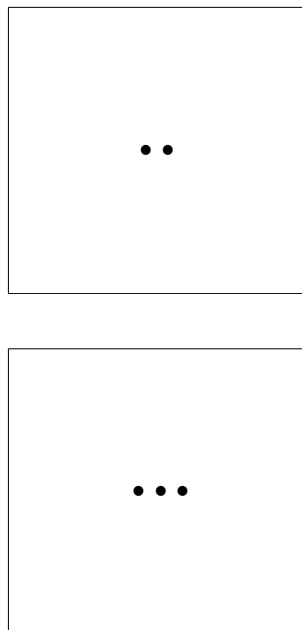
Le signifiant graphique stabilisé du point de suspension est constitué de trois points successifs horizontaux. Ce triplement du point, qui constitue un véritable signifiant²³¹, peut être interprété, nous l'avons vu, à l'aune de l'évolution des fonctions : l'affaiblissement de la valeur interruptive (dont le marquage était plutôt l'apanage de la forme en quatre points) a entraîné un affaiblissement de la forme graphique (aphérèse du quatrième point ?) pour aboutir aux trois points, véritablement adoptés à partir du milieu du XIX^e siècle. La réduction morphologique et la stabilisation du signifiant ont été les conséquences de l'expansion des fonctions d'un signe devenu de plus en plus polyvalent. Il convient toutefois d'interroger les motivations et les implications de ce signifiant en trois points indépendamment de toute interprétation discursive (fonctionnelle).

La triplication est liée à l'expression de l'intensité. Toutefois, nous avons vu lors du parcours diachronique que l'intensification du point par son triplement n'était valable que pour l'emploi prototypique et que l'évolution des usages avait au contraire abouti à l'élaboration d'un contre-point : l'adjonction de plusieurs signifiants identiques a pu alors produire une forme d'antanaclase, les points ajoutés se dotant de valeurs antithétiques. Mais pourquoi fallait-il que les points fussent « trois, ni plus ni moins » ? Pourquoi « deux points seraient à peine perceptibles » et pourquoi « trois le sont autant

231 Voir 2.1.3. Descriptions formelles.

qu'il faut »²³² ? La valeur différentielle se fonde aussi sur le signifiant graphique, et donc sur le nombre de points.

Premier constat d'évidence : la forme en deux points, trop ténue spatialement, risquait de se confondre avec le point ; il était donc nécessaire que le signe n'apparaisse pas comme une simple duplication du point, ou comme une forme hyperbatique, et de marquer de façon nette l'opposition en laissant non pas un mais deux points supplémentaires. Le signe en trois points est alors non seulement suffisamment « perceptible » mais semble aussi exprimer une forme de juste équilibre : « ni plus, ni moins ». Le troisième point permet en outre, au regard de la binarité et de la symétrie des deux points successifs, de changer de régime : la dimension spatiale suscitée par la présence de la forme double est perturbée par l'ajout d'un point surnuméraire. Le troisième point semble opérer un basculement, il introduit le mouvement et la temporalité.



L'ordre binaire (dialectique) est ébranlé par un troisième terme qui semble venir dire l'absence. Ce troisième point opère un décentrement, une distorsion qui accentue la dimension linéaire et implique nettement une forme de mouvement, orientant le signe du côté du processus (temporel).

232 Lemare P.-A., (1819), p.1246.

Mais pourquoi cette idée de mesure, de conformité, de convenance voire de bienséance (« autant qu'il faut ») ? Pourquoi le quatrième point eût été de trop ? Il y a très certainement un sentiment de distorsion, de déviance dans l'ajout d'un quatrième terme. Avec quatre points, on bascule dans le « trop », dans le déraisonnable, dans la folie (on se souvient de l'inquiétant « L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! » de Mallarmé). Le quatrième terme, senti comme superfétatoire, est du côté de l'excès, du débordement inquiétant : il inaugure, *mutatis mutandis*, le passage de l'énumération à l'accumulation²³³. À l'inverse, la triPLICATION suppose une forme de plénitude, de parachèvement. Selon Greimas, le phénomène de triPLICATION possède une « signification paradigmatique de totalité » et une « signification syntagmatique d'achèvement »²³⁴. Une telle conception suffirait à elle seule à expliquer la formation d'un signifiant graphique, celui-ci devant former un tout, une entité circonscrite.

Si la triPLICATION a été élue pour ses qualités de mise en forme, permettant de façonner idéalement un signifiant graphique autonome, force est de constater l'opposition absolue entre le signifiant, fondé sur la totalité et l'achèvement, et le signifié réel du signe en trois points. Ainsi, à l'image des couplages oxymoriques qui, très souvent, servent à le définir, le point de suspension est, de façon intrinsèque, fondé sur une relation antithétique entre signifiant (triPLICATION : idée de totalité et d'achèvement) et signifié (incomplétude, inachèvement). Cependant, cette contradiction était inévitable dans la mesure où elle se trouve liée aux impératifs du signifiant, lequel doit évidemment se constituer en image graphique véhiculant une idée d'achèvement ; elle n'évacue en rien la possibilité simultanée d'une motivation relative du signifiant, notamment au regard de la dimension linéaire.

L'horizontalité du signifiant en pointillés – façon de *filigraner* le discours –, au ras de la ligne (par opposition au tiret, plein, et légèrement surélevé) ne peut être complètement étrangère au signifié et attesterait non pas tant d'un arbitraire relatif, c'est-à-dire, selon la

233 Quand « la suite de mots fait perdre pied », l'énumération devient accumulation. Chisogne S., « Poétique de l'accumulation », *Poétique*, n°115, Seuil, 1998, p. 289.

234 Greimas A., *Du sens*, cité par Dupriez B., *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, UGE, coll. « 10/18 », 1984, p. 459.

terminologie saussurienne, d'une « motivation relative » du signe²³⁵, que de l'existence d'un élément de la valeur imposé du dehors (par le jeu de l'analogie). La composition du signifiant en trois points évoque nécessairement le point, et la linéarité des trois points (extension graphique) trace une succession horizontale qui a une incidence majeure sur les représentations (métaphoriques entre autres), rappelant la ligne (à remplir) ou les points de conduite ; en cela, le signe s'oppose indéniablement au blanc. En outre, la propriété syntaxique, qui est à la fois disjonctive et conjonctive, est liée à la dimension graphique. L'*espace* des trois points sépare quand le *continuum* des trois points relie.

Au même titre que les autres signes énonciatifs que sont le point d'exclamation et le point d'interrogation, le point de suspension est moins intrinsèquement diacritique en ce qu'il peut ne pas accompagner de lettres ou de graphèmes. Cette relative autonomie constitue sans doute un critère facilitant dans l'attribution d'un signifié. Ainsi, s'il est avant tout un idéogramme, au sens de repère langagier, le ponctème n'écarte pas pour autant la tentation du pictogramme²³⁶, l'iconicité des trois points successifs pouvant être interprétée comme une simplification de l'écriture linéaire. Un espace mimétique qui reste autre et introduit dès lors une distance (graphique, aux ramifications sémantiques). L'usage singulier, très contemporain, fait du point de suspension dans le langage informatisé tend à confirmer l'émergence d'une telle dimension pictogrammatique (les trois points successifs sont ainsi répertoriés dans diverses banques de données et d'archives de « pictogrammes ») : sur support numérique, on le trouve en emploi autonome dans des onglets (pour désigner une rubrique qui rassemble des éléments inclassables, parfois accompagnée du sous-titre « autres ») mais aussi dans la communication textuelle téléphonique afin d'indiquer au récepteur que le correspondant est en train d'écrire.

Au-delà de la réflexion sur le degré d'abstraction et d'arbitraire du signifiant (de l'image), ce qui fonde la distinction entre idéogramme et pictogramme permet peut-être,

235 « Le principe fondamental de l'arbitraire du signe n'empêche pas de distinguer dans chaque langue ce qui est radicalement arbitraire, c'est-à-dire immotivé, de ce qui ne l'est que relativement. Une partie seulement des signes est absolument arbitraire ; chez d'autres intervient un phénomène qui permet de reconnaître des degrés dans l'arbitraire sans les supprimer : *le signe peut être relativement motivé* », Saussure F. (de), *Cours de linguistique générale*, Payot, coll. « Payothèque », (1916), 1972, p. 180.

236 Voir 1.2.1.2. La ponctuation et linguistique A. Émancipation progressive de l'approche phonocentriste.

par un autre biais, de revenir au centre de la problématique : puisque le sens de l'idéogramme, « signe mouvant »²³⁷, évolue en fonction des multiples interprétations possibles en discours, l'existence d'une signification *primitive* tendrait à rapprocher le signe du pictogramme. Établir un signifié, en langue, détaché de toute inscription discursive, est déjà, en soi, une façon d'affirmer la dimension pictogrammatique du signe ponctuation.

2.3.2.2. Signifié

L'étirement trois fois ponctué crée un espace conséquent – un intervalle dans la continuité syntagmatique ; le ponctème est un signe de l'ailleurs, entre présence et absence, explicite et implicite, retrait et ajout. Au lieu même de son intervention, et indépendamment de toute inscription discursive, ce signe de l'entre-deux indique que quelque chose du langage existe, mais à l'état non-réalisé. De tels enjeux, qui rejoignent la question du virtuel, se synthétisent parfaitement dans la valeur positive de la **latence**, au sens plein : faire apparaître que quelque chose n'apparaît pas.

Le signe en trois points est un **ponctème du latent**, un **idéogramme de la verbalisation latente**. À la différence du signifiant du point (« un point c'est tout »), le signe en trois points suppose l'inachèvement syntaxique et l'incomplétude sémantique. À la différence du signifiant en deux points (point hyperbatique) et de celui en quatre points (suppression dénuée de tout effet d'attente), il impose l'idée d'une réalisation éventuelle. En prenant en compte la dimension spatiale du signifiant, on peut alors envisager la notion hybride, proprement rythmique, d'espace de latence : en ce lieu, quelque chose va/devrait/pourrait être réalisé.

Étymologiquement, le mot latence, de *latere*, désigne ce qui est caché, mystérieux, secret ou encore occulte. C'est *a minima* la qualité d'une propriété qui n'est pas manifestée, ni réalisée ; qui reste virtuelle. Transposée dans le discours, cette valeur pourrait désigner ce qui n'est pas verbalisé. Le mot est par ailleurs issu d'une forme au participe présent (*latens*) qui permet de conserver l'idée d'aspect inaccompli, de procès en cours de déroulement (et ainsi de mouvement). Ce signifié tient alors compte des

237 Christin A.-M., *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 47.

deux formes ancestrales apparentées au signe, le point de conduite (mouvement de liaison) et le point de censure (dissimulation). Cette valeur processuelle explique en outre l'ajout de parenthèses ou de crochets (dans une coupure citationnelle, par exemple) afin de circonscrire le mouvement.

En un sens plus précis, ce qui est dissimulé est *susceptible* d'apparaître ultérieurement²³⁸. D'où le syntagme « temps de latence » ou encore « période de latence » (où l'on retrouve l'idée de suspens). Le renvoi vers quelque chose d'ultérieur, ou d'extérieur, ainsi que la notion de délai, permettent de prendre en compte le mouvement et la temporalité. Le terme est aussi employé en biologie (délai entre un *stimulus* et sa réponse), en médecine (maladie latente, sans symptômes), mais aussi en psychanalyse où il rejoint la question du refoulé et, adapté en analyse du discours, de l'implicite, du non-dit par opposition au contenu manifeste.

Employé dans le syntagme « contenu latent » par Merleau-Ponty²³⁹, ou encore dans celui, freudien, de « période de latence »²⁴⁰, le mot permet d'inclure les problématiques de l'inconscient et du refoulé : le signe procède à une textualisation du refoulé et constitue la marque graphique d'un inconscient discursif, idéogramme signifiant d'une mise en sommeil du discours (interdits, tabous, non-dits). Le signifié de latence permet de comprendre en outre la métaphore des points de suspension utilisée par Jacques Lacan pour qualifier le symptôme²⁴¹. Le latent, produit du refoulement, implique bien un surgissement du symptôme (sur le corps).

Au niveau linguistique, la notion de phonème latent évoque la non-apparition du phonème dans la chaîne parlée, non-apparition nécessaire cependant pour comprendre certains phénomènes. Ivan Fonagy parle également de « sème latent » :

238 Sur la question du caractère recouvrable ou non, en lien avec les figures de l'ellipse et de la réticence, voir 2.3.3.2. Suppression / adjonction.

239 Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. « Tel », (1945), 1976, p. 196.

240 Freud S., *Essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, coll. « idées », (1923), 1962, p. 69.

241 Lacan J., *R.S.I., Livre XXII*, Séminaire 1974-1975, Leçon IV, 21 janvier 1975, Seuil, p. 66.

La présence virtuelle de certains éléments sémantiques pourrait être comparée à l'existence virtuelle d'une partie de la phrase que l'interlocuteur devine (sans réflexion consciente) à partir du contexte et en connaissance de la situation. Dans le cas de sèmes latents, il s'agit d'une ellipse paradigmatisque.²⁴²

Il semble que l'on puisse très bien envisager, parallèlement à une latence paradigmatisque, une latence syntagmatique avec une séquence inachevée, complétée ou non.

Le terme a également été transposé en informatique où il désigne le délai qui sépare l'envoi de la réception d'une information. Le signifié de latence est particulièrement sensible dans ce type de langage et de support (idée d'un processus, impliqué par le participe présent originel du terme de latence). L'idée de latence s'adjoint à la non-réalisation, en cotexte (« *Chargement...* », « *Traitement en cours...* », « *Mise à jour...* », « *Connexion...* », « *Envoi...* »), mais aussi en emploi autonome : le pictogramme signale une verbalisation non-réalisée (provisoire ou définitive).

Non-réalisation, délai, renvoi : plusieurs sèmes essentiels se dégagent du signifié de latence. C'est ainsi une problématisation hautement signifiante de la notion de réalisation qui est proposée par le ponctème. En tant qu'élément de langage appréhendé comme un substitut au discours – il est un langage embryonnaire qui figure le langage –, sa valeur s'entend au sens où la substance graphique ne se réalise pas sous forme de lettres²⁴³. Mais c'est aussi la non-réalisation qui est celle du système même de la langue. Ainsi, le ponctème est non seulement doté d'une valeur en langue mais il va jusqu'à introduire le virtuel (paradigmatique) de la langue. Actualisé dans le discours, il reste dans la latence, dans l'ensemble des réalisations possibles, et c'est pour cette raison qu'il devient un signe de l'actualisation extrême, perçu comme particulièrement expressif ou affectif. La non-réalisation de la langue introduite (réalisée) dans le discours entraîne une actualisation accrue puisqu'elle provoque une confrontation des valeurs virtuelles et des usages, un questionnement inévitable sur les motivations de

242 Fonagy Y., « La structure sémantique de constructions possessives », *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Kristeva J., Milner J.-Cl., Ruwet N. (dir.), Seuil, 1975, p. 74.

243 « Il y a différents types de réalisation selon la substance (phonique ou graphique) dans laquelle les unités se réalisent : sons ou lettres », *Linguistique & Sciences du langage*, Grand dictionnaire, Larousse, (1994), 2007, p. 397.

cette non-réalisation effective renvoyant au système : le ponctème devient alors, intrinsèquement, métalinguistique. L'attelage oxymorique non-réalisation/réalisation, qui se résout dans le terme de « latence », apparaît comme le point de départ fondamental de toutes les définitions procédant par adjonction de termes antithétiques.

Toutes les péripéties dans le discours relèvent d'une interprétation de ce signifié doté d'une valeur première et différentielle (contre-point syntaxique et sémantique), depuis la non-réalisation originelle qui servait au marquage de l'interruption, en passant par les usages littéraires (y compris les phénomènes de surponctuation, dans les paroles rapportées notamment, ou dans la parole intérieure, où se réalise de façon répétée l'intégration d'espaces façonnant un temps de latence lié aux problématiques de l'oralité ou de l'endophasie), jusqu'aux emplois les plus contemporains dans les pratiques informatiques. Doté d'un signifié, le ponctème est pourvu d'une représentation psychique, d'un concept, et se rapproche du pictogramme. Ce signifié peut être le point de départ d'un réinvestissement linguistique, sur un plan énonciatif et discursif, mais aussi syntaxique et sémantique, des interprétations discursives.

Le signe tend ainsi vers quelque chose (*ex-tension* par triplement du point), au niveau syntagmatique comme paradigmatic (virtuellement, dans la mémoire). Cette particularité laisse supposer un fonctionnement *méta-* tout à fait singulier.

2.3.2.3. Dimension énonciative

La latence, sur un plan énonciatif, se comprend comme une persistance énonciative qui signale que « tout n'est pas dit », qu'« il reste à dire » : elle introduit **un mi-dire**, entre le point de la présence et de l'évidence et le blanc de l'absence et de l'indécidable. Le signe est le reflet d'une prise en compte du « défaut du dire », « négociation » qui, ne passant pas par une formulation explicite, prend la forme d'une acceptation : il permet d'accompagner, implicitement, « le dire du dire de son défaut »²⁴⁴. Le point de suspension est un modalisateur qui instaure une énonciation double : l'énonciation traduite par les trois points propose un commentaire *in absentia* sur l'énonciation qui précède, ou qui suit. Il s'inscrit donc dans la phrase comme la marque d'une rétention et

244 Voir à ce propos, Authier-Revuz J., « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence », *LINX*, n°8, 1996, p. 25-40.

réalise une opération de substitution : ajout d'une extension graphique pour une rétention prosodique, phrastique, énonciative, sémantique²⁴⁵. Présent dans le discours, le signe est également dehors, discourant sur le discours.

À l'inverse de la métaphore de la greffe utilisée pour définir les parenthèses ou la note de bas de page, il s'agit ici de l'effet d'ablation d'un dit (ablation marquée par trois points de suture) : l'opération d'ablation reste un effet puisque le point de latence peut ne pas se substituer à quelque chose qui a effectivement été réalisé. Il laisse voir que quelque chose aurait pu être là, mais n'est pas. Un possible suggéré. Un énoncé en puissance. En substance : « à suivre ailleurs ». Le ponctème est en effet un « ouvre-ailleurs » – quand le point seul serait le signe de l'ici, de l'*hic et nunc* de l'énoncé –, cet ailleurs pouvant être syntagmatique ou paradigmatic. Le point de suspension est un indicateur syntagmatique d'un déclenchement paradigmatic, un appel qui renvoie du côté des rapports associatifs.

2.3.2.4. Dimension métasémantique

L'espace graphique des trois points de latence introduit un intervalle qui signale une prise de distance. Un recul, une défiance, une position critique dont le fondement est la non-adhésion : dans le discours littéraire, à partir du XVIII^e siècle où les usages se sont véritablement diversifiés (sous l'impulsion des libertins), jusqu'au XX^e siècle (Céline, Beckett, Sarraute...), en passant par les romantiques et les naturalistes, le ponctème du latent se lit souvent comme la conséquence d'une volonté de transcription de tout ce qui traverse (le corps) et excède – l'ineffable, l'inconscient – (le langage). Le souhait du poète est exaucé : le verbe devient accessible à tous les sens.

La fonction translinguistique du point de suspension, à partir de la notion intuitive de manque (notion trop orientée du côté du figement, du négatif), est *a contrario* celle de l'excès et de la labilité. L'excès va de pair avec la labilité : labilité du sens, labilité du sujet. Tout le spectre sémantique du mouvant, du fuyant, de ce qui échappe

245 À travers ces différentes fonctions, il apparaît que le signe recoupe plusieurs des figures fondamentales du schéma antique : *adjectio* (adjonction), *detractio* (suppression), *immutatio* (substitution). Ceci nous amènera naturellement à envisager leur rapport avec les figures que sont l'apophorese, la réticence, l'ellipse.

continuellement est convoqué avec l'intrusion du ponctème. Dans le discours littéraire, excès et labilité permettent d'évoquer le mouvement, le débordement, inscrivant la tentative et la tentation : excès syntaxique (le ponctème excède la phrase et sa clôture), excès énonciatif (il excède le dit), excès sémantique (il excède le sens). En tous points, le ponctème excède. Et prolifère dans un certain type de littérature qui, par bien des côtés, interroge et investit la question même de l'excès.

Il s'agit de comprendre comment l'inscription du ponctème du latent se réalise dans le discours (entendu comme « langue en emploi et en action »²⁴⁶) et comment cette inscription fait sens. La définition ici proposée doit permettre de simplifier l'analyse en réunissant autour d'une signification commune la multiplicité des usages et des enjeux. Elle a également le mérite d'abolir la distinction entre le plan sémantique et le plan métasémantique puisqu'il n'est plus question de parler de « points céliniens » (comme nous avons pu les rencontrer dans plusieurs descriptions) par opposition aux autres usages du signe linguistique. Le discours littéraire s'appuie nécessairement sur la valeur de base qui est celle du non-réalisé, du latent pour construire ses effets de sens.

2.3.2.5. Synthèse

Au point de vue syntaxique, sémantique, énonciatif, le point de suspension possède un signifié, la latence, dont la valeur différentielle doit être saisie, en premier lieu, par opposition au point et au blanc.

Le ponctème apparaît graphiquement comme une façon de filigraner le discours (sourdine graphique), à mi-chemin du blanc et du noir verbalisé.

Sa signification est alors celle du langage existant sous une forme latente : lorsqu'il est idéogramme, il indique l'existence d'un langage à l'état latent ; lorsqu'il est pictogramme, il est l'idée même de latence (de processus).

Syntaxiquement, l'espacement des trois points instaure une disjonction et un isolement quand le continuum des trois points façonne une liaison et une continuité.

Énonciativement, le signe permet de traduire une persistance énonciative qui peut se comprendre comme un mi-dire.

Rhétoriquement, il est alors proche de la litote.

246 Benveniste É., (1974), 1980, p. 224.

Enfin, sur un plan translinguistique, il permet de signifier ce qui excède (le dit, la phrase, le sens), se lie aux enjeux de l'oralité et du corps et se pose contre le modèle d'une langue écrite, achevée, harmonieuse, contre une idéologie de la clarté, de l'ordre, de la raison. Idéogramme important le virtuel dans l'actualisé du langage verbalisé, le ponctème est, par nature, un élément réflexif qui apparaît fréquemment en littérature, à l'inverse du blanc, comme le signe de la défiance à l'égard du langage.

2.3.3. Interprétations des fonctions discursives

Pour comprendre à la fois le parcours menant à cette définition, et les enjeux de l'inscription de ce signifié dans le discours, nous proposons de détailler, selon différents plans d'analyses, différents emplois tout en prenant appui sur quelques approches existant à ce jour, afin d'interroger leurs pertinences et leurs limites.

On constatera tout d'abord que le trois-points est polysémique, dans la mesure où cette marque donne lieu à une variété d'effets ; si c'est un signe unique, le trois-points est donc doté d'un composant sémiotique unique, mais qui est sous-déterminé, et qui doit donc être spécifié en co(n)texte.²⁴⁷

La notion de « socle sémiotique minimal et sous-déterminé » évoquée par Yves Le Bozec nous renvoie à la distinction de Jacqueline Authier-Revuz : la valeur du signifié est, en un sens, « sous-déterminée », et doit trouver des « spécifications » en co(n)texte, c'est-à-dire les illustrations des différentes virtualités contenues dans sa définition en langue. Toutefois la spécification en co(n)texte ne doit pas entraîner de *déformations* majeures (pour reprendre la terminologie culiolienne).

Nous reprenons ici quelques-uns des termes clés présents dans les descriptions existantes, tels que « interruption », « ajout », « manque », « ellipse » qui renvoient aux trois approches essentielles qui déterminent le signe, à savoir syntaxique, sémantique, énonciative, en les interrogeant à la lumière du signifié qui vient d'être posé.

2.3.3.1. Rupture / liaison

247 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010), p. 396.

A. Place

Le point de suspension s'inscrit dans « la quinzaine d'éléments graphiques étroitement liés au texte alphabétique ». Pour Nina Catach, il fait partie des éléments « essentiellement séparateurs » comme la virgule, le point-virgule, le point final, le point d'exclamation et le point d'interrogation. Cet aspect est toutefois à relativiser puisqu'il a parfois essentiellement une fonction de liaison. Il est « intérieur au texte » et apparaît « de façon linéaire »²⁴⁸. Nina Catach distingue trois ordres de signes.

Nous distinguerons, pour la partie constructive, la ponctuation *supérieure* à la phrase, simple ou complexe (ponctuation de texte, dite de premier ordre), la ponctuation de la *phrase* (dite de second ordre), la ponctuation *inférieure* à la phrase (parties du discours et mots, dites de troisième ordre).²⁴⁹

Le point de suspension prend place dans le second et le troisième ordre, celui de la ponctuation de phrase et celui de la ponctuation inférieure à la phrase. À l'intérieur de cette phrase, il peut être disséminé absolument partout : entre deux paragraphes, au début ou à la fin d'une phrase, au milieu, et même à l'intérieur du vocable lorsqu'il remplace quelques lettres. Peu de signes peuvent se targuer d'une aussi grande liberté.

Quand on considère les divers « points » dont dispose la ponctuation du français (point, point-virgule, deux points, points d'exclamation, d'interrogation, de suspension) il apparaît immédiatement que les points de suspension ont un statut tout à fait singulier : ils peuvent rompre un énoncé en n'importe quel lieu, indépendamment des scansions syntaxiques ou sémantiques :

J...

Je...

Je vou...

Je voulais...

Je voulais un conseil... a...mi...cal...²⁵⁰

Trois positions distinctes peuvent être occupées par le ponctème dans la phrase : initiale, médiane ou finale. Chaque type d'inclusion entraîne des effets de sens particuliers. Les positions initiale et finale opèrent une délimitation interphrastique, la position médiane une délimitation intraphrastique. À partir de cette inscription, il est possible de se

248 Catach N., (1994), p. 8.

249 *Ibid.*, p. 50.

250 Maingueneau D., (1986), p. 77.

demander si le ponctème est présent dans une phrase acceptable (au point de vue typographique, prosodique, sémantique, logique, grammatical) ou s'il intervient dans une phrase qui n'est pas acceptable (selon les mêmes critères).

En prenant un exemple de phrase simple, ou canonique – ou honnie, une phrase dans « le style d'information pure et simple »²⁵¹, nous pourrions imaginer rassembler tous les types d'intervention possibles, sur un plan syntaxique. Ces variations procèdent toutes du signifié de base du ponctème. Quelle que soit l'inscription syntaxique, l'idéogramme signale l'existence du langage à l'état latent.

Présence interphrastique, dans une phrase acceptable :

La marquise sortit à cinq heures...

... La marquise sortit à cinq heures.

... La marquise sortit à cinq heures...

Dans l'interlocution, le point de suspension permet de signifier une réplique muette (exemple d'emploi *autonome* du signe tout à fait emblématique de sa valeur en langue) :

– *La marquise sortit à cinq heures.*

– ...

Il est aussi possible d'avoir une phrase acceptable avec une insertion intraphrastique :

La marquise sortit... à cinq heures.

L'élément détaché peut être repris à la ligne par une occurrence à l'initiale

La marquise sortit...

... à cinq heures.

L'intervention intraphrastique peut aussi se produire en interlocution :

– *La marquise sortit...*

– *... à cinq heures.*

251 Breton A., *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio essais », (1924), 2001, p. 17.

- *La marquise...*
- *Oui ?*
- *... sortit à cinq heures.*

Enfin, encadré de parenthèses ou de tirets, l'idéogramme peut se situer en tous points de la phrase, qui reste acceptable :

[...] La marquise sortit à cinq heures.

La marquise sortit (...) à cinq heures

Lorsque la phrase n'est plus acceptable (grammaticalement lacunaire, sens incomplet, absence de sujet ou de prédicat), il marque la non-réalisation, interlexicale ou intralexicale :

La marquise sortit à...

La marquise sor...

- *La marquise sor...*
- *Suffit !*

On les trouve aussi devant la première lettre d'un nom propre :

M... sortit à cinq heures.

Un cas ambigu est celui de la répétition d'une syllabe marquée par la présence intralexicale des points de suspension : l'élément incomplet est suivi ou de l'élément repris entièrement, ou de la partie manquante (« répétition » et « amorces » en français parlé²⁵²). Sur le plan de la langue écrite, on aura tendance à considérer, en raison de la répétition qui fait coexister deux éléments semblables, ces phrases comme des phrases non-acceptables :

La marquise sor... sortit à... à cinq heures.

À chaque intervention, le ponctème signale la non-réalisation du discours. Le contexte peut permettre ensuite de spécifier cette valeur, puisque les interprétations discursives mettent différemment en jeu le signifié : selon l'inscription syntaxique, l'idéogramme

252 Blanche-Benveniste Cl., *Le Français parlé*, CNRS, coll. « Sciences du langage », 1990, p. 19.

sera le signal d'une latence prenant la forme d'une non-réalisation provisoire (réalisation antérieure ou ultérieure) ou définitive.

De telles mises en jeu se retrouvent bien entendu dans le discours non-littéraire et littéraire. En position initiale, à l'ouverture, le point de suspension inscrit un espace de latence qui, tout en introduisant l'énoncé, signale le non-réalisé :

... Jim

... et la fourmi²⁵³

Dans le discours littéraire, l'idéogramme peut, par exemple, ouvrir un chapitre :

... UNE bousculade, un cri de terreur, un fracas de bouteilles cassées, les cuisses de Marie eurent un battement de grenouille.²⁵⁴

Contrairement aux positions médiane et finale à l'intérieur desquelles le point de suspension est accolé au vocable, la position initiale impose par convention un espace entre le ponctème et le premier terme de l'énoncé.

Dans le cas de deux occurrences consécutives, le ponctème du latent sert principalement à relier ce qui suit à ce qui précède. On trouve ce type d'utilisation dans le discours journalistique, au bas de la page de droite, afin d'indiquer la poursuite du propos sur la page de gauche suivante. On le trouve également dans des rubriques spécifiques reliant le (sous-)titre à une déclinaison de thèmes :

AGENDA

Céline Sallette aime...

... cette chanson ... cette expo ... ce spectacle ... ce concert ... ce livre ... cette radio²⁵⁵

Cet usage (double) est aussi très fréquent dans les dialogues romanesques et théâtraux ; soit qu'un locuteur ait été interrompu par un interlocuteur qui vient achever son propos...

253 Enseignes d'un magasin de prêt-à-porter masculin et d'un restaurant nantais.

254 Bataille G., *Le Mort, Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 387.

255 *ELLE*, n°3508, 22 mars 2013, « L'agenda de Céline Sallette », propos recueillis par Nedjma Van Egmond, p. 36.

- Madame, dit Bernac furieux, en vérité ce procédé...
- ... Est celui que vous avez mérité, monsieur, répond Lurcie [...].²⁵⁶

... soit qu'il reprenne lui-même son propos :

CEBES
Seul...
TETE D'OR
Seul ? Que dis-tu ?
CEBES
... je meurs !²⁵⁷

Dans cet exemple, l'intrusion intraphrastique des points de suspension se réalise à la frontière entre position initiale et position médiane. La reprise de l'énoncé, après la réplique réactive du deuxième personnage, est marquée typographiquement par le ponctème qui suggère le lien avec l'énoncé précédant l'interruption. Les points de latence sont en position initiale sur la ligne mais en position médiane à l'intérieur de la phrase.

On les retrouve en position médiane, opérant une délimitation intraphrastique (très fréquent dans le discours journalistique) :

Toujours selon les rapporteurs, le premier frein à la reconversion est... le bonheur au travail²⁵⁸.

Et, bien sûr, en position finale, produisant une délimitation interphrastique :

En période de crise, les replis identitaires resurgissent...²⁵⁹

Il est possible également de trouver des occurrences du ponctème en plusieurs points de l'énoncé, par exemple dans le discours publicitaire :

Depuis toujours le papier naturel
de ceux qui les aiment...
bien roulées...²⁶⁰

256 Sade D-A-F, *Historiettes, contes et fabliaux*, UGE, coll. « 10/18 », (1788), 1968, p. 282.

257 Claudel P., *Tête d'or*, Gallimard, coll. « Folio », (1959), 2005, p. 104.

258 *Sciences Humaines*, n°245, février 2013, « Bienheureux les reconvertis ! », Christophe Rymarski, p. 14.

259 *Le Nouvel Observateur*, n° 2523, mars 2013, « Arcelor Mittal : la guerre de l'acier », Nicole Pénicault, p. 66.

260 Publicité pour le papier à cigarette OCB.

Le ponctème, contrairement à l'usage le plus fréquent des blancs typographiques, peut intervenir en des lieux qui ne correspondent pas nécessairement au début et à la fin d'un énoncé. Le recours au blanc se fait moins aisément à l'intérieur d'une séquence (si l'on excepte l'usage réalisé dans la poésie contemporaine) tant sa fonction démarcative suppose l'enchaînement d'un énoncé nouveau après lui. Les points de suspension

[...] indiquent la place de l'élément manquant, de manière à décharger l'auteur du texte écrit de la responsabilité d'avoir produit une séquence déviante, transgressé les règles de bonne formation linguistique. En montrant que l'énonciation est déchirée, le scripteur préserve l'exigence de complétude.²⁶¹

Le point du latent, du fait de son espacement graphique en trois points, « déchire » l'énonciation (rupture/rétention) mais assure dans le même temps, « l'exigence de complétude » (liaison/extension), ce qui amène à interroger la notion de clôture.

B. Clôture

Le point est le signe de clôture le plus fort et sert en principe de « borne disjonctive » avec le segment suivant²⁶². Il manifeste une rupture entre deux syntagmes qui acquièrent, du même coup, selon l'acception la plus typographique du terme, le statut de phrase. De fait, chaque point final appelle à sa suite une majuscule. Le point est donc le « signe de clôture par excellence, ce après quoi on ne peut plus rien ajouter, sauf à entamer une autre phrase »²⁶³. Mais, dans le même temps, mettre un point, c'est à la fois achever un élément et ouvrir sur un autre élément. Tout signe de ponctuation a une fonction, minimale, de ligature, d'ouverture. Comme le note Wassily Kandinsky :

Dans la fluidité du langage le point est le symbole de l'interruption, du Non-être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un Être à l'autre (élément positif). Dans l'écriture c'est cela sa signification intérieure.²⁶⁴

Ce qui est dit du point ici est encore plus vrai pour le signe composé de trois points qui apparaît bien davantage comme un « pont d'un Être à l'autre ».

261 Maingueneau D., (1986), p. 78.

262 Catach N., (1994), p. 59.

263 Noailly M., « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, (2007), p. 134.

264 Kandinsky W., (1911), 1991, p. 25.

Le point de latence peut être classé parmi les signes de clôture, comme le fait Nina Catach²⁶⁵. Mais il faut préciser qu'il est de moindre « force » et n'impose pas toujours la présence d'une majuscule. Lorsqu'il marque une rupture forte, il se range du côté des signes de second ordre, mais il peut aussi glisser vers le troisième ordre. Sa « force » est donc extrêmement variable.

Si le point marque l'arrêt et le nouveau départ, le point de suspension peut marquer l'arrêt et/ou la reprise. Son intervention provoque l'indécision sur la réalisation du propos. L'énoncé est-il achevé ? Va-t-il être complété ? Laissant son propos en suspens, le scripteur semble se réserver la possibilité d'un ajout, nécessaire ou non à la complétude. La taille et la pertinence de ce qui est adjoint peut en outre créer un effet hyperbatique.

Les juges n'ont pas conscience d'être parfois des pyromanes... en économie aussi.²⁶⁶

Le ponctème peut être suivi d'une minuscule, ou d'une majuscule, ce qui n'aura évidemment pas la même incidence sur la clôture, la minuscule étant une « graphie de la continuité »²⁶⁷. Il se distingue en cela du point, mais se rapproche du point d'interrogation et du point d'exclamation lesquels, en position interne, ne réclament pas nécessairement la majuscule. Le point de latence a ainsi un fonctionnement proche de ces deux autres signes. Cependant, l'absence de majuscule à la suite du point d'interrogation ou du point d'exclamation n'est possible que dans le troisième ordre (parties de discours et de mots), celui inférieur à la phrase. Le ponctème en trois points peut autoriser la présence d'une minuscule à sa suite à l'intérieur de la phrase (complexe), restant un signe de ponctuation de second ordre.

Nous l'avons vu, la *Grammaire méthodique du français* distingue, parmi les « signes marquant des pauses », un ensemble concernant le point, le point-virgule et la virgule, et un ensemble concernant les points de suspension qui « correspondent à une suspension plus ou moins longue de la mélodie orale de la phrase, mais ne représentent pas nécessairement une rupture syntaxique »²⁶⁸.

265 *Ibid.*, p. 58.

266 *L'Express*, n°3222, 3-9 avril 2013, Titre de la chronique de Christine Kerdellert, p. 71.

267 Dessons G., Meschonnic H., *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 193.

268 Riegel M., Pellat J.C., Rioul R., (1994), 2002, p. 91.

La Marquise... sortit... à... cinq heures...

Cependant, même si la rupture syntaxique n'est pas effective, le signe produit un éclatement dans la continuité syntaxique.

D'un côté, ils pulvérisent les formes de continuité syntaxique et textuelle, faisant passer les lignes de rupture aux endroits les plus improbables, d'un autre côté ils assurent la continuité, la transition entre les fragments qu'ils ont eux-mêmes découpés pour en faire les éléments d'un même mouvement énonciatif.²⁶⁹

Cette propriété syntaxique est sans doute à comprendre à l'aune du signifiant graphique : l'étirement des trois points horizontaux produit un espacement mais la succession des trois points forme un continuum qui assure une liaison graphique et le maintien de la continuité linéaire. Cette dimension antithétique du signifiant en fait un élément de l'écrit tout à fait représentatif d'une forme de « liaison du discontinu »²⁷⁰.

Ajoutons également la différence prosodique et graphique des signes qui peut influencer l'effet de clôture. Au point de vue intonatif, les énoncés interrogatifs et exclamatifs ont fréquemment une mélodie ascendante : placés en position interne (segments infraphrastiques), les signes produiront un degré de clôture plus fort en raison de la transition brusque entre la courbe mélodique ascendante et celle de l'énoncé suivant. L'intonation suspensive, plus linéaire, n'a pas le même effet de rupture. Au point de vue graphique, la verticalité du « ! » et du « ? » semble aussi davantage segmenter le propos que le signe horizontal traçant un continuum en pointillés « ... », en forme d'extension heuristique.

Le ponctème semble aussi, et surtout, beaucoup plus permissif. Le point doit œuvrer au maintien de l'ordre phrastique quand le premier autorise l'émiettement et l'incomplétude syntaxique. Depuis Samuel Beckett jusqu'aux récentes publications d'auteurs contemporains, on assiste pourtant, du point de vue grammatical, à un affadissement du

269 Maingueneau D., (1986), p. 79.

270 Expression que nous empruntons au titre de thèse de Claire Badiou-Monferran, « La Liaison du discontinu ou les conjonctions de coordination dans *Les Caractères* de La Bruyère : étude linguistique, stylistique et littéraire ». Voir notamment la présentation de cette thèse dans *L'Information grammaticale*, n°73, 1997, p. 42-44.

pouvoir clôturant du point, lequel semble s'installer progressivement sur les décombres laissés par le point de suspension²⁷¹. Chez certains auteurs, la plupart des fonctions traditionnellement dévolues aux trois points se retrouve dans l'usage moderne et contemporain du point.

C. Axe syntagmatique et axe paradigmatique

a) « Rapports associatifs » : le virtuel

Il convient dans un premier temps de bien distinguer la définition saussurienne du paradigme de l'usage effectué par les spécialistes du français parlé. Nous aborderons successivement ces deux approches, particulièrement intéressantes en ce qui concerne le point de suspension.

Selon l'acception qu'en donne Saussure, le rapport syntagmatique est fondé sur le caractère linéaire et concerne, dans le discours, les combinaisons et les rapports des mots entre eux, ayant pour support l'étendue. En dehors du discours, ces mots entretiennent également des rapports – dont le support n'est plus l'étendue – avec d'autres mots, mais le siège de ces rapports « très divers » est cette fois celui de « la mémoire », celui du « trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu »²⁷². Ces combinaisons sont appelées « rapport associatif », lequel « unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle »²⁷³.

Le retour à la conception saussurienne nous permet de formuler cette idée : le point de latence constitue, lors de nombreux emplois (surtout interphrastiques) un marqueur peut-être sans équivalent du rapport associatif se produisant dans la mémoire, invitant

271 Cette apparente disparition du point de suspension dans une certaine littérature contemporaine peut se manifester également sous la forme d'un blanc, y compris dans les aspects les plus codifiés comme celui de la coupure entre parenthèses ; ainsi dans *Bleue note* (P.O.L., 2003) de Frédéric Léal : « et pointe un long nez, une langue vive, un regard () sur notre ami affolé » (p. 19). Comme l'écrit Cécile Narjoux, à qui nous empruntons cet exemple, « la parenthèse isole insolemment un élément extratextuel inénarrable ; ici le regard » (Narjoux C., « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, p. 243). Les diverses interventions du point ou du blanc en lieu et place du point de suspension témoignent d'un jeu avec un ponctème qui apparaît discrédité au sein d'une littérature du début de siècle (voir 3.1.5.1. Le point de *Minuit*), contrastant ainsi avec le siècle précédent.

272 Saussure F. (de), (1916), 1972, p. 171.

273 *Ibid.*

explicitement – *in praesentia* – à la combinaison d'éléments hors du discours – *in absentia* –, dans le siège du « cerveau ». On peut alors l'envisager comme un véritable embrayeur (sa signification générale implique un renvoi au message dont il fait partie) vers l'ailleurs : inscrit dans la linéarité du discours, qu'il subvertit, il invite d'abord à un retour sur l'axe syntagmatique pour ouvrir ensuite sur l'infinité désordonnée des combinaisons possibles (polysémie ? équivoque ? antiphrase ?). L'introduction du virtuel dans la réalisation du discours (dimension métalinguistique) ne peut que fonctionner comme un signal, comme l'indicateur syntagmatique d'un déclenchement paradigmatique (métadiscursif) ; l'idéogramme du langage latent marque le lieu de transition, le carrefour, entre la succession syntagmatique et les rapports associatifs. Il inscrit dans le discours ce que R. Barthes appelle, à propos de la signifiante du regard, une « zone de débordement », un « halo » entourant le « noyau sémantique » de l'énoncé, « champ d'expansion infinie où le sens déborde, diffuse [...] »²⁷⁴.

La Marquise sortit à cinq heures...

Ce fonctionnement, bilinéaire si l'on veut, est proche de celui de la note de bas de page, en tant que signe double fondé sur un appel-renvoi de note : Julie Lefebvre met en effet en avant le principe de « spatialisation non linéaire » d'un « signe intérieur-extérieur au texte »²⁷⁵. L'idéogramme en trois points s'apparente à un tel fonctionnement dans la mesure où il articule deux niveaux : le premier, inscrit dans la chaîne graphique, est matérialisé et actualisé par le signifiant en trois points ; le renvoi peut ensuite se réaliser sur deux niveaux distincts : un premier niveau textuel lorsque l'énoncé suit l'idéogramme. Ou à un second niveau, virtuel, extérieur au texte, dont le siège est l'intellect. Il peut donc être entendu, dans un certain nombre de cas, comme un signe double d'appel-renvoi, l'appel étant effectué par un signal de rétention, le renvoi étant ou non virtuel. D'une façon générale, la monstration d'un état latent induit un acte réflexif.

b) « Successivité » et « piétinement » : non-réalisation de la progression linéaire

Le discours oral (ou la recomposition du parlé dans l'écrit) avance en utilisant un axe syntagmatique dans lequel « les unités sont à analyser dans leur successivité » et peut en

274 Barthes R., « Droit dans les yeux », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, coll. « Points », (1977), 1992, p. 279.

275 Lefebvre J., (2007), p. 68.

même temps *actualiser* l'axe paradigmatique, notamment lorsque le locuteur semble opérer un « piétinement sur une seule et même place syntaxique »²⁷⁶. Les rapports associatifs intériorisés sont alors exhibés, le paradigme virtuel devient sensible. Ces axes de déroulement syntagmatique et paradigmatique constituent une approche intéressante pour saisir les enjeux de la ponctuation, et plus particulièrement du point de latence, lequel peut faire figure de connecteur autour d'un élément recteur (déploiement paradigmatique), ou encore d'interrupteur pour amorcer un retour (axe syntagmatique).

Sur un axe paradigmatique, nous utilisons le terme de *déroulement* pour évoquer la progression du discours par « amplification »²⁷⁷. Selon Gardes-Tamine, l'amplification repose sur deux procédés distincts, l'intégration et l'insertion, les signes de ponctuation (tels que les parenthèses, les tirets, la virgule ou les deux-points) intervenant dans le second cas de figure²⁷⁸ : ils marquent alors la non-intégration des éléments. Or il semble bien que le point de suspension présente la particularité d'intervenir également dans le mécanisme d'amplification par intégration. Présent entre un nom et son expansion (« Quelque mots... de ton cœur »²⁷⁹), il produira alors le paradoxe d'une intégration syntaxique et d'un détachement visuel. Cet aspect constitue sans doute une autre de ses spécificités fondamentales.

Ce premier niveau d'amplification peut relever, à un second niveau, de la répétition, de la variation dans la dénomination ou de l'énumération. Cette dernière fait notamment partie des « procédés d'exploitation paradigmatique qui paraissent volontaires » et « exploite toujours une place syntaxique bien définie »²⁸⁰. La variation dans la dénomination concernent principalement l'auto-reformulation ou la « nomination multiple »²⁸¹.

276 Blanche-Benveniste Cl., (1990), p. 18.

277 Gardes-Tamine J., *Pour une grammaire de l'écrit*, Belin, coll. « Lettres Sup », 2004.

278 Dans *Pour une grammaire de l'écrit*, le chapitre sur la ponctuation ne concerne effectivement que le phénomène d'insertion (p. 112-114).

279 Beckett S., *Fin de partie*, (1957), 2009, p. 105.

280 Gardes-Tamine J., (2004), p. 20.

281 Voir Bikialo S., *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2003.

La dimension paradigmatique est sensible dans le discours journalistique avec la déclinaison sur l'ensemble de la page des thèmes reliés au nom de la rubrique (« je craque pour... ») :

Je craque pour...
... cette infusion [...]
... ce gommage [...]
... ces sandales en cuir [...]
... ce concept « store » [...]²⁸²

Et sur un mode plus horizontal dans le discours littéraire :

À l'affût de la cigarette... du plus mince mégot... du mec vanné qui s'assoit...²⁸³

L'intervalle créé par l'idéogramme peut organiser le déploiement vertical de propositions subordonnées :

J'étais habituée à ces allers et retours et j'étais contente comme toujours de revoir papa, le Luxembourg... et la gentille dame qui m'avait fait danser, qui était auprès de moi sur le banc à ce moment-là... quand cela s'était produit... quand cela m'avait empli, irradiant de partout [...] J'ai oublié mes adieux probablement déchirants avec Gacha... mais, curieusement, ce qui est resté, c'est ce dernier moment, quand je suis revenue pour embrasser Kolia tout occupé à écrire, entouré de papiers... quand je l'ai flairé comme un petit chien, pour mieux me le rappeler... retenir son odeur de tabac et d'eau de toilette [...]²⁸⁴

Dans cet extrait, ce sont essentiellement les circonstancielles introduites par « quand » qui prolifèrent dans une esthétique de la fragmentation. La phrase procède par empilement de constituants occupant une même place syntaxique et les séries de points délimitent les différents paliers, soit dès la première occurrence (« ... quand cela s'était produit... quand cela m'avait empli »), soit à partir de la seconde (« quand je suis revenue [...]... quand je l'ai flairé »). La stagnation sur un plan syntaxique ne suppose pas toutefois le figement diégétique : l'enchaînement des circonstancielles réalise une progression, la première posant le plus souvent un élément factuel (« quand cela s'était produit », « quand je suis revenue ») et la seconde un élément d'ordre affectif (« quand cela m'avait empli », « quand je l'ai flairé comme un petit chien »). Les souvenirs, dont les contours incertains sont symbolisés par les trois points (traces du processus), se

282 *Modes & Travaux*, août 2013, n°1353, p. 3.

283 Céline L.-F., *Mort à crédit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1936), 1981, p. 636.

284 Sarraute N., *Enfance*, Gallimard, coll. « Folio », (1983), 2009, p. 105.

superposent, mimant l'afflux synchronique des images et des émotions lointaines à la surface de la mémoire, entre réalisation et non-réalisation discursive. Mais le déroulement paradigmatique hiérarchise dans le même temps les données, ce qui engendre la coexistence d'une verticalité syntaxique et d'une gradation sémantique.

Dans le cas de la reprise d'un même segment, il s'agit d'une répétition qui entraîne également un déroulement sur l'axe paradigmatique :

Donne-les moi, tout de suite... tout de suite... tout de suite...²⁸⁵

Si robuste que soit un homme, il n'a pas besoin, deux fois par semaine, de... de... de certaines caresses...²⁸⁶

Il serait tentant d'établir entre ces deux occurrences une distinction sur l'intentionnalité de la répétition. La première relèverait de la répétition intensive, *a priori* intentionnelle, tandis que la seconde s'apparenterait à un processus, nécessairement involontaire, de bredouillage, d'hésitation. Ce critère de distinction fondé sur le locuteur n'est toutefois pas pertinent dans le cadre d'une telle analyse. D'une part, cela n'entraîne aucun changement dans le déroulement paradigmatique des constituants et, d'autre part, il est toujours difficile de porter un jugement sur le degré d'intention du locuteur. Le ponctème souligne la reprise et permet, avec des nuances selon le procédé, de « signifier » le piétinement de façon presque mimétique, prolongeant l'énoncé avorté par une répétition de points qui illustre la répétition du segment.

Pour traduire les allées et venues sur l'axe syntagmatique, nous utilisons le terme d'*enroulement* permettant d'envisager le retour du langage sur lui-même. Les retours effectués sur cet axe s'inscrivent majoritairement dans un processus d'auto-rectification. Le ponctème peut intervenir dans le cas d'une reprise avec correction, par exemple un changement aspectuel :

Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.²⁸⁷

285 Mirbeau O., *Le Journal d'une femme de chambre*, Œuvre romanesque, vol. 2, Buchet Chastel, (1900), 2001, p. 386.

286 *Ibid.*, p. 404.

287 Beckett S., *Fin de partie*, Minuit, (1957), 2009, p. 61.

L'idéogramme est ici le support d'une expansion par ajout dans une dynamique d'auto-reformulation, ou plutôt d'auto-rectification. Rectification et reformulation constituent deux formes de dédoublement du dire, mais il est possible de cerner quelques nuances entre ces deux modes de dédoublement. Pour Jacqueline Authier-Revuz, la reformulation est un processus dans lequel le locuteur cherche, par étapes successives, par « nomination processuelle », à atteindre l'adéquation du mot à la chose, sans pour autant nécessairement y arriver ; la reformulation additionne, elle ne substitue pas, contrairement à la rectification qui cherche à se conformer à une norme et intervient pour remplacer un énoncé par un autre²⁸⁸. La reformulation rejoint ainsi la « nomination multiple » dont la configuration énonciative, définie par Stéphane Bikialo, « consiste en une équivalence (syntaxique et référentielle) entre plusieurs manières de nommer une même chose donnant lieu à des nominations partagées »²⁸⁹. Dans ce type de nominations, les différents éléments mis en équivalence peuvent être séparés par une succession de points de latence, sortes de lignes de démarcation entre les différentes unités piétinant sur une même place syntaxique : l'idéogramme permet d'inscrire la difficulté du processus de nomination.

Comme le fait remarquer Claire Blanche-Benveniste, « lorsqu'il s'agit d'intervenir sur un verbe, on remarque que c'est souvent pour rajouter une marque aspectuelle »²⁹⁰. C'est le cas ici puisque l'auto-correction porte sur le changement aspectuel (« est », « était »). Ce changement indique le temps de la recherche (signalée par le signe du latent), la quête de la juste expression dans une problématique d'actualisation temporelle : le processus de recherche de l'adéquation des mots à la chose est mimé graphiquement par le signe, comme on le voit dans l'exemple qui suit à travers une recherche de dénomination qui aboutit justement au mot-caméléon « chose », traduisant à la fois le succès d'une nomination (« chose » possède, selon Kleiber, un « service référentiel "tous azimuts" ») mais aussi, et surtout, l'échec de l'adéquation mot/chose (en raison de sa « quasi-vacuité sémantique » qui « s'oppose à un rôle discursif pleinement pertinent »²⁹¹) :

288 Authier-Revuz J., (1995), p. 609.

289 Bikialo S., « Présentation de thèse : Plusieurs mots pour une chose. De la nomination au style de Claude Simon », *L'Information grammaticale*, n°103, 2004, p. 3.

290 Blanche-Benveniste Cl., (1990), p. 24.

291 Kleiber G., « Mais à quoi sert donc le mot chose ? Une situation paradoxale », *Langue française*, n°73, 1987, p. 109-127, p. 109.

La correction intervient également de façon fréquente après le déterminant, qui reste en suspens. Ayant d'abord prononcé le déterminant démonstratif masculin, le locuteur revient en arrière pour le corriger. La difficulté à nommer le réel engendre un enroulement sur l'axe syntagmatique et ce trajet est illustré et exalté par le point de latence. La problématique de la dénomination et de l'insécurité langagière apparaît ici d'autant plus manifeste que le démonstratif féminin est lui-même suivi du ponctème. Ce qui pose problème n'est donc pas tant la correction grammaticale de l'adéquation générique du déterminant et du substantif mais le substantif lui-même : l'aboutissement de l'auto-correction est le substantif « chose », dont le statut-sémantico-référentiel diffus, vague, indécis, est comme annoncé par un signe de ponctuation aux propriétés largement analogues.

C'est ici le moment de vous apprendre, madame, le seul tort réel que j'ai eu à me reprocher de ma vie... que dis-je un tort, une extravagance qui n'eut jamais rien d'égal... mais au moins ce n'est pas un crime, c'est une simple erreur qui n'a puni que moi [...].²⁹³

La recherche de la dénomination idoine peut provoquer un retour sur le terme employé, afin de l'annuler et de le corriger (procédé bien connu qui rejoint la figure rhétorique de l'« épanorthose », consistant, selon Fontanier, à « revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait »²⁹⁴) : l'auto-correction provoque l'enroulement du discours sur lui-même mais aussi son expansion. Dans le cas présent, l'espace de latence a plusieurs fonctions. Une fonction isolante en détachant visuellement, à gauche et à droite, le décrochement énonciatif, insertion qui relève ici de la modalisation autonymique puisque le mot est à la fois en usage (« le seul tort réel ») et en mention (« que dis-je un tort »). La correction est explicitée par le commentaire méta-énonciatif (« que dis-je ») qui suit le ponctème. La deuxième fonction est en lien avec la dimension rétrospective. D'ordinaire, en position finale surtout, l'intervention du signe invite d'elle-même, comme un indicateur métadiscursif, à reconsidérer le propos. À revenir en arrière. Le ponctème est très souvent lié à la réflexivité du langage. Il suggère la présence d'un processus réflexif, pour ainsi dire aux deux sens du terme, à la fois une réflexion et un reflet. Il n'est donc pas illogique d'associer au mouvement rétro-

292 Beckett S., (1957), 2009, p. 62.

293 Sade D.-A.-F., *Les Infortunes de la vertu*, UGE coll. « 10/18 », (1787), 1968, p. 60.

294 Fontanier P., *Les figures du discours*, (1968), 1977, p. 408.

actif du locuteur sur son propre discours, évaluant l'adéquation du mot à la chose, la présence d'un signe qui suppose le même mouvement pour le lecteur. Le signifiant horizontal en trois points semble par ailleurs prédisposé pour épouser le mouvement des allées et venues sur l'axe syntagmatique.

Le signe du langage à l'état latent apparaît comme un des éléments privilégiés servant de support aux « accidents du langage » dont parlait Pierre Larthomas à propos du langage dramatique²⁹⁵. Ponctème de l'expression du « trouble », comme nous l'avons vu dans de nombreuses typologies où cette catégorie était invoquée, il accompagne donc fort logiquement la dynamique d'auto-correction :

La reformulation ne sert donc plus à la précision référentielle mais exhibe le non-un du langage et du référent, et se fait mimétique d'un trouble, à travers l'interposition du langage dans la chaîne référentielle. [...] En dissimulant le Même dans l'Autre, en opacifiant la référence par la mise en avant de l'énonciation, de la textualité, la reformulation donne à voir l'échec de la révolution.²⁹⁶

L'idéogramme accompagne idéalement l'enroulement et le déroulement sur les deux axes, signalant que le retour ou le piétinement n'est pas une anomalie mais possède une fonction, et ainsi, un effet de sens. La non-réalisation de la progression linéaire attendue, qu'elle se manifeste par l'enroulement ou le déroulement, est marquée par le signe du langage à l'état latent.

D. « Espacements » et « effets » de lecture : rythme (graphique)

La notion graphique, mais aussi rythmique, d'« espacement », que nous empruntons ici à Mallarmé²⁹⁷, fondamentale lorsqu'il s'agit des points de suspension, peut permettre d'envisager, sur un autre plan, la question de la clôture et de la rupture. L'« espacement » est également une notion avancée par Jacques Derrida afin d'envisager, à partir de la « pause », du « blanc », de la « ponctuation », de « l'intervalle

295 Larthomas P., *Le Langage dramatique*, PUF/Quadrige, (1980), 2010, p. 219.

296 Bikialo S., « La reformulation créative dans *Le palace* de Claude Simon : détournement de la reformulation et déroutement de la nomination », *Répétition, altération, reformulation en linguistique des discours et des textes*, Semen, n°12, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000. <http://semen.revue.org/document1874.html>

297 « [...] le tout sans nouveauté qu'un espacement de lecture », Mallarmé S., « Préface de l'édition *Cosmopolis* », *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Gallimard, « Poésie », (1897), 2003, p. 442.

en général », « l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace »²⁹⁸.

On sait qu'il était possible, au moins jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, du fait de l'instabilité du signifiant, de produire, dans la continuité linéaire, des intervalles conséquents en plusieurs points. Les effets de lecture, liés à la rupture, pouvaient ainsi varier, et l'on en retrouve encore au XX^e siècle, dans la correspondance de Céline notamment : trois points et points multiples alternent, comme si les premiers, ayant perdu de leur force en raison de leur fréquence dans son œuvre littéraire, devaient être remplacés par des formes hypertrophiées :

Chère Papillote. Inutile, mille pardons pour la Seguedille, nous l'avons trouvée à acheter. Elle nous fut volée quand même ! empruntée..... Mik est revenu ravi de son passage parmi vous tous, mais il ne rapporte rien de substantiel... Nous allons voir...²⁹⁹

Selon Védénina, le point de suspension permet d'exprimer, stylistiquement, une « distance »³⁰⁰ : cette notion de distance peut – et doit – aussi se comprendre sur un plan graphique, dans lequel elle est une figure du rythme (intérieur) et donc de la signifiante. Si l'on compare un instant, sous cet angle de vue, le point et le signe en trois points, il est évident que le premier n'implique pas la même conséquence sur l'homéostasie graphique et donc sur le mouvement continu de la lecture. Nous pourrions ainsi extraire ce qui est du point par Wassily Kandinsky et l'appliquer à l'écrit :

La stabilité du point, son refus de se mouvoir sur le plan ou au-delà du plan, réduisent au minimum le temps nécessaire à sa perception, de sorte que l'élément temps est presque exclu du point, ce qui le rend, dans certains cas, indispensable à la composition.³⁰¹

En termes de spatialité, la ténuité du point n'aura pas les mêmes conséquences sur la temporalité que l'espace, ou la « consistance »³⁰², graphique en trois points. L'un est stable, refuse de se mouvoir ; l'autre, se mouvant *sur le plan ou au-delà du plan*, influe

298 Derrida J., *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 99.

299 Céline L.-F., *Lettres à Marie Canavaggia (1936-1960)*, Gallimard, Les cahiers de la NRF, 2007, p. 319.

300 Védénina L.-G., (1989), p. 54.

301 Kandinsky W., (1911), 1991, p. 37.

302 Pétillon S., « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, Bordas É. (coord.), Annales littéraires de Franche-Comté, 2002.

nécessairement sur le « temps de perception » et sur la perception du temps. La suite de points alignés introduit un « espacement de la lecture » conséquent, et donc signifiant.

Le point de latence produit des espaces non-subvocalisables dans le mouvement continu de lecture, des intervallements qui influencent la cadence et intensifient les effets de lecture. Tous les espacements en trois points n'engendrent pas la même discontinuité subvocale, selon les modes d'intervention du signe. La multiplicité des rythmes de la subvocalisation qu'ils peuvent suggérer, est indéniable. Ainsi, certains usages imposent de prendre en compte l'espace graphique et permettent de créer une suspension, ou plutôt, une *sustentation*, qui consiste à tenir en suspens (bradyrythmie) pour mieux ménager un effet – de surprise :

La Marquise sortit à... cinq heures.

Cet usage, intraphrastique, instaure une discontinuité dans la subvocalisation. À l'inverse, dans le cas d'une interruption dialogale, le point de suspension suggère, par l'introduction du linéaire, une ininterruption du mouvement de lecture (tachyrythmie) :

- *La Marquise sortit à...*
- *Suffit !*

Il existe également des usages, interphrastiques, qui peuvent créer une véritable rupture dans la cadence de lecture : l'intervallement entraîne une modification de la spatialisation en provoquant un vrai appel de sens et en activant la dimension paradigmatique que nous avons déjà évoquée.

La Marquise sortit à cinq heures...

Dans ce cas de figure, le signe litote, forme de signal intensif destiné à être amplifié, provoque une sortie du linéaire, une échappée vers l'ailleurs. Et l'espacement en trois points peut alors créer un intervallement indéfini : cette adjonction est proche de l'hyperbate, dans la mesure où le prolongement informulé, inattendu, apparaît comme

un ajout, lequel peut reprendre implicitement un élément du cotexte et le mettre en valeur.

2.3.3.2. Suppression / adjonction

A. Interruption et remplacement

L'interruption, au sens de parole coupée, peut être considérée comme l'emploi discursif prototypique des points de suspension, à condition de considérer qu'il s'agit d'abord de l'interruption syntaxique. En effet, le terme « interruption » renvoie essentiellement à une figure (tout comme « suspension ») consistant à « interrompre volontairement le fil de son discours pour se livrer à d'autres idées »³⁰³. Le terme pose évidemment problème. Dans le cas d'une réplique muette, ou bien de points de suspension en position initiale, ou encore de citation tronquée, peut-on réellement parler d'« interruption » ? Dans les deux premiers, le fil du discours n'est pas interrompu puisqu'il n'a pas commencé. Dans le cas de la citation tronquée, la disparition d'un pan d'énoncé vise, la plupart du temps, à écarter les idées accessoires pour garder le fil de l'idée principale. Nous sommes donc loin de l'interruption.

De plus, si l'interruption, par définition, se réalise « volontairement », parler d'interruption involontaire serait alors une forme de contresens, du moins de prise de distance avec la définition rhétorique, et tendrait à orienter l'approche vers la figure d'aposiopèse, considérée comme « une interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace »³⁰⁴ (interruption interne non-intentionnelle émotive pour reprendre la terminologie de Yves Le Bozec). Nous retombons bien, avec ce critère élaboré autour de l'intentionnalité, dans une forme d'analyse interprétative.

Le terme « interruption » peut être utilisé au sein d'une tripartition du signifié des points de suspension dont il ne serait qu'une des composantes. Ce que fait Isabelle Vodoz :

En tant que signifiant graphique, les points de suspension ont un triple signifié. Dans l'ordre, en allant du plus fréquent vers le moins fréquent :

- marque de pause

303 Littré, cité par Dupriez B., (1984), p. 259.

304 Petit Robert, cité par Dupriez B., (1984), p. 64.

- marque d'interruption
- marque d'inachèvement de l'énoncé³⁰⁵

Cependant, on retrouve ici la notion de « pause », polysémique, qui reste encore trop liée aux perspectives prosodiques et partant, engendre la coexistence de plans d'analyse différents. Ainsi, l'interruption et la « pause » – outre le fait que ces deux termes généraux puissent concerner d'autres signes de ponctuation – ne sont guère faciles à distinguer et supposent par ailleurs de faire intervenir un critère d'intentionnalité et donc d'introduire un troisième plan d'analyse.

Il est possible d'évoquer également la notion d'« auto-interruption » invoquée par Daniel Coste :

[...] on parle ici d'auto-interruption pour désigner les phénomènes discursifs qui se caractérisent par le fait qu'un locuteur interrompt un énoncé qu'il a engagé et soit le laisse inachevé, soit "revient en arrière" pour le reprendre à partir d'un élément déjà énoncé [...].³⁰⁶

Ce procédé est l'un des modes d'appréhension du langage parlé dans l'écrit et se trouve très utilisé dans les monologues notamment. La suite de points marque assez souvent, et de façon très signifiante, cette succession horizontale et verticale de paradigmes. Quand le locuteur « revient en arrière » pour reprendre un énoncé, il peut reformuler ce dernier, ou le rectifier. La rectification, contrairement à la reformulation, cherche à se conformer à une norme et annule un énoncé en le remplaçant par un autre : l'objectif est supposé atteint. Ces deux procédés peuvent être accompagnés par le signe du latent. D'un point de vue rhétorique, ces phénomènes de retour relèvent en grande partie de l'épanorthose.

On se souvient de la définition donnée par *Le Petit Robert* qui prenait en compte, alternativement, l'interruption et le remplacement :

Signe de ponctuation (...) servant à remplacer une partie de l'énoncé ou à interrompre l'énoncé.³⁰⁷

Cependant, nous avons pu déjà indiquer que l'interruption de l'énoncé (axe syntagmatique), qui d'ailleurs ne réunit pas tous les emplois du ponctème, n'allait pas sans une adjonction, un « remplacement » (axe paradigmatic). Il faut bien envisager

305 Vodoz I., « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *Paroles inachevées*, DRLAV, n°34-35, 1986, p. 98.

306 Coste D., « Auto-interruptions et reprises », *Paroles inachevées*, (1986), p. 127.

307 Petit Robert, « Suspension », 2000, p. 2448.

l'intervention du signe selon un couplage antithétique, en modifiant la terminologie à chaque niveau différent d'analyse. Interruption et reprise, retrait et ajout... Mais proposer une succession de termes coordonnés ne peut être une solution satisfaisante. Au regard de la démarche définitoire, les termes « interruption » et « remplacement » restent à la fois trop restrictifs, et trop généraux. Ils sont non seulement déjà orientés du côté de l'interprétation en discours, mais aussi lestés de l'interprétatif psychologisant. Le signifié que nous proposons inclut la notion de remplacement (idéogramme du langage...) et de l'interruption (... à l'état latent) sans pour autant anticiper sur le rôle syntaxique, sémantique, énonciatif que suppose l'interruption.

L'examen de cette opération d'interruption, de suppression/adjonction, invite alors à confronter le signe du latent, sur un plan plus sémantique et énonciatif, à cette autre forme de matérialité du langage qu'est le silence.

B. Mi-dire

Le ponctème indique à la fois la présence d'un langage qui ne dit pas tout, et celle d'un silence qui n'en est plus vraiment un ; deux états ambigus et intermédiaires en quelque sorte, qu'il s'agit d'évaluer conjointement.

Leur fonction est de marquer une interruption, un silence. Il s'agit bien d'un paradoxe puisqu'il y a suggestion d'une vie. Il serait oiseux de mesurer ou de codifier ce silence. D'autant que la lecture silencieuse en fait un procédé absolument tacite, du silence dans le silence.³⁰⁸

Pour Jacques Popin, le ponctème introduirait du silence dans un espace lui-même silencieux. Ce point de vue n'est pas tenable : si la lecture est silencieuse, alors tout est silencieux, ou rien ne l'est. Mais la lecture intérieure repose sur un phénomène de subvocalisation auquel échappent les signes de ponctuation tels que les trois points. Ainsi le ponctème constitue une marque graphique parfaitement inscrite dans le corps du texte mais qui signale quelque chose, qui joue un rôle en tant que représentant d'une réalité extérieure au texte.

Introduisant le ponctème au sein de l'énoncé, le scripteur offre une matérialité graphique à un simili-silence, il lui donne corps en organisant le mouvement dialectique d'une

308 Popin J., *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 », 1998, p. 31.

parole prononcée et d'une parole tue. Il s'oppose au blanc qui lui proposerait un silence désincarné en quelque sorte. Le blanc n'a d'ailleurs pas la même autonomie :

[...] le blanc de la page, une page blanche, n'est qu'une absence de langage, de texte. Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte.³⁰⁹

La proximité avec des éléments verbaux permet de faire parler les silences, ou de « tourner le vide à plein », car « l'essentiel du processus de métaphorisation se joue [...] au point de frottement du mot et du blanc », qui est « le lieu de la réflexivité poétique »³¹⁰. En tant que « part visuelle d'une poétique et d'une métaphysique du langage », le blanc « mène la poésie à un discours sur la poésie »³¹¹. En ce sens, il est bien un modalisateur à l'instar du point de suspension, une actualisation du dire portant un commentaire sur le dit.

La place du vide demeure dans l'écriture, et ce *rien* qui affleure, c'est *quelque chose*...³¹²

Si le blanc autonome est une absence de langage, l'idéogramme, extirpé des contraintes du texte, reste au contraire le signe d'une présence du langage. En admettant que le silence signifie, qu'il est « entre des paroles, *du côté de la parole*, plus que son contraire » et qu'il n'est pas, paradoxalement, « une absence de langage »³¹³, alors le ponctème en trois points peut être associé au silence ; il serait la représentation graphique d'un infra-langage, actualisant le dire sous forme de parole masquée.

Le ponctème met en œuvre, selon la belle description de Marie-Christine Lala, « un espace vide (une lacune) [...] où l'attente du sens se trouve différée » et signale « l'infinitude d'un dire en plus »³¹⁴. Il pourrait alors se définir comme un mi-dire, entre-deux situé à mi-chemin de la parole et du silence, dans un espace où résonnent en sourdine les virtualités d'un dit qui se cache à demi, qui suggère sans révéler, offrant un spectacle érotique du langage.

309 Meschonnic H., (1982), p. 304.

310 Linarès S., « Quant au blanc. Poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André Du Bouchet », *Poétique*, n° 160, Seuil, 2009, p. 477.

311 Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 326.

312 Lala M.-C., « À la pointe du style », *Le Silence. La force du vide*, n°185, Autrement, coll. « Mutations », avril 1999, p. 108.

313 *Ibid.*

314 Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure... », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, 2007, p. 185.

L'intimité essentielle de la parole avec le « silence » plaide pour la positivité d'une expression sinon silencieuse, au moins taciturne. Car il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence dont, tout à la fois, elle procède et qu'elle étend après elle. Toute profération vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. [...] Il peut lui arriver de fournir les marques sensibles de sa taciturnité (ainsi la césure du vers régulier, le jeu du blanc à partir de Mallarmé, les trois points de suspension chez Céline).³¹⁵

L'idée d'une tresse discursive réalisée par l'entrecroisement de la parole et du silence (silence ou non-dit qui, condition essentielle de la parole, est une ressource rythmique) peut être graphiquement figurée sur la page par les trois points : ce signe en pointillés se présente comme le symbole de la parole « taciturne », le vibrato de l'énoncé dans la continuité linéaire – comme en témoignent les nombreuses représentations métaphoriques associant le ponctème à un point d'orgue³¹⁶. En effet, l'énoncé résonne de l'apparition bavarde des trois points. Tout d'abord parce qu'il se trouve affublé d'une excroissance signifiante qui peut inviter à reconsidérer le sens du propos, du moins à le peser. Ensuite parce qu'il est pourvu d'un appendice qui opère un glissement vers ce qui suit. Enfin parce qu'on lui accole un autre lui-même qui ne dit pas son nom. Une ombre. Un double antithétique.

La parole délimite, circonscrit, rapetisse, comme fait parfois une lumière crue ; le silence grandit et amplifie, comme fait l'ombre.³¹⁷

Le point de latence, intermédiaire entre le blanc et le noir, problématise le langage, met en tension le dit et le dire ; il n'implique donc pas la même posture énonciative que le blanc. Celui-ci semble mettre l'accent sur ce qui est présent quand le point de suspension inviterait davantage à interroger l'absence. Cette distinction, intuitive, peut être envisagée plus précisément, en interrogeant leurs affinités respectives avec la figure de la réticence et celle de l'ellipse.

C. Ellipse

L'article de Cécile Barbet, Yves Le Bozec et Louis de Saussure définit le socle sémiotique minimal du point de suspension à partir de l'énumération tripartite suivante : « manque, ellipse, lacune »³¹⁸. Est-ce une trilogie synonymique ? Non, dans la mesure

315 Jenny L., *La Parole singulière*, Belin, 1990, p. 164.

316 Voir 3.2.1. Points de latence et discours analogique.

317 Marouzeau J., *Aspects du français*, « Parole et silence », Masson & cie, 1950, p. 1.

318 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010), p. 396.

où, d'une part, le manque et la lacune ne constituent pas des figures et, d'autre part, la figure ici présente, l'ellipse, suppose, à l'inverse des deux autres, la possibilité de restituer ce qui n'apparaît pas.

Si les signes de ponctuation constituent « une sorte de paraphrase concise, de réserve "elliptique" du langage, permettant à volonté de se passer du chemin des mots »³¹⁹, s'ils sont « des raccourcis » et « tous, sans exception, la marque d'une ellipse »³²⁰, alors le point de suspension, signe-litote, est la forme quintessenciée de ce potentiel elliptique. Ce jeu du dit et du non-dit, instaurateur d'un mi-dire ambivalent, doit nous amener à envisager la notion d'ellipse syntaxique, puis d'ellipse rhétorique en lien avec la réticence. L'ellipse se situe du côté de la suppression tandis que la réticence penche du côté de l'interruption (ou de la suspension). Ces deux figures, l'une de construction, l'autre de pensée, selon Dumarsais, constituent deux versants des emplois du ponctème, sur deux niveaux différents.

L'ellipse (du grec *elleipsis* : manque) est une figure abordée à de nombreuses reprises par Dumarsais dans l'*Encyclopédie*. Elle est présentée comme un terme de grammaire mais aussi comme une figure de construction au sein des figures de mots. On la trouve évoquée à l'article « Figure » (où elle serait liée à « l'empressement de l'imagination » qui fait « supprimer quelque mot »³²¹) mais aussi à l'article « Construction », associée à une trilogie « manquement, défaut, suppression ». Elle est

[...] ce qui arrive lorsque quelque mot nécessaire pour réduire la phrase à la construction simple n'est pas exprimé.³²²

L'auteur évoque par la suite la particularité de la langue latine, « pour ainsi dire toute elliptique » et le style racinien auquel l'ellipse confère une expression « bien plus vive »³²³. Il prend ensuite l'exemple de la figure contraire qui est pour lui celle du pléonasme.

319 Catach N., (1994), p. 7.

320 Drillon J., (1991), p. 19.

321 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, « Figure », vol. 1, tome 6, 1765, p. 768.

322 *Ibid.*, « Construction », vol. 1, tome 4, 1754, p. 73.

323 *Ibid.*, p. 77.

L'ellipse est ainsi répertoriée dans les figures de construction. Dumarsais poursuit l'analyse avec l'article « ellipse » :

On parle d'ellipse lorsque l'on retranche des mots qui seraient nécessaires pour rendre la construction pleine [...] ; (le retranchement) abrège le discours, & le rend plus vif & plus soutenu : mais il doit être autorisé par l'usage ; ce qui arrive quand le retranchement n'apporte ni équivoque ni obscurité dans le discours, & qu'il ne donne pas à l'esprit la peine de deviner ce qu'on veut dire, & ne l'expose pas à se méprendre.³²⁴

Le propos insiste cette fois sur les effets de l'ellipse sur le discours (« plus vif », « plus soutenu ») mais aussi sur les conditions d'emploi et les conséquences : l'ellipse ne doit pas altérer l'apport sémantique du discours. L'énoncé visible doit rester intelligible et contribuer, « par analogie », à rendre ce qui a été retranché parfaitement perceptible :

Dans une phrase elliptique, les mots exprimés doivent réveiller l'idée de ceux qui sont sous-entendus, afin que l'esprit puisse par analogie faire la construction de toute la phrase, & apercevoir les divers rapports que les mots ont entre eux.³²⁵

La définition de Dumarsais suppose l'existence d'une « construction pleine » dont l'un des éléments aurait été retranché, ce retranchement n'empêchant pas de reconnaître la forme complète. Une telle définition, comme le fait remarquer Françoise Soublin, rend la notion quelque peu « ambiguë »³²⁶. En effet, il serait possible d'invoquer la figure de l'ellipse dans de nombreux cas. Or, si Dumarsais fait du zeugme un type d'ellipse, il ne mentionne pas la notion pour l'aphérèse, la métonymie, l'enthymène, ou encore l'anacoluthie, qui, pourtant, sont définies comme des constructions dans lesquelles un segment est absent et pourrait être rappelé afin de former une construction pleine³²⁷.

Pierre Fontanier met également l'accent sur l'intelligibilité en reprenant le terme « obscurité » associé à celui d'« incertitude » : il s'agit d'une « suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité, ni incertitude »³²⁸. Selon le *Dictionnaire des sciences du langage* de Franck Neveu, l'ellipse est une « figure de

324 *Ibid.*, « Ellipse », vol. 1, tome 5, 1755, p. 515.

325 *Ibid.*

326 Soublin F., « Ellipse et attraction chez Dumarsais », *Histoire, épistémologie, langage*, tome 5, fascicule 1, *Ellipse grammaticale : Etudes épistémologiques et historiques*, 1983, p. 87.

327 *Ibid.*, p. 88-89.

328 Fontanier P., (1968), 1977, p. 305.

construction caractérisée par la suppression d'un constituant attendu dans le discours mais dont l'absence ne fait pas obstacle à l'interprétation de l'énoncé, voire lui confère un surcroît d'expressivité »³²⁹ (surcroît d'expressivité déjà évoqué par Charles Bally qui parlait de « symbole expressif »³³⁰). On utilise aussi, en linguistique, le terme effacement. Selon Michèle Prandi, l'ellipse est une suppression d'un ou plusieurs segments, ne compromettant pas l'acceptabilité de l'énoncé. Les segments étant recouvrables (soit par le cotexte, soit par la situation extralinguistique), l'ellipse est transparente et ne demande aucun travail d'interprétation à l'interlocuteur³³¹.

Il est évident que le signe du langage à l'état latent, signe particulièrement expressif, participe à l'inscription textuelle de l'ellipse. Mais, d'une part, il ne constitue qu'un des éléments possibles de matérialisation de l'ellipse (avec le blanc, les astérisques, les tirets) ; d'autre part, il possède des caractéristiques qui dépassent largement le champ d'application de cette notion en signalant un processus en cours (le *latens*). De plus, la non-réalisation peut entraîner une agrammaticalité, compromettre l'acceptabilité et rendre impossible la recouvrabilité des segments non-exprimés. S'il existe des intersections, la notion d'ellipse ne peut à elle seule permettre de saisir les spécificités du ponctème.

D. Aposiopèse et réticence

a) Point de vue diachronique

Du point de vue de la rhétorique d'abord, la question du langage de la passion et du silence est à chercher autour de deux figures : aposiopèse et réticence. Étymologiquement, les deux notions renvoient à la question du silence ; la première est d'origine grecque : *siôpaô* peut se traduire par « garder le silence ». La seconde est d'origine latine : *reticentia* vient de *re/tacere* qui signifie « se taire ». Les préfixes *apo-* et *re-* possèdent chacun des valeurs intensives, renforçant le sémantisme des termes qu'ils précèdent. L'étymologie permet ainsi de comprendre pourquoi, en diachronie comme en synchronie, les ouvrages de rhétorique tendent à neutraliser l'opposition.

329 Neveu F., « Ellipse », *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand colin, 2004.

330 Bally Ch., *Traité de stylistique française*, vol. 1, Kincksieck, (1909), 1951, p. 280.

331 Prandi M., « Figures textuelles du silence : l'exemple de la réticence », *Le Sens et ses hétérogénéités*, H. Parret (dir.), CNRS, 1991, p. 155-174.

Pour Dumarsais, ces deux figures de rhétorique sont analogues. L'aposiopèse, « autrement appelée réticence ou suppression »,

[...] se fait lorsque venant tout d'un coup à changer de passion, ou à la quitter entièrement, on rompt brusquement le fil du discours qu'on devrait poursuivre, pour en entamer un différent. Elle a lieu dans les mouvements de colère, d'indignation, dans les menaces [...].³³²

« Rompre le fil du discours » et « en entamer un nouveau » peut s'interpréter en termes linguistiques comme une interruption syntaxique, et sémantique : ce qui « devrait être poursuivi » s'interprète à l'échelle de la phrase en termes logiques de sujet et de prédicat. Sur un plan syntaxique, en fonction du lieu de l'interruption, la phrase présentera un défaut plus ou moins élevé de grammaticalité. Dumarsais prend ensuite pour exemple le fameux « *Quos ego...* » de *L'Énéide*. La réticence, autre figure faisant intervenir les points de suspension dans l'exemple qui illustre sa définition, est invoquée au moins à deux reprises. On la trouve à l'article « figure » dans la catégorie « figure de pensée » :

La réticence consiste à passer sous silence des pensées que l'on fait mieux connaître par ce silence, que si on en parlait ouvertement.³³³

Cette définition ne laisse pas entendre d'incidence syntaxique et suppose que la réticence se situerait à une échelle macro-structurale, les pensées sous silence pouvant être déduites du co-texte et du contexte. Elle est toutefois plus longuement développée, et sous un angle différent, à l'article « réticence » :

Figure de rhétorique, par laquelle l'orateur s'interrompt lui-même au milieu de son discours, & ne poursuivant point le propos qu'il a commencé, passe à d'autres choses ; de sorte néanmoins que ce qu'il dit fasse suffisamment entendre ce qu'il voulait dire, & que l'auditeur le supplée aisément.³³⁴

Cette fois, il est bien question de propos « commencé » et d'interruption définitive « au milieu » du discours » ce qui place, à l'échelle phrastique, la réticence comme une interruption syntaxique au même titre que l'aposiopèse, amputant un pan du sujet ou de la prédication, et donc du sens, ainsi que l'intonation spécifique. L'énoncé, en tant que production effective du discours, est en discordance avec le modèle canonique de la phrase qui suppose une autonomie.

332 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, article « Aposiopèse », vol. 1, tome 1, 1751, p. 535.

333 *Ibid.*, « Figure », vol.1, tome 6, 1765, p. 771.

334 *Ibid.*, « Réticence », vol. 3, tome 14, 1765, p. 203.

Bien qu'aposiopèse et réticence soient dans une relation synonymique pour l'auteur des deux articles, il est possible toutefois de poser une légère nuance à partir des définitions données. La première met l'accent sur la *rupture* brusque du discours en raison d'affects puissants (colère, indignation, menace). Le sujet paraît ainsi dépossédé de lui-même et peu maître de son propos. Dans la seconde, en revanche, l'orateur « passe sous silence », « s'interrompt lui-même » afin de mieux « faire connaître » ses « pensées », « ce qu'il voulait dire ». Le locuteur, si l'on en juge par les termes employés, semble avoir davantage le contrôle sur son discours : il n'est pas interrompu « brusquement » par l'émotion mais « s'interrompt lui-même » car il désire faire entendre une pensée qui ne passera pas par la verbalisation. Cet aspect diffère de l'aposiopèse dans laquelle rien ne dit que le locuteur désire faire entendre – comprendre – sa colère, son indignation. Bien au contraire, il en est le jouet et n'a pas la main sur ce débordement du non-verbal.

L'aposiopèse serait alors du côté de la passivité d'un sujet subissant l'interruption tandis que la réticence serait du côté de l'activité d'un sujet orchestrant à dessein l'interruption (ouvrant dès lors sur une herméneutique subtile). Cette distinction est cependant quelque peu remise en cause par l'exemple qui vient immédiatement illustrer la définition de la réticence. Dumarsais s'appuie ainsi sur un extrait d'*Athalie*, dans lequel la princesse s'adresse à Joad après que ce dernier l'a attirée dans le temple :

Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie / Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter.³³⁵

L'emportement, la colère et la menace sont présents derrière cette interruption et il est possible de considérer que la princesse n'est plus tout à fait maîtresse d'elle-même. Aposiopèse et réticence se rejoignent alors, comme en témoigne le commentaire qui suit les quelques vers :

Ces interruptions brusques peignent assez bien le langage entrecoupé de la colère : la réticence est quelque fois plus expressive que ne le ferait le discours même ; mais on ne doit l'employer que dans des occasions importantes : on nomme encore cette figure aposiopèse.³³⁶

Nous retrouvons ici à peu près les mêmes termes que dans l'article sur l'aposiopèse : « brusques », « colère ». La référence au message a disparu pour être remplacée par la

335 Racine J., *Athalie, Théâtre complet*, tome 2, Imprimerie Nationale Éditions, (1691), 1995, Acte V, scène V, p. 559.

336 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., « Réticence », vol. 3, tome 14, 1765, p. 203.

notion d'*expressivité*. Il s'agit moins de faire entendre une pensée que de laisser voir un état affectif. L'exemple convoqué ici semble donc abolir la légère mais importante nuance sensible entre les deux définitions.

Dumarsais établit par la suite une distinction avec la figure rhétorique de la prétérition qui, selon lui, est assimilée à tort à la réticence. En effet, si dans la figure de prétérition, on insinue « les choses sur lesquelles on ne doit pas appuyer » et l'on « prépare l'auditeur à donner plus d'attention aux objets plus importants », en revanche, « on proteste qu'on passe sous silence [...] certaines choses qu'on ne laisse pas que de dire »³³⁷. Avec la prétérition, le locuteur formule donc très explicitement ce qu'il feint de ne pas vouloir aborder.

b) Point de vue synchronique

Du côté du manque, à la nuance près de l'excès, de la tension entre silence et dit, se situe la « figure paradoxale » de la réticence.

[...] trace d'un quelque chose qui excéderait le dit, la réticence suggère l'inscription dans le discours d'une absence, et si elle fait silence, c'est en le disant. De l'ordre de la retenue, du retrait, elle semble postuler l'existence d'une complétude ou d'un infini en deçà desquels elle maintient le discours, par défaut ou par calcul. [...] La réflexion sur la réticence rencontre ainsi sur sa trajectoire des représentations antagonistes qui sous-tendent les pôles topiques contraires d'un "tout dire" et d'un "indisible" ; elle oscille entre la figuration d'un sujet maître d'un sens intentionnel et celle d'un sujet doublement aux prises avec l'opacité : celle de la langue qui se dérobe, et celle que lui oppose la profusion du réel.³³⁸

Disant le silence en débordant le dit, entre « tout dire » et « indisible », la parole réticente suppose donc un travail interprétatif de la part du destinataire afin de retrouver ce qui se donne comme une complétude perdue. Du côté de l'énonciateur, elle peut révéler deux attitudes contraires : celle d'un « sujet maître », orchestrant avec *maestria* la distribution du sens, entre parole et silence, entre explicite et implicite, et celle d'un sujet défaillant, dont la parole se cabre devant le réel, oppose un refus (*opacité* de la langue, *opacité* du réel profus). Une telle opposition entre maîtrise et défaillance semblait orienter la distinction entre réticence et aposiopèse pour Dumarsais. Bien

337 *Ibid.*, vol. 2, tome 13, 1765, p. 337.

338 Louvel L., Rannoux C., « Avant-propos », *La Réticence, La Licorne*, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, 2004, p. 7.

qu'explicitement mises en relation synonymique, les deux figures, dans leur définition respective, ne se rejoignent pas tout à fait sur le caractère intentionnel ou non de l'intervention du « silence ».

Une distinction similaire est présente dans la description réalisée par Henri Morier. La réticence est définie comme une

[...] figure par laquelle une partie de ce qui reste à dire demeure inexprimé, soit que la phrase ait été brusquement interrompue, soit que le diseur annonce son intention de ne pas tout dire.³³⁹

L'opposition repose donc sur la nature des motifs, entre le caractère passif (émotion) ou actif (par égard pour autrui, par malice) de l'interruption. Partant de ce premier critère, l'analyse se ramifie ensuite selon un classement qui sépare la réticence pathétique (involontaire) la réticence morale (involontaire, euphémistique, volontaire) mais aussi la réticence partiellement grammaticalisée, la réticence de contrainte, de lassitude, de transition, provisoire. Les motifs, autant que les effets de sens, sont nombreux : « multivalence », « emphase » et même « suggestion polissonne »³⁴⁰.

La réticence rejoint ainsi, comme le fait remarquer Georges Kliebenstein, une rhétorique du silence, une *muta eloquentia*, avec cependant un statut « plus énigmatique » :

Qu'en est-il du silence "partiel" ? La réticence implique, de fait une (im) posture énonciative "casuiste", une facture hybride : mi-silence, mi-dévoilement, la figure orchestre une "demi-révélation", une semi-apocalypse.³⁴¹

À partir d'une telle posture, il est possible de radicaliser le propos. Est-ce que tout discours ne peut pas être envisagé comme un entre-deux, un interstice à mi-chemin du dire et du silence, entre révélation et occultation ? Tout discours n'est-il pas l'objet de réticence ? À l'inverse, qu'en est-il de cette « semi-révélation » ? Mi-dire n'est-il pas une manière de mieux dire ? La réticence permet-elle de tout dire ? Où l'on retrouve ici les deux pôles antagonistes qui sous-tendent la réflexion : entre « tout dire » et indicible.

339 Morier H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, (1961), 1998, p. 1018.

340 *Ibid.*, p. 1023.

341 Kliebenstein G., « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence, La Licorne*, n°68, PUR, 2004, p. 136.

Dans le cas de l'interruption syntaxique, la réticence peut se traduire explicitement par le point de latence. Le ponctème figure alors à la fois la coupure et le silence, la mise en suspens d'un énoncé dont seul le membre avorté demeure. La réticence est donc la « trace d'une résistance (du signifié) et d'une rémanence (du signifiant) », « appel au raisonnement et résonance »³⁴². Il s'agit de tenter de reconstituer ce qui n'est pas, par l'intermédiaire de ce cryptogramme.

La réticence telle que la définit Dumarsais, se situe du côté des figures de rhétorique. Il est néanmoins possible de se demander s'il n'existe pas certains marqueurs linguistiques permettant de signifier cette « (im)posture énonciative »³⁴³. Simone Rinzler montre ainsi que certaines formes linguistiques peuvent être privilégiées en discours : formes impersonnelles, formes d'infinitifs, de gérondifs et du passif.

[...] Le recours à une forme grammaticale particulière, jouant à un moment donné sur le reste de la langue et sur la capacité de l'énonciateur et du co-énonciateur à décoder les implicites sous-jacents, constitue un faisceau d'indices linguistiques pertinents pour l'étude de la réticence.³⁴⁴

S'il existe bien des formes grammaticales propres à ces figures, il est donc possible de les aborder linguistiquement, sur un plan énonciatif.

E. Synthèse : vers une interprétation énonciative

Le point commun entre les figures de l'ellipse et de la réticence, telles qu'elles sont définies dans l'*Encyclopédie*, est que l'auditeur peut retrouver le contenu non exprimé. Avec la réticence, ce que dit l'orateur doit faire entendre ce qu'il voulait dire et l'auditeur doit pouvoir le suppléer aisément. Henri Morier reprend également le même critère, du moins en ce qui concerne la réticence pathétique, laquelle « doit être suffisamment éclairée par le contexte, de manière que l'on puisse se faire une idée des mots qui manquent »³⁴⁵. Certes, il s'agit seulement de « se faire une idée » mais cela suppose néanmoins la possibilité de retrouver l'essentiel du contenu sémantique.

342 *Ibid.*, p. 138.

343 *Ibid.*, p. 136.

344 Rinzler S., « Grammaticalisation de la réticence : le bénéfice pragmatique de l'aspect passif, quand dire c'est taire », *La Réticence, La Licorne*, n°68, PUR, 2004, p. 51-52.

345 Morier H., (1961), 1998, p. 1023.

Cette conception est remise en cause dans les approches plus récentes. Ce qui distingue la réticence de l'ellipse est que les contenus inexprimés ne sont, au contraire, pas recouvrables par les interlocuteurs. La « réticence » indique que quelque chose est dit sans être accompli : les marques textuelles de la réticence peuvent être les figures de semi-dire qui portent sur la réalité du dire, la légitimité du dire ou l'adéquation au mot³⁴⁶, mais aussi, pour certains, l'aposiopèse (« interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace »³⁴⁷), et la prétérition (« feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement, et souvent même avec force »³⁴⁸). La prétérition se distingue toutefois nettement dans la mesure où le locuteur exprime de façon explicite ce qu'il affirme ne pas vouloir exprimer.

La conception de Dumarsais pourrait se résumer ainsi : l'ellipse supprime quelques mots quand la réticence passe sous silence des pensées. Avec l'ellipse, les mots exprimés réveillent les mots inexprimés ; avec la réticence, le silence fait connaître les pensées inexprimées. L'opposition n'est pas fondée sur la recouvrabilité des énoncés mais sur la distinction mots / pensées, l'ellipse étant une figure de construction (de mots), la réticence une figure de pensée. La différence entre ces deux figures est cependant beaucoup plus subtile que dans les conceptions ultérieures. En témoigne la présence du même exemple pour illustrer la réticence et l'ellipse (à l'article « Figure ») : le « *Quos ego* » virgilien. Il faudrait donc supposer que les deux figures ne soient pas exclusives et puissent se recouper puisque l'une appartient au niveau des figures de mots et l'autre au niveau des figures de pensées. Le « *Quos ego* » relèverait sur un plan grammatical de l'ellipse et sur un plan rhétorique de la réticence.

Les conceptions plus récentes font émerger une différence plus nette sur le contenu non-exprimé. Si l'ellipse permet de recouvrir les énoncés, la réticence ne le permet pas, ou le permet moins. L'approche de Dumarsais et les approches récentes se rejoignent néanmoins sur un aspect. Là où la réticence met l'accent sur ce qui est tu, ce qui tend « à solenniser, à "sacraliser" la partie censurée de l'énoncé »³⁴⁹, l'ellipse semble insister davantage sur ce qui est dit. Schématiquement, la réticence porterait sur le non-

346 Authier-Revuz J., (1995), tome 2, p. 600.

347 *Petit Robert*, cité par Dupriez B., (1984), p. 64.

348 Fontanier P., cité par Dupriez B., (1984), p. 359.

349 Kliebenstein G., (2004), p. 137.

accomplissement du dit tandis que l'ellipse porterait sur le dit non-accompli. Les deux notions laissant entendre le manque. Il faudrait cependant distinguer quelques nuances à travers l'idée de « manque ». La réticence, qui indique que le dit n'a pas atteint la « plénitude accomplie », pencherait plutôt du côté d'une inadéquation des mots aux choses, révélant la présence d'une subjectivité forte (point de vue énonciatif).

Le ponctème en trois points semble pouvoir relever de plusieurs de ces marques à l'exception sans doute de la prétérition qu'il peut accompagner mais ne peut assumer seul, puisque ce que l'on feint de ne pouvoir dire doit être dit « très clairement ». La figure de réticence, bien plus que celle de l'ellipse, est étroitement liée à l'idéogramme qui marque explicitement, par choix (vouloir), par possibilité (pouvoir) ou par obligation (devoir), la présence d'un non-dit, mais d'un non-dit « exprimé », c'est-à-dire d'un « mi-dire ». Le signifié de latence accueille parfaitement l'idée de rétention contenue dans la réticence. Mais il est évident que toute présence du ponctème n'implique pas la notion de réticence, de même que l'expression réticente ne se signale pas exclusivement par la présence du ponctème.

Le point de convergence entre ces différentes figures manifesté par les points de suspension est très certainement celui de l'interruption, proto-scène du ponctème. Lorsqu'elle se place du côté de l'énoncé inachevé, la réticence est mise en évidence par l'interruption : la présence des points de suspension signale la persistance d'un dire révélant que le dit n'a pas été effectivement pleinement accompli.

- [...] C'est-à-dire, je sentais cela... car, maintenant... enfin, qu'est-ce que tu veux ?... j'étais fou !

... Et toi... toi... c'est juste...

J'étais très embarrassée. Je ne savais que dire ; je ne savais que faire...³⁵⁰

Dans cet exemple, l'énoncé n'est plus réellement « acceptable » et s'oriente, *a priori*, plus vers la réticence que vers l'ellipse : le retranchement est sensible après la conjonction de coordination et l'adverbe de temps (« car, maintenant... »), après le pronom personnel tonique (« Et toi... toi... »), après le présentatif (« c'est juste... »). La modalité d'énoncé est ici affective, l'agitation du locuteur produisant d'ailleurs l'embarras de son interlocutrice : le procédé est alors, *a posteriori*, lié à la figure de

350 Mirbeau O., *Le Journal d'une femme de chambre*, *Œuvre romanesque*, (1900), 2001, p. 480.

l'« aposiopèse », si l'on admet le recours à un critère d'intentionnalité pour distinguer réticence et aposiopèse. Sous la poussée affective, les mots viennent à manquer, le sujet n'est plus maître de son discours, ce qui provoque « une interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace »³⁵¹. Le locuteur ne cherche pas à faire entendre davantage que ce qu'il dit et ne dit pas. Ces deux nuances (maîtrise du discours et portée allusive) constituent des critères pertinents de dissociation dans la mesure où l'on reste dans une perspective rhétorique. L'aposiopèse, traduisant « l'émoi », signifie « l'impossibilité de parler clairement » et introduit le silence, tandis que la réticence « ne cache le sens qu'à demi », ce dernier « finissant toujours par s'éclairer grâce au contexte immédiat ou plus large », et peut donc être appréhendée comme « une forme déguisée de l'allusion »³⁵².

Il est alors possible d'envisager ces différentes figures selon un point de vue énonciatif, considérant, pour reprendre la formule de Julie Leblanc, qu'elles constituent un « fait énonciatif tourné vers les protagonistes de l'énonciation : locuteur et interlocuteur »³⁵³. L'inscription textuelle de ces figures est graphique, mais renvoie plus globalement à des données énonciatives, c'est-à-dire à la présence du sujet dans le langage :

Tout en représentant essentiellement une question d'ordre typographique, voire graphique, la représentation textuelle d'une parole inachevée ou d'une perte d'une part du dicible peut également être traitée comme un problème d'ordre énonciatif.³⁵⁴

Ainsi, certains spécialistes ont pu proposer des approches qui, éloignées de la perspective rhétorique, envisagent le phénomène à partir de la notion d'énonciation inachevée. Joëlle Gardes-Tamine, par exemple, aborde les deux figures en lien avec l'interlocution : l'aposiopèse est liée à l'interruption par un autre locuteur, tandis que la réticence relève de l'interruption du locuteur par lui-même :

[...] elle consiste dans un refus de parler ou dans une suspension de paroles du fait du personnage lui-même, sans que son interlocuteur l'interrompe.³⁵⁵

351 Petit Robert, cité par Dupriez B., (1984), p. 64.

352 Ernst G., *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, PUF « écrivains », 1993, p. 214.

353 Leblanc J., (1998), p. 88.

354 *Ibid.*, p. 91.

355 Gardes-Tamine J., *La Stylistique*, Armand Colin, coll. « cursus », (1997), 2001, p. 184.

Écartant la portée allusive, cette distinction rejoint en un sens l'intentionnalité, déplaçant les origines et remplaçant le critère interprétatif de la dimension psycho-émotive par un critère énonciatif, celui de la parole coupée par un interlocuteur. La maîtrise du discours continue cependant d'échapper au locuteur mais il n'est pas toujours aisé de déterminer si la parole a été suspendue par le locuteur ou coupée par l'interlocuteur.

Selon notre point de vue, les trois figures mettent l'accent, à des degrés divers, sur trois aspects : la coupure, l'énoncé coupé et l'énoncé réalisé. Il serait possible de clarifier les divergences, au risque inévitable de simplifier la réflexion, selon cette tripartition fondée sur la réception, en considérant que l'aposiopèse oriente l'attention du récepteur sur le phénomène de coupure (interruption brusque, dimension affective), la réticence sur l'énoncé coupé (interruption maîtrisée, dimension allusive) et l'ellipse sur l'énoncé réalisé (coupure dynamique). Ce qui importe dans l'aposiopèse est non pas ce qui manque mais le manque lui-même ; elle *exhibe* quand la réticence *dissimule*. Avec la réticence, l'essentiel repose sur l'appréhension de ce qui a été dérobé. Enfin, l'ellipse, en effectuant une opération sélective, met en valeur l'énoncé réalisé. La structure logico-syntaxique est affectée davantage dans les deux premiers cas, ce qui constitue un premier critère. La fonction énonciative pourrait ensuite varier d'un pôle à l'autre de l'énonciation. Selon la position de Joëlle Gardes-Tamine, le pôle activé pour l'aposiopèse est celui de l'interlocuteur (interruption par un autre locuteur) et celui de la réticence est le locuteur (interruption par lui-même). Il est possible d'inverser cette perspective si l'on se place du point de vue des modalités en conférant, comme le préconise Julie Leblanc, une « valeur modale aux espaces de non-dit »³⁵⁶. Avec l'aposiopèse, l'influence sur l'énoncé est d'abord et essentiellement celle du locuteur : la faille énonciative est liée au regard que porte l'énonciateur sur son énoncé (modalités d'énoncé³⁵⁷). Avec la réticence, l'influence sur l'énoncé est liée à l'attitude du locuteur face à l'interlocuteur (modalité d'énonciation³⁵⁸) puisque le premier modèle son discours en fonction de la réception et de l'interprétation. L'aposiopèse est alors une modalité d'énoncé affective, qui insiste sur la coupure en elle-même, tandis que la réticence

356 Leblanc J., (1998), p. 90.

357 « Les modalités d'énoncé renvoient au sujet de l'énonciation en marquant son attitude vis-à-vis du contenu de l'énoncé », Riegel M., Pellat J.-Ch., Rioul R., (1994), p. 580.

358 « Les modalités d'énonciation renvoient au sujet de l'énonciation en marquant l'attitude énonciative de celui-ci dans sa relation à son allocutaire », *ibid.*

rejoint la modalité d'énonciation en raison de l'insistance sur l'énoncé coupé : elle façonne une allusion qui engendre un acte de questionnement implicite à l'attention des autres actants de l'énonciation. Au point de vue illocutoire, concernant l'intentionnalité, l'aposiopèse relèverait de l'impossibilité de dire quand la réticence montrerait la volonté de ne pas dire (acte intentionnel).

Quelles qu'en soient les distinctions, bien délicates puisqu'il faut admettre que ces modalités ne sont pas exclusives, ces différents procédés organisent le jeu de la condensation et de l'incomplétude, de la présence et de l'absence qui, bien souvent, sont représentés par un idéogramme en trois points³⁵⁹. Ce signe graphique entretient avec l'énonciation un rapport étroit, révélant une certaine attitude du locuteur à l'égard de son énoncé ainsi qu'à l'égard de l'interlocuteur. L'absence d'énoncé marquée par trois points constitue bien un « acte énonciatif *in absentia* »³⁶⁰. Une telle propriété était sensible dans les couplages de termes oxymoriques (présence et absence, explicite et implicite, suppression et ajout, défaut et excès) utilisés à des fins définitoires et se synthétise dans le terme de latence, qui permet de mieux saisir, à la différence de l'ellipse, les spécificités du signe.

2.3.3.3. Locuteur / interlocuteur

A. L'ailleurs et l'autre

Avec l'idéogramme, un miroir se forme à l'extrémité de l'énoncé : ce dernier se voit proposer un autre lui-même, mais un autre qui ne s'embarrasse pas de mots.

[...] les signes de ponctuation renvoient au *motus et bouche cousue*, au silence comme tentation absolue face à l'omniprésence écrasante de l'interdiscours, des mots des autres, de l'écart entre langue et réel. Mais face au silence, ces signes accordent et imposent, dans leur matérialité, une place à [l'] ailleurs.³⁶¹

359 À titre d'exemple, toutes les citations convoquées par Bernard Dupriez dans son *Dictionnaire des procédés littéraires* et destinées à illustrer l'aposiopèse et la réticence contiennent des points de suspension (*Gradus*, 1984, p. 64-65).

360 Van den Heuvel P., *Parole, mot, silence*, Corti, 1985, p. 67.

361 Bikialo S., « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information grammaticale*, n°102, juin 2004, p. 30.

Une des fonctions essentielles du signe serait en effet d'activer avec une acuité particulière cette propriété que Stéphane Bikialo attribue à l'ensemble des signes de ponctuation, à savoir « un effet d'ailleurs, l'image d'une ouverture du texte sur ce qui ne lui appartiendrait pas en propre, l'atteinte à une sorte d'intégrité fantasmatique du texte, voire du sujet. »³⁶². Dans le cadre du monologue, d'une échappée, d'une rêverie, d'une anamnèse, le discours est souvent lardé de suites de points, ce qui crée un îlot textuel nettement détaché du reste : visuellement, énonciativement, les points successifs introduisent dans le texte un élément à la fois familier et étranger, de l'ordre du langage virtuel, ils manifestent l'intrusion d'un ailleurs dans le texte en même temps qu'une envolée énonciative vers l'ailleurs. La latence perturbe l'homéostasie textuelle en introduisant l'appel du virtuel. Cela donne lieu à un décrochement du linéaire, une perte de contact avec l'ici-maintenant de l'écriture, marqué sans doute en premier lieu par le point.

Dans *Le style en mouvement*, Anne Herschberg-Pierrot mentionne l'usage idiomatique des points de suspension chez l'écrivain Pierre Michon³⁶³. Ce dernier, qui affirme ne jamais les utiliser dans ses récits, les emploie pourtant dans ses carnets, pour encadrer des éléments en suspens :

Ce ne sont pas des points de suspension au sens typographique du terme. C'est juste une indication d'inachèvement, l'antécédent ou la suite restant à inventer ou à reconnecter à quelque chose qui existait déjà et que j'avais à l'esprit en prenant la note. Cela veut dire : susceptible d'être inséré moyennant telle ou telle médiation.³⁶⁴

Le signe tel que le conçoit Pierre Michon permet de traduire la fragmentation et l'inachèvement. Il s'agit de montrer graphiquement que l'énoncé est déconnecté du reste mais qu'il demande malgré tout à être rattaché à un « antécédent » ou à « une suite ». Il est question de « déconnexion », complétée par une forme d'appel que produiraient les trois points, une main tendue vers un ensemble achevé (« à reconnecter »). La propriété graphique d'*extension*, au sens de tension vers l'extérieur, du ponctème est active par-delà la valeur de latence qui laisse entendre que quelque chose apparaîtra ultérieurement.

362 *Ibid.*, p. 24.

363 Herschberg-Pierrot A., *Le Style en mouvement*, Belin, 2005, p. 86.

364 Michon P., « Les Carnets inédits de la grande Beune. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », *Genesis*, n°18, 2002, p. 123.

Le signe du latent semble ainsi le mieux placé pour manifester la présence d'un ailleurs, si l'on excepte le discours cité marqué par les guillemets ou l'italique. On peut percevoir effectivement une forme de provocation à l'égard de cette « intégrité fantasmatique du texte »³⁶⁵ dans l'insertion de trois petits points alignés, tels des avortons de mots morts-nés ; inquiétante étrangeté du latent, dont le signe emprunte au dionysiaque son symbole : le masque.

L'ailleurs pris comme « effet » signifie aussi bien le mouvement d'importation de l'ailleurs dans le corps du texte que le mouvement d'ouverture vers l'ailleurs, d'une part, mais rappelle en outre que la frontière entre le texte et l'ailleurs est instituée par le texte même. [...] Cet ailleurs est donc celui des différents paramètres de la situation d'énonciation (personnes, temps, lieu) ce qui renvoie au caractère souvent déictique des signes de ponctuation, signes d'ostension, de monstration mais aussi de modalisation.³⁶⁶

Il s'agit alors d'envisager les signes de ponctuation comme des phénomènes énonciatifs majeurs, au même titre que les déictiques et les modalités, orientés vers les actants de l'interlocution. Dans le cas d'une présence importante du ponctème, l'énonciation se manifeste de façon très ostentatoire ; le signe indique « la présence d'un sujet envahissant » qui « sur les ruines qu'il parcourt, s'exhibe dans sa geste intonative »³⁶⁷. Il est la marque qui confère une continuité énonciative. Lorsque l'énoncé du locuteur est interrompu, rompu ou suspendu, il intervient pour signaler la « persistance » de l'énonciation par delà la discontinuité de l'énoncé et manifeste une intention énonciative qui n'a pu, ou n'a pas voulu, s'habiller en mots.

L'approche énonciative des signes de ponctuation suppose de se positionner sur l'un et/ou l'autre des deux pôles de l'interlocution. Nous l'avons vu, plusieurs analyses optent pour le point de vue du locuteur en tentant de déterminer le degré d'intentionnalité, ou de maîtrise du discours, de celui-ci lors de l'intervention des trois points. L'adverbe « volontairement » est, par exemple, au cœur de l'analyse de Yves Le Bozec³⁶⁸, ce qui ne va pas sans poser quelques difficultés, non sur la bipartition externe/interne, mais sur

365 Bikialo S., (2004), p. 30.

366 *Ibid.*

367 Maingueneau D., (1986), p. 80.

368 Le Bozec Y., Barbet C., Saussure L. (de), (2010).

l'opposition entre interruption intentionnelle/non-intentionnelle, ce critère relevant une fois de plus de dimensions interprétatives psychologisantes.

Le point de vue du récepteur est essentiel dans la mesure où se crée dans l'espace de latence un lieu de partage, de connivence, de transmission entre le scripteur et le lecteur. Mais un lieu qui bien évidemment, à la différence des parenthèses, « espace idéal des adresses au lecteur »³⁶⁹, reste non explicite. Umberto Eco, dans l'introduction de l'essai *Lector in fabula*, fait allusion au travail précédemment effectué dans *L'Œuvre ouverte* :

J'abordais l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implice, à remplir des espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre.³⁷⁰

Il serait tentant d'appliquer cette approche au signe du latent. Ce dernier suppose en effet un travail de coopération, une forme de *lector in punctis* : en amont, il prépare l'investissement du lecteur en lui ménageant un espace d'engouffrement plus ou moins balisé. En aval, il devient un surplus de sens greffé sur l'énoncé, un acte de création partagé si l'on admet, en suivant Anne Herschberg-Pierrot, que « lire, c'est ainsi mettre en œuvre une genèse continuée »³⁷¹, ceci selon le double mouvement des effets intentionnels et attentionnels du texte. Cette dimension, si elle apparaît particulièrement pertinente pour le signe, peut d'ailleurs s'appliquer à l'ensemble de la ponctuation, laquelle ressortit à

[...] un domaine assurant le passage de l'auteur au lecteur. Elle n'est plus de la pensée de l'auteur, ni même de son style ; elle n'est pas encore de la pensée du lecteur : elle est un code intermédiaire, un outil, un pont entre deux esprits.³⁷²

De cette assertion, nous retiendrons l'idée de « code intermédiaire » sans nous attarder sur le point de vue hautement contestable – permettant de légitimer la position normative – qui fait de la ponctuation un élément n'appartenant pas à la « pensée » ni au « style » de l'auteur. Le point du langage latent, signe de ponctuation dont les premières piles commencent en bout d'énoncé pour finir vers le lecteur, semble incarner, plus que

369 Serça I., *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010, p. 53.

370 Eco U., *Lector in fabula*, Grasset, 1979, p. 5.

371 Herschberg-Pierrot A., *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Belin, coll. « Lettres sup », 2005, p. 50-51.

372 Drillon J., (1991), p. 67.

les autres signes peut-être, ce « pont entre deux esprits » évoqué par Jacques Drillon. Lieu à la fois de passage et de partage, il constitue un langage codé à interpréter, un espace de connivence, voire de communion, illustrant de façon explicite, c'est-à-dire exemplifiant, ce qu'est sans doute n'importe quel acte d'écriture et de lecture en tant que « mise en acte des possibles qu'offre l'œuvre »³⁷³. Le ponctème inviterait à une lecture active, à une participation spontanée du lecteur. On peut considérer en effet qu'à la première fonction « phatique », évidente, s'adjoint une autre fonction, « conative » cette fois : c'est un appel au lecteur, une relance de l'attention vers la participation au sein d'une relation interlocutive nouvelle, sur le modèle de l'allusion linguistique, à la différence près qu'il explicite l'ailleurs sans réaliser « le dire de l'emprunt ». Heurté par l'inachèvement, le lecteur

[...] se sent confronté à une écriture violemment orientée et dynamisée par une tension constante vers un « Point de silence ». [...] il peut se trouver quelque peu désorienté, se sentir même provoqué par cette matérialité du silence.³⁷⁴

Comme un langage codé (du morse... si l'on veut) qu'il faudrait déchiffrer, les trois points manifestent la subjectivité du sujet de l'énonciation qui, ce faisant, vient instaurer un rapport différent non seulement avec l'énoncé qu'il élabore mais aussi avec le destinataire de cet énoncé. Dans de nombreux emplois, l'idéogramme traduit une attitude particulière du locuteur à l'égard de ce qu'il dit ainsi qu'à l'égard de l'interlocuteur.

B. Modalités

a) Modalisateur

Le sujet parlant exerce une influence sur le *dictum* en fonction de sa subjectivité : c'est ce que Bally appelle le *modus*, opération qui apporte un surplus d'information à la représentation évoquée en manifestant la présence d'un sujet.

373 Herschberg-Pierrot A., (2005), p. 51.

374 Michel J., *Une mise en récit du silence. Le Clézio-Bosco-Gracq*, José Corti, 1986, p. 107. Cité par Julie Leblanc, (1998), p. 89.

La phrase explicite comprend donc deux parties : l'une est le corrélatif du procès qui constitue la représentation (p. ex. la pluie, une guérison) ; nous l'appellerons, à l'exemple des logiciens, le *dictum*. L'autre contient la pièce maîtresse de la phrase, celle sans laquelle il n'y a pas de phrase, à savoir l'expression de la modalité, corrélatrice à l'opération du sujet pensant. La modalité a pour expression logique et analytique un verbe modal (p. ex. croire, se réjouir, souhaiter), et son sujet, le sujet modal ; tous deux constituent le *modus*, complémentaire du *dictum*.³⁷⁵

D'un point de vue énonciatif, le signe manifeste donc l'émancipation du dire sur le dit. Moment où l'énonciation se détache de l'énoncé et continue sa course en devenant un acte illocutoire indirect, symbolisant la présence ininterrompue d'un locuteur qui feint de se taire. Le *modus* sans le *dictum* en quelque sorte. Cette opération engendre une double énonciation qui doit être appréhendée comme un processus inhérent à la notion de modalisation.

L'intention énonciative est bien un critère fondamental pour saisir l'essence de ce ponctème qui appartient dès lors à la catégorie des signes modaux et se rapproche en cela du point d'interrogation et du point d'exclamation :

Ces points cumulent la valeur de pause *logique* (fin de phrase) et une valeur *modale*, à la fois syntaxique et intonative.³⁷⁶

En revanche, la proximité est plus faible avec le point, lequel « marque aussi une modalité, dite affirmative ou assertive, mais [qui] n'est pas aussi sensible au locuteur »³⁷⁷.

La modalité peut ainsi être définie comme « expression de l'attitude du locuteur »³⁷⁸ ou « regard du locuteur »³⁷⁹ par rapport au contenu de son énoncé. Robert Vion propose de son côté l'utilisation du terme de modalisation qui présente selon lui « l'intérêt de proposer de saisir d'abord le ou les type(s) d'activités conduites par les sujets avant de se lancer dans une recension de formes » et qui pourrait alors être définie comme un phénomène de « double énonciation dans lequel l'une des énonciations se présente

375 Bally Ch., *Linguistique générale et linguistique française*, A. Francke AG Verlag, Berne, (1932), 1965, p. 36.

376 Catach N., (1994), p. 61.

377 *Ibid.*, p. 58.

378 Le Querler N., cité par Robert Vion, « La mise en scène énonciative des discours », *Modalités, modalisations et activités langagières, Marges linguistiques*, n°2, novembre, (1998), 2001, p. 217.

379 Nolke H., cité par Robert Vion, « La mise en scène énonciative des discours », (1998), 2001, p. 219.

comme un commentaire porté sur l'autre, les deux énonciations étant à la charge d'un même locuteur »³⁸⁰. La différence entre les définitions des deux termes n'est pas flagrante mais la dernière permet de faire entrer la catégorie des « modalisateurs » qui se focalisent sur des expressions et procédés linguistiques :

Les modalisateurs sont des éléments de la manifestation linguistique qui marquent les différents aspects de la modalisation. Des adverbes tels que peut-être, sans doute, etc., des incises telles que à mon avis, l'emploi de guillemets de connotation autonymique, (...), etc. sont des modalisateurs.³⁸¹

Ne serait-il pas dès lors possible d'envisager le ponctème comme un modalisateur, au même titre que les adverbes, incises et guillemets évoqués ici ? Dans le cas de l'ironie antiphrastique notamment (« Continuez comme cela et vous aurez le concours... »), à l'intérieur de la double énonciation, le premier élément (l'énoncé) est bien « commenté » par le deuxième (« ... »), les deux énonciations étant à la charge du même locuteur. Il s'agirait alors d'une forme d'auto-dialogisme puisque le locuteur entre en interaction avec son propre discours. L'introduction du langage à l'état latent entraîne en effet un inflexionnement du sens littéral du propos, l'infra-langage modalisant nécessairement le langage (nous retrouvons alors l'idée séduisante, formulée par Jacques Dürrenmatt, d'invitation à une « lecture déviante »³⁸²). Le signe du latent instaure un décalage, une confrontation de la réalisation et du virtuel, qui amène à emprunter des chemins herméneutiques de traverse et, par là-même, à envisager l'ironie (« écriture oblique » selon Philippe Hamon³⁸³), tout autant que la litote ou l'euphémisme.

Le propos devient alors *bifrons*, proposant un énoncé en apparence objectif qui est ensuite modalisé par l'insertion de l'appréciation subjective du locuteur. Ce dernier fait entendre deux voix, dont l'une reste implicite. Il est possible d'invoquer la notion de modalisation pseudo-objective définie par Bakhtine, à la différence près que celle-ci suppose un dialogisme articulé autour de la présence d'un connecteur sur lequel se concentre le conflit discursif.

380 Vion R., (1998), 2001, p. 219.

381 Arrive M., Gadet F., Galmiche M., *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, 1986.

382 Dürrenmatt J., (1998), p. 38.

383 Hamon Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996.

La motivation pseudo-objective est, de façon générale, caractéristique du style romanesque, se présentant comme une variante de la construction hybride, sous forme de discours « étrangers » cachés. Les conjonctions subordonnées et les conjonctions de coordination (puisque, car, à cause de, malgré, etc.) et les mots d'introduction logique (ainsi, par conséquent, etc.) se dépouillent de l'intention directe de l'auteur, ont un ton étranger, deviennent réfractants, ou même s'objectivent totalement.³⁸⁴

Le décalage instauré par le ponctème pourrait s'inclure davantage dans la perspective plus large de la construction hybride, c'est-à-dire d'un énoncé appartenant à un seul locuteur mais dans lequel se confondent « deux perspectives sémantiques »³⁸⁵.

Il est également possible d'envisager l'énoncé du point de vue de la « modulation », au sens défini par Robert Vion :

La modulation concerne donc la gestion de la subjectivité par la prise en compte de l'autre, de la situation, des attentes, des manières habituelles de dire. Nous parlons alors de modulation pour exprimer, de manière générale, la distance au dit, et oppositions, dans un second temps, la « modulation » (prise de distance) à la « tension » (renforcement du degré d'adhésion).³⁸⁶

Ici la gestion de la subjectivité se réalise par la prise en compte de l'autre (décèleront-ils ou non l'ironie ?) et l'ajout du signe manifeste une « distance » prise à l'égard du contenu initial de l'énoncé.

La terminologie relative aux phénomènes d'énonciation est multiple et complexe. Il n'est guère aisé de faire le départ entre les différents procédés, de même qu'il n'est guère aisé de leur attribuer la dénomination idoine ; revenons ainsi aux deux principaux types de modalités.

b) Modalités d'énonciation et d'énoncé

La modalité d'énonciation, ou modalité de phrase, concerne trois actes (assertif, injonctif et interrogatif). Il n'existe donc pas de modalité d'énonciation *suspensive*, ce qui s'explique notamment par le fait que, en admettant que les modalités doivent

384 Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », (1934-1935), 1978, p. 126.
Cité par Bikialo S., « Est-ce bien sérieux ? Dialogisme et modalisation pseudo-objective », *Langue française*, n°163-3, 2009, p. 137.

385 Bahktine M., (1934-1935), p. 125-126.

386 Vion R., (1998), 2001, p. 226.

s'exclure mutuellement, celle-ci pourrait se superposer aux autres ; de là l'impossibilité d'une définition par différenciation.

Étant la plupart du temps un appel à l'investissement du lecteur, le ponctème est indéniablement le support d'un lien fort unissant locuteur et interlocuteur. Le lieu d'une connivence sans doute. Dans le cadre d'un entretien, certains propos tenus par le journaliste s'achevant par trois points sont interprétés comme une mise en attente appelant une réponse de l'interlocuteur. Il ne s'agit pas tout à fait d'une modalité assertive, et pas réellement d'une modalité interrogative puisque la réplique initiative est d'ordre constatif plus qu'interrogatif et n'appelle pas tant une réponse qu'une réaction de la part de l'intéressé. On remarque que ce type de relance a souvent pour but de mettre en avant un paradoxe ou une contradiction et s'accompagne fréquemment de l'adverbe « pourtant » à l'initiale (fonction de transition et de relance) :

Pourtant, on évoque de plus en plus une sortie de crise...

Pourtant, le G20 semble s'attaquer à ce sujet...³⁸⁷

Ce cas particulier peut certes être inséré dans une modalité interrogative, assertive, voire injonctive : cependant, dans un premier temps, l'idéogramme affaiblit la fonction conative de l'interrogation et de l'injonction et rapproche davantage ce tour d'un « trope illocutoire » ; dans un second temps, la modalité assertive est également atténuée par un signe qui vient explicitement indiquer que l'assertion va justement être remise en cause, nuancée ou du moins commentée. Ce constat rejoint les remarques de Philippe Martin sur un plan prosodique : pour ce dernier, les points de suspension indiquent « une ellipse »,

[...] cas dans lequel l'énoncé ne se termine pas par un contour conclusif, déclaratif ou interrogatif. Ils indiquent au lecteur la nécessité dans sa lecture de terminer l'énoncé par un contour mélodique différents des contours conclusifs descendant ou montant, et qui se réalise habituellement par un contour plat ou légèrement montant-descendant, de manière à se différencier des contours conclusifs [...]³⁸⁸.

L'intonation suspensive, spécifique, n'implique pas pour autant l'existence d'une modalité d'énonciation suspensive. Le signe peut modaliser un énoncé en produisant

387 *Libération*, Vittorio de Filippis, entretien avec Philippe Hamon, 5 février 2010, p. 17.

388 Martin P., « Ponctuation et structure prosodique », *Ponctuation(s) et architecture du discours à l'écrit*, *Langue française*, n°172, Favriaud M. (dir.), Larousse, 2011, p. 112.

une séquence qui joue avec les frontières établies par les différents types de modalités d'énonciation. Modalisateur, il indique la prise en compte du récepteur en altérant les types énonciatifs : fausse assertion, injonction sous-jacente, interrogation voilée. On retrouve alors la notion de « modus suspensif »³⁸⁹ avancée par Michel Favriaud ; pour ce dernier, le « blanc » n'est pas « décidément assertif » et peut se situer « entre assertion, exclamation et interrogation » :

[...] arrêt -suspension au blanc qui bloque en partie l'interprétation référentielle et fait retour sur le signifiant ou sur le dire. [...] Le blanc ne remplace pas la ponctuation noire modale, il n'a pas la précision des points d'exclamation et d'interrogation, mais il ouvre à un modus non marqué (encore plus que le point final – qui signale avec une fréquence moyenne l'assertion), voire à un modus suspensif (dont les signes ponctuationnels seraient les points d'interrogation, d'exclamation de suspension ... et le blanc). Le blanc amène un coefficient d'incertitude modale.³⁹⁰

Le point de suspension s'intègre ici dans un modus dont il ne serait pas l'élément exclusif, mais participerait également, au même titre que le blanc, de cette « incertitude modale ». User du ponctème en trois points, signifiant du langage latent, c'est inévitablement produire une dimension réflexive qui invite à revenir sur le dire, à envisager ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme la non-coïncidence du dire.

Le point de suspension s'oppose évidemment à l'idée d'un dire plein, abouti, à l'imaginaire d'une communication transparente. Il exhibe le caractère non-plein du dire, se pose comme contraste au dire plein. Contrairement aux formes explicites de représentation du dire, étudiées par Jacqueline Authier-Revuz, il s'agit ici de la représentation graphique d'une forme implicite d'auto-commentaire (non pas un surplus de mots mais un manque de mots). La verbalisation de l'implicité en trois points (« tout n'est pas dit », « il reste à dire ») permet d'envisager un cas de non-coïncidence particulier, au regard des différentes formes déjà établies de l'approximation (pour ainsi dire), de l'annulation feinte ou réelle (je ne dirais pas) ou encore de la suspension (si vous voulez)³⁹¹. En tant qu'idéogramme, le point de suspension s'inscrit dans une auto-représentation de cette non-coïncidence du dire à lui-même par modalisation : la verbalisation latente exhibe le défaut du dire, exhibe, sans l'explicitier par un dit, ce qui n'est pas dit.

389 Favriaud M., (2004), p. 20.

390 *Ibid.*

391 Authier-Revuz J., (1995), (1996).

Le cas de la glose méta-énonciative (Authier-Revuz) peut susciter quelques remarques.

La glose méta-énonciative relève en effet du

[...] méta-énonciatif entendu comme auto-représentation du dire en train de se faire, par opposition, dans le champ de l'épilinguistique, avec ce qui est discours sur le langage en général, sur un autre discours, sur le discours de l'autre en face, en dialogue.³⁹²

Quand les points successifs indiquent que le locuteur cherche la bonne formulation ou quand ils signalent la difficulté à trouver les mots sous le coup de l'hésitation ou d'une émotion quelconque (dans la cadre du monologue, par exemple), leur intervention peut relever d'une « auto-représentation du dire en train de (péniblement) se faire ».

Une grimace, un tremblement de bête répondirent, puis :

- ... le garrot... aussi pour moi... mais *pour vous*... d'abord...³⁹³

L'introduction d'un espace de latence permet de représenter l'élaboration du dire, il exhibe le processus de formulation et donc une problématique de l'énonciation : le dire résiste matériellement, les mots ne viennent pas.

Le point de vue des modalités d'énoncé semble plus intéressant, ou du moins plus évident, dans la mesure où la ponctuation peut « permettre d'évaluer la façon dont se situe le sujet d'énonciation vis-à-vis du contenu de son énoncé, son état émotionnel, son engagement ou, au contraire, son refus de s'engager »³⁹⁴. En effet, les modalités d'énoncé renvoient au sujet de l'énonciation, en marquant cette fois son attitude face au contenu de l'énoncé. Elles expriment « la manière dont l'énonciateur apprécie le contenu de l'énoncé »³⁹⁵. Les modalités d'énoncé sont traditionnellement de deux ordres : affectif et évaluatif (axiologique et épistémique)³⁹⁶.

Le point de latence, en tant que support privilégié de la subjectivité, semble parfaitement s'intégrer dans ces deux caractéristiques que sont l'affectif et l'évaluatif.

392 Authier-Revuz J., « Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet », *Les sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, R. Vion (éd.), Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 66.

393 Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 41.

394 Demanueli Cl., (1987), p. 110.

395 Riegel M., Pellat J.Ch. Rioul R., (1994), 2002, p. 580.

396 Kerbrat-Orecchioni C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980, p. 120.

Ainsi, il participe à l'expression de l'affectif dans le cadre de la figure dite « aposiopèse » mais peut aussi servir à appuyer le pathos d'un propos. L'acte de couper la parole dans un dialogue peut également traduire une certaine charge affective puisque l'interlocuteur, rompant délibérément les lois conversationnelles, réagit sous le coup de l'émotion. Sur le plan de l'évaluatif, le ponctème peut participer à l'insinuation du doute sur l'authenticité d'un propos, d'une posture.

Un rappel au dogme européen contraignant Manuel Valls et Michel Sapin à jurer qu'ils tiendraient leurs engagements... Derrière ce bal de faux-culs, la réalité est cruelle.³⁹⁷

Il laisse alors entendre l'incertitude qui plane sur telle ou telle déclaration ou contribue à la remise en cause d'un énoncé (modalité épistémique). Il peut également être le vecteur privilégié de la satire et de l'ironie – antiphrastique notamment : « Félicitations... », « superbe... », « quel dommage... » – introduisant ainsi un jugement de valeur (axiologique). Le procédé qui consiste à créer un suspens à l'intérieur de la phrase pour ménager un effet de drôlerie ou de surprise – tel un roulement de tambour – peut être rapproché d'une modalité d'énoncé.

Gros hic : ce système de traçabilité sera « mis en œuvre » par... les fabricants de tabac !³⁹⁸

En effet, le retardement de l'information modalise axiologiquement l'énoncé pour mettre en avant ce qui relève bien souvent de l'ironie du sort. Dans le discours journalistique, plus la tonalité d'un discours tend vers la satire, plus le ponctème abonde, témoignant du glissement vers le subjectif.

Une autre perspective proposée par le linguiste Robert Vion, nommée « mises en scène énonciative »³⁹⁹, permettrait de distinguer « plusieurs types de stratégies » :

Le sujet peut donner l'impression d'assumer seul son énoncé ; il peut se construire un double positionnement lui permettant, notamment, de commenter les propos qu'il produit ; il peut parler avec ou contre d'autres opinions qu'il convoque, de manière plus ou moins explicite, dans son discours ; il peut enfin donner l'impression de s'effacer de l'énonciation afin de produire des énoncés « objectifs ».⁴⁰⁰

397 *Libération*, mercredi 16 avril, 2014, p. 2.

398 *Le Canard enchaîné*, Isabelle Barré, « La guerre fumeuse contre le trafic de cigarettes », mercredi 24 juillet 2013, p. 4.

399 Vion R., (1998), 2001, p. 215.

400 *Ibid.*

La notion de « mise en scène énonciative » peut paraître pertinente dans la mesure où, pour nombre d'emplois, le signe manifeste bien la présence d'un énonciateur intervenant au sein d'une relative « mise en scène » : les trois points peuvent permettre, de façon plus ou moins explicite, de « construire un double positionnement » (le sous-entendu, en outre), afin de « commenter les propos d'autrui » (c'est le cas notamment lorsqu'ils indiquent que l'on a importé du discours autre dans la narration afin de signaler l'altérité du discours et de prendre une distance vis-à-vis du contenu énoncé).

Le ponctème participe donc des différentes modalités et doit être envisagé indiscutablement comme un modalisateur : il possède une nette fonction méta-énonciative qui instaure une mise en scène du dire, exhibe la non-coïncidence du dire avec lui-même. Élément de subjectivité, il renvoie à l'attitude du sujet énonciateur face à son énoncé, mais aussi face à un autre sujet. En ce sens, il entrerait assez bien dans deux des trois types de modalités définies par Nicole Le Querler : modalités subjectives (épistémiques, appréciatives) et modalités intersubjectives, dans lesquelles le sujet « marque qu'il entend imposer ou proposer sa propre volonté, ses conseils, ses suggestions, etc., à un autre sujet »⁴⁰¹. L'idéogramme du latent est en effet un marqueur de modalités subjectives et intersubjectives. Suggestion ou injonction implicite, évaluation et affects constituent les facettes des deux attitudes modales du ponctème : on comprend mieux alors pourquoi ce dernier trouve un terrain d'expression privilégié dans le registre satirique et transgressif.

2.4. Proposition de typologie

2.4.1. Suppression, suspension, supplémentation

À partir du signifié de latence, les fonctions du ponctème peuvent être détaillées selon une tripartition, l'interprétation discursive s'appuyant sur les sèmes qui composent le sémème de la latence. Cette typologie rappelle en outre, sur un plan diachronique, l'évolution des emplois du signe, depuis la fonction originelle d'interruption syntaxique occasionnant l'agrammaticalité jusqu'à l'intervention intraphrastique (que nous

401 Le Querler N., « Les modalités intersubjectives dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils », *L'Information grammaticale*, n°69, 1996, p. 33.

nommons « suspension ») et interphrastique (« supplémentation » ou, pour garder l'isosyllabisme, « suggestion ») dans une séquence syntaxique autonome : la supplémentation et la suspension sont donc des conséquences de l'emploi en interruption syntaxique et doivent être pensées à partir de la notion de non-réalisation.

Nous distinguons ici deux temps, celui de la description grammaticale, syntaxique, en privilégiant, avec toutes les précautions et les réticences impliquées, la notion d'acceptabilité phrastique, et celui de l'interprétation discursive et des différents effets de sens impliqués. L'acceptabilité peut être établie au regard de ce qui serait une « structure syntaxique complète et autonome »⁴⁰².

- 1) Suppression (inachèvement syntaxique) : La Marquise sortit à...
- 2) Suspension (jonction syntaxique) : La Marquise sortit à... cinq heures.
- 3) Supplémentation (achèvement syntaxique) : La Marquise sortit à cinq heures...

Une telle terminologie n'est pas exempte de défauts. Elle reprend des termes contestés et contestables tels que « suppression » ou « suspension ». Elle ne permet peut-être pas, en l'état, d'embrasser l'ensemble des réalisations, ce qui nécessitera l'établissement de critères plus pragmatiques. Cependant, elle présente l'intérêt de proposer, dans un premier temps, une subdivision qui pose trois enjeux et effets de sens majeurs, à partir de la notion de latence : suppression, suspension et supplémentation peuvent être ainsi définies au plan syntaxique et constituer une terminologie opérante sur ce niveau de l'analyse.

La première catégorie (*suppression*) s'appuie sur la fonction originelle de la suite de points : celle des points de censure, puis des points d'interruption qui prolongent une séquence dont la structuration est défectueuse au point de vue grammatical ou logique. Non autonome, la séquence est marquée, depuis le XVII^e siècle, par une suite de points. Cette interruption peut être aussi bien lexicale que grammaticale (« La M... », « La Marquise sor... ») ; elle relève de l'inachèvement syntaxique.

402 Le Goffic P., « La phrase revisitée », *Le Français aujourd'hui*, n°73, Armand Colin, 2001, p. 98.

À partir de cette première fonction, les emplois se développent autour de l'idée d'interruption, de défaut, de manque. La *suspension* (que l'on aurait pu nommer, en quittant le sens général donné par Morier pour adopter celui, plus spécifique, de Fontanier, la « sustentation »⁴⁰³) joue avec l'attente interruptive de l'emploi originel, créant un effet d'inachèvement, une simulation de rupture : la suite de la phrase intervient après le ponctème, de sorte que les constituants nécessaires ne sont que retardés. Cet usage renvoie au second emploi primitif de la suite de points, celui des points de conduite, indicateurs de liaison entre deux éléments. L'inachèvement syntaxique est provisoire, produisant une forme de dé-liaison, de dis-jonction.

La *supplémentation* (ou suggestion) concerne la phrase grammaticale et achevée syntaxiquement et, en apparence seulement, jusqu'à l'intervention du ponctème, sémantiquement. Partant du point de vue grammatical, elle invite dans un second temps à se situer à un niveau supérieur en transposant la notion d'interruption et d'incomplétude du plan phrastique au plan purement sémantique, et énonciatif. Il ne s'agit dès lors plus d'un défaut de grammaticalité mais d'un défaut de verbalisation (connotation). Le signifié original reste présent mais sous forme allusive et ludique.

- 1) suppression (énoncé incomplet : lacune)
- 2) suspension (énoncé incomplet complété : attente)
- 3) supplémentation (énoncé complet : ajout)

L'opération réalisée peut porter davantage sur le retrait ou sur l'ajout : ces trois critères permettent donc de hiérarchiser les manifestations de ce double mouvement, selon que l'un ou l'autre des deux pôles est plus nettement activé : d'un côté, la suppression met l'accent sur le manque, de l'autre, la supplémentation met l'accent sur l'ajout : le terme « supplémentation » est un vocable employé en médecine désignant l'usage d'un complément pour pallier une carence. Au centre, la suspension articule lacune et ajout, produisant une déliaison permettant de différer l'enchaînement syntagmatique et créant ainsi un effet d'attente.

403 La sustentation « consiste à tenir longtemps le lecteur ou l'auditeur en suspens et à le surprendre ensuite », cité par Dupriez B., (1984), p. 434.

Comme l'inscription syntaxique ne coïncide pas toujours strictement avec les différentes incidences sémantiques, il est possible de proposer une formulation sur un plan modal, plus pragmatique-sémantique :

- 1) Suppression : quelque chose **devrait** être réalisé
- 2) Suspension : quelque chose **va** être réalisé
- 3) Supplémentation : quelque chose **pourrait** être réalisé

Quel que soit le point de vue adopté, chacune des catégories active un sème qui forme le sémème de la latence. Les trois interventions peuvent alors être hiérarchisées de la sorte :

- 1) Suppression (latence : **non-réalisation *in esse***)
- 2) Suspension (latence : **réalisation *in fieri***)
- 3) Supplémentation (latence : **réalisation *in posse***)

Cette terminologie, faisant écho à la terminologie guillaumienne des trois temps, indique les trois principales inflexions que l'usage peut faire subir à la valeur de latence : non-réalisation effective, réalisation en transition et réalisation en puissance.

En rassemblant ces différentes considérations, on obtient plusieurs critères permettant de hiérarchiser la tripartition :

- Quelle position occupe le ponctème (initiale, médiane, finale) ?
- Sa présence implique-t-elle l'intervention postérieure d'une majuscule ?
- Pourrait-on remplacer le ponctème par un autre signe ?
- La complétude syntactico-logique est-elle affectée ?
- Quel pôle de l'oscillation effacement / ajout est davantage activé ?

La suppression correspond à la scène primitive ou protoscène : les points de suspension ont été introduits pour transcrire textuellement une interruption dans un dialogue, autrement dit la parole coupée, inaccomplie, l'énoncé absent. Elle porte le sème non-réalisé du signifié de latence et peut être de deux natures : celle qui n'affecte pas la

structure syntactico-logique et celle qui l'affecte. Dans les deux cas, elle active davantage le pôle « effacement » et atténue l'effet d'ajout.

*Le jour où...*⁴⁰⁴

La suppression se caractérise également par le fait qu'aucun autre signe de ponctuation ne peut la signaler (si ce n'est le blanc et, selon certains emplois littéraires récents, le point). Elle peut être traduite ou non par la présence des crochets ou parenthèses venant encercler les points de suspension. Elle peut intervenir en dehors de la séquence, pour marquer la disparition d'un pan d'énoncé, d'une ellipse ou d'une réplique muette. En position médiane ou finale, le propos ou vocable est tronqué, selon des critères de pertinence : sélection du propos, abrègement après énumération...

Du jaune fluo, du rose chamallow, du vert acide... Un vent de liberté ébouriffe les tendances et décoiffe nos habitudes.⁴⁰⁵

... décence ou censure (noms propres ou mots grossiers)...

La P... respectueuse⁴⁰⁶

... ou transcription affective (parole coupée, discours aphasique) :

J'avais l'obsession du revolver – le besoin de tirer, de vider les balles... dans son ventre... **dans sa...**⁴⁰⁷

La présence de la majuscule, comme on le voit à travers ces deux exemples distincts où la structure syntactico-logique est affectée, n'est pas un critère obligatoire pour déterminer la suppression, bien que cela soit souvent discriminant. L'inachèvement syntaxique et l'incohérence sémantique peuvent permettre de saisir une intervention comme relevant de la suppression.

L'intervention en suppression du ponctème est particulièrement fréquente aujourd'hui dans le langage informatique : restitution fragmentée des énoncés contenant les mots clés d'une recherche, indication d'une non-réalisation globale des énoncés-titres dues à la tailles des onglets présents dans les différentes règles situées en bas ou en haut de

404 *Sud Ouest dimanche*, rubrique « Les + de l'été », 28 juillet 2013, p. 10.

405 *Femina*, n°591, 29 juillet - 4 août 2013, p. 23.

406 Sartre J.-P., *La P... respectueuse*, Gallimard, coll. « Folio », (1946), 1972.

407 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 166.

l'écran, etc. N'importe quel instantané effectué sur un écran atteste d'une omniprésence du ponctème.

La suspension (réalisation *in fieri*) se produit à l'intérieur de l'énoncé, en position médiane : un énoncé interrompu est achevé par la suite, sans intervention d'une majuscule. Comme la suppression, elle ne peut être remplacée par aucun signe, si ce n'est le blanc (mais l'effet serait une fois de plus différent). Elle n'affecte jamais la structure syntactico-logique. Au sein de l'oscillation effacement/ajout, elle se situe en position d'équilibre, activant autant l'effet de suppression (la continuité est interrompue) que l'effet d'ajout (un élément inattendu vient relier deux segments qui n'en avaient, *a priori*, pas besoin). Cette fonction d'attente (et d'annonce), autrefois nommée « sustentation », est particulièrement prisée dans la presse écrite.

Il les rend tout bonnement fous... de lui.⁴⁰⁸

Le fait que l'ajout suivant la suspension soit considéré ou non comme nécessaire à la pertinence de l'énoncé – critère pragmatique peu évident à établir – peut permettre de saisir quelques nuances. Si le second membre de l'énoncé disjoint semble essentiel (syntaxiquement, sémantiquement), l'effet d'inachèvement sera plus accentué ; s'il paraît plus accessoire (hyperbatique), l'effet sera moindre :

S'il y en a un qui a l'air d'un maître, il y en a d'autres qui en crèvent de vanité... mais... ceux qui ne s'inclinent devant rien sont dans les prisons ou sous terre... et la prison ou la mort pour les uns... ça veut dire la servilité pour tous les autres...⁴⁰⁹

La présence des points de suspension entre le segment, composé de la conjonction de coordination « mais », et le deuxième segment, composé de la relative substantive, peut traduire une plus grande disjonction puisque la conjonction doit introduire une proposition. L'ajout du segment suivant, coordonné par la conjonction « et », est davantage senti comme un développement accessoire.

408 *Marianne*, n° 838, 11-17 mai 2013, « Pourquoi Mélenchon les rend tous fous ! », Gérald Andrieu, p. 30.

409 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 150.

Dans le discours publicitaire, la répartition des énoncés sur la page permet de créer une forme de zeugme graphique, sémantique ou logique ; ce type de réalisation joue indéniablement sur la valeur de latence :

On ne vous le dit pas, mais...

la France a du blé⁴¹⁰

La suspension peut aussi se réaliser avec la reprise à l'initiale du ponctème dans le deuxième segment pour indiquer la ligature, par-delà la disjonction spatiale, avec le précédent. On en trouve un usage systématique à la une du *Canard enchaîné*, support des jeux de mots les plus hasardeux :

Les Chinois s'invitent

au Club Med

Ils vont le rebaptiser...

... "Club Nem" ?⁴¹¹

Enfin, la supplémentation, valable pour les énoncés complets, concerne la position finale et, éventuellement, initiale. Elle suppose l'intervention d'une majuscule à sa suite. Elle n'affecte pas la complétude syntactico-logique et pourrait, contrairement aux deux autres, être remplacée par un autre signe de ponctuation (point, point d'exclamation, point-virgule, etc.). Elle active beaucoup plus nettement le sème du stimulus contenu dans la latence (réalisation *in posse*) en créant l'effet d'ajout, et rend moins sensible l'effet de perte.

Peut-être le plus beau personnage de tous : l'interprétation british de Jeremy Irons lui confère une noblesse et une monstruosité quasi shakespeariennes...⁴¹²

Quand on est lancé de la sorte dans les voyages, on revient quand on peut et comme on peut...⁴¹³

Le degré de « transgression » est pratiquement nul puisque l'énoncé, supposé complet, n'est qu'introduit ou prolongé par les points de suspension. Ainsi,

410 Publicité Farine « Cœur de blé », *Modes & Travaux*, août 2013, n°1353, p. 87.

411 *Le Canard enchaîné*, n° 4831, mercredi 29 mai 2013, p. 1.

412 *Télérama*, n°3251, 2 février 2012, « Margin Call », Pierre Murat, p. 47

413 Céline L.F., *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1932), 1981, p. 49.

[...] la signification des points de suspension s'avère quelquefois plus subtile si l'on songe qu'ils peuvent également être associés à un énoncé qui ne présente aucune béance perceptible. Ici les points de suspension, loin de normaliser une transgression visible, la créent là où le lecteur ne la soupçonnait pas. Ils révèlent à ce dernier que son interprétation doit passer outre la complétude apparente.⁴¹⁴

Contrairement à l'usage en suppression ou en suspension, il n'y a ainsi aucune « béance perceptible » dans ce type d'emploi. Umberto Eco, dans un article intitulé « Comment mettre des points de suspension »⁴¹⁵, s'appuie d'ailleurs sur la différence entre usages en suspension et usages en supplémentation pour en faire « un critère scientifique infallible permettant de distinguer l'écrivain professionnel de l'écrivain du dimanche » ; ainsi, les véritables écrivains emploieraient les points de suspension « en fin de phrase », donc en supplémentation, quand les non-écrivains utiliseraient davantage l'emploi en suspension, « pour se faire pardonner une figure de rhétorique qu'ils jugent hasardeuse : "il était furieux comme... un taureau" »⁴¹⁶. Les uns assument la hardiesse, les autres, trop timides, s'abritent derrière un « laissez-passer ».

La tripartition proposée semble ainsi permettre de distinguer des enjeux significatifs et de clarifier les *subtilités* évoquées dans de nombreux commentaires, en hiérarchisant sur trois niveaux uniquement les interventions. Nous nous proposons à présent d'en détailler les usages.

2.4.2. Typologie détaillée

Cette typologie peut dans un premier temps être développée ainsi :

1) Suppression

1.1. Externe : citation tronquée

1.2. Interne : mot ou énoncé tronqué, abrègement

2) Suspension

414 Maingueneau D., (1986), p. 78.

415 Eco U., « Comment mettre des points de suspension », *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Grasset, Livre de poche, (1992), 1997, p. 104.

416 *Ibid.*

- 2.1. Externe : énoncé coupé et repris par un autre locuteur
- 2.2. Interne : énoncé suspendu et repris par le même locuteur

3) Supplémentation

- 3.1. Initiale : complète et commente l'énoncé qui suit
- 3.2. Finale : complète et commente l'énoncé qui précède

Le premier classement envisage les différentes positions des points de suspension au sein de l'énoncé et leur influence sur ce dernier. En détaillant les occurrences rencontrées, articulées avec les effets de sens produits, on peut proposer le descriptif suivant :

I) Suppression (énoncé amputé)

1.1. Externe

1.1.1. Citation tronquée⁴¹⁷

« Tu veux faire quoi avec lui ? (...). Ça a va être rendu public ? » finit par bredouiller un Devedjian plein de bonne volonté et prêt à jouer les M. Bonsoffices.⁴¹⁸

1.1.2. Réplique muette

-J'ai voulu lui tordre un poignet, me dit-il.

- ...

-Un jour... ici-même...⁴¹⁹

1.2. Interne (échelle phrastique)

1.2.1. Grammaticalité affectée

417 Le cas de la réplique muette est tout à fait emblématique de la valeur de l'idéogramme : la présence du ponctème en dehors de tout énoncé verbalisé permet d'indiquer la latence du discours. On pourrait interroger la présence de ce cas de figure dans la catégorie « suppression ». En effet, il n'y a pas à proprement parler de suppression d'un énoncé existant puisque le locuteur est resté muet ; il pourrait alors s'agir de la suggestion d'un silence. Cependant, cette suggestion n'est en rien une supplémentation puisqu'elle n'intervient pas à la suite d'un énoncé complet, elle ne peut donc entrer dans le troisième élément de notre tripartition. La réplique muette apparaît davantage comme une suppression au sens où elle traduit une rupture du code conversationnel et est sentie réellement comme une non-réalisation, une amputation de la réplique réactive au sein du dialogue (réplique qui reste attendue puisqu'annoncée par le tiret introducteur).

418 *Le Canard enchaîné*, n°4828, mardi 7 mai 2013, p. 3.

419 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 163.

CE N'EST PAS LA POESIE QUI...⁴²⁰

« Je... » émit-il d'une voix croassante, méconnaissable.⁴²¹

1.2.2. Grammaticalité non-affectée : abrègement

Aspirateurs *Select* de Miele

Testés, retestés, reretestés, rereretestés...

Impressionnant !⁴²²

1.3. Interne (échelle lexicale)

1.3.1. Grammaticalité affectée

Hamm. – À plat ventre pleurer du pain pour son petit. On lui offre une place de jardinier. Avant d'a... (Clov rit). Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ?⁴²³

1.3.2. Grammaticalité non-affectée (convention)

1.3.2.1. Noms propres

Nous étions encore à dix kilomètres de X... et, dans l'état où nous nous trouvions, il nous fallait à tout prix arriver avant l'aube.⁴²⁴

1.3.2.1. Termes grossiers

- Eh bien, la fleur de châtaignier?

- Eh bien, mademoiselle, c'est que ça sent le f...⁴²⁵

II) Suspension (énoncé écartelé : attente satisfaite)

2.1. Externe

2.1.1. Parole coupée et reprise (par l'interlocuteur)

- Madame, dit Bernac furieux, en vérité ce procédé...

- ... Est celui que vous avez mérité, monsieur, répond Lurcie [...].⁴²⁶

2.1.2. Digression (abandon puis reprise de l'énoncé par le locuteur)

420 Éluard P., « Ce n'est pas la poésie qui... », *Capitale de la douleur*, Gallimard, coll. « Folio », (1926), 1966, p. 48.

421 Houellebecq M., *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 70.

422 Publicité, *Psychologies Magazine*, n°328, avril 2013.

423 Beckett S., *Fin de partie*, Minuit, (1957), 2009, p. 79.

424 Bataille G., (1967), *Histoire de l'œil*, UGE, coll. « 10/18 », 1999, p. 119.

425 Sade D.-A.-F., *Historiettes, contes et fabliaux*, UGE, coll. « 10/18 », (1788), 1968, p. 57.

426 *Ibid.*, p. 282.

Par exemple, Simel ne s'intéresse pas à la mode en tant que telle, encore moins à telle ou telle mode, mais perçoit derrière ce phénomène l'expression de deux formes, l'imitation (la mode consiste à s'habiller comme ses semblables...) et la distinction (... tout en se démarquant des autres groupes sociaux) qui sont des traits universels de la vie sociale.⁴²⁷

2.2. Interne (échelle phrastique)

Talents.fr évolue

... et vous ?⁴²⁸

C'est plus grave que ce qu'on vous dit... mais on peut s'en sortir !⁴²⁹

III) Supplémentation (énoncé complété)

3.1. Appel d'une réponse ou intervention

Dans le dernier film que vous avez tourné, vous incarnez un vieux sculpteur...⁴³⁰

- Cela est impossible, dit le gardien.

- Impossible?

- Oh très certainement.

- Pourriez-vous m'expliquer...⁴³¹

3.2. Signal un commentaire sur le dit

Certes, ils n'étaient pas 180 000, comme annoncé par les organisateurs, mais tout de même l'opération a de quoi donner la fièvre aux socialistes et entamer sérieusement leur rationalité...⁴³²

QUAND IL N'Y A PAS

DE SOLEIL

IL N'Y A PAS

D'UV...

X FAUX⁴³³

427 *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, n°30, mars-avril-mai 2013, « Georg Simel. L'ambivalence de la modernité », Xavier Molérat, p. 23.

428 Publicité, *Télérama*, n°3304, 11-17 mai 2013.

429 Larroutourou P., *C'est plus grave que ce qu'on vous dit... mais on peut s'en sortir !*, Nova Editions, 2012.

430 *France Culture papiers*, n°3, automne 2012, Bayard, « J'aime que les mots laissent faire le décor », entretien avec J. Rochefort, Arnaud Laporte.

431 Sade D-A-F., *Les Infortunes de la vertu*, UGE, coll. « 10/18 », (1787), 1968, p. 120.

432 *Marianne*, n°838, 11-17 mai 2013, « Pourquoi Mélenchon les rend tous fous ! » Gérald Andrieu, p. 30.

433 Publicité Essilor, *Modes & Travaux*, août 2013, n°1353, p. 25.

« Dirty est le seul être au monde qui m'ait jamais contrait à l'admiration... » (en un certain sens, je mentais : elle n'était peut-être pas seule, mais en un sens profond, c'était vrai).⁴³⁴

3.3. Soulignement

Découvertes au fil de l'eau ...⁴³⁵

Quand enfin nous fûmes tombés ensemble dans les joncs enchevêtrés, je la pris dans mes bras et, à son contact intime, je me sentis faiblir tout à fait par une sorte de petite mort délicieuse...⁴³⁶

En reprenant les critères permettant d'effectuer la hiérarchisation de cette tripartition, on obtient :

Suppression

Position : Toutes (externe, interne : initiale, médiane, finale)

Majuscule : Privilégie l'emploi de la majuscule

Substitution par un autre signe : Non (traditionnellement assumée par les seuls points de suspension)

Complétude syntactico-logique : Deux types (affectée ou non)

Oscillation effacement / ajout : Effacement

Suspension

Position : Médiane

Majuscule : Non (à l'exception de quelques rares cas avec changement de locuteur)

Substitution par un autre signe : Non

Complétude syntactico-logique : Non-affectée

Oscillation effacement / ajout : Intermédiaire

Supplémentation

Position : Finale (voire initiale)

Majuscule : Oui

Substitution par un autre signe : Oui

434 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 129-130.

435 Publicité, *Parents*, n°530, avril 2013.

436 Loti P., *Le Roman d'un Enfant* suivi de *Prime Jeunesse*, Gallimard, Folio, (1919), 1999, p. 342.

Complétude syntactico-logique : Non-affectée

Oscillation effacement / ajout : Ajout

À partir de cette tripartition, il est possible d'adjoindre dans un second temps plusieurs effets de sens, déjà évoqués. Ainsi trois enjeux et effets de sens majeurs, lesquels ne situent pas sur un même plan et peuvent donc se recouper partiellement, sont saillants. Le premier enjeu, que nous nommerons rhétorique, relève majoritairement de l'organisation du discours (réalisation/non-réalisation) en fonction de la situation de communication. Le ponctème peut ainsi permettre de sélectionner le propos (selon des critères de pertinence), de le souligner ou de pratiquer une digression et de manifester ensuite la reprise. Il est également employé pour ménager un effet oratoire, emphatique (recherche de la bonne formulation, précaution, effet de surprise ou invitation à l'achèvement par l'interlocuteur). Le deuxième enjeu est de nature spatio-temporelle (non-réalisation ou temps de latence), le ponctème intervenant fréquemment pour accompagner l'anamnèse (réminiscences), l'ellipse, la prolepse ou encore l'immédiateté (dans le cas du monologue intérieur notamment). Enfin, le dernier enjeu majeur est celui de la transcription des affects (non-réalisation ou non-dit), lesquels peuvent être répartis en trois grands ensembles : pathos, équivoque, transgression (satire).

Nous l'avons dit, dresser une typologie ayant vocation à l'exhaustivité sur le signe en trois points s'apparente à une gageure tant les usages et les effets de sens sont multiples. Mettre en avant la position ne semble pas être, au premier abord, un critère réellement pertinent. En effet, est-ce cela qui détermine fondamentalement les effets de sens ? L'intervention du point de latence n'est pas seulement un événement syntaxique. Cependant, la tripartition suppression – suspension – supplémentation peut avoir le mérite de poser un premier critère objectif pour servir d'appui à l'analyse. De plus, à l'usage, chacune des trois catégories a des effets de sens propres qui la distingue des deux autres.

Un premier critère pertinent pourrait mettre en avant la notion de « violence »⁴³⁷ exercée sur l'énoncé. Comme le souligne Dominique Maingueneau, la « violence est toutefois

437 Terme employé par Dominique Maingueneau, (1986, p. 77-78), et qui rappelle la notion de « force » de Nina Catach (1994).

d'une nature fort différente selon que la coupure est le fait d'un autre énonciateur ou du sujet d'énonciation lui-même »⁴³⁸. La parole coupée, où se manifeste la suppression de l'énoncé par un interlocuteur, se distingue de la parole coupée par le locuteur lui-même. Le locuteur a ainsi la possibilité de reprendre son énoncé, transformant l'impression de suppression initiale en suspension. Le degré de violence est nettement affaibli.

On peut également distinguer, sur le plan de la réception, les deux premiers usages (suppression ou suspension) du dernier (supplémentation). Dans les deux premiers cas, le récepteur ne peut ignorer la présence du ponctème, parce qu'elle s'impose à lui au sein de l'énoncé de façon très prégnante (l'énoncé est, en jouant sur la notion de « violence » utilisé par Maingueneau, ou amputé, ou écartelé). Dans le dernier cas, rejeté en fin de phrase dans un énoncé complet, le signe a davantage un caractère facultatif, sa signification est « beaucoup plus subtile »⁴³⁹. Le récepteur est libre de faire comme s'il n'existait pas. Il est en effet possible de rejeter la suggestion alors qu'on ne peut pas faire abstraction de l'« agressivité » dont fait preuve le ponctème lorsqu'il supprime ou suspend. En supplémentation, les trois points créent un appel explicite vers le destinataire : « ils révèlent à ce dernier que son interprétation doit passer outre la complétude apparente »⁴⁴⁰. Libre à lui de chercher à aller plus loin.

C'est bien à travers les distorsions multiples qu'il fait subir à l'énoncé que l'idéogramme se distingue en premier lieu. Cet ancrage permet d'éviter d'entrer *in medias res* dans la problématique compliquée des interprétations subjectives, c'est-à-dire le plus souvent psycho-émotives. Les trois fonctions détaillées correspondent ainsi à des distinctions sur plusieurs niveaux, ce qui semble confirmer leur pertinence :

Au niveau syntaxique

- suppression : inachèvement
- suspension : dis-jonction
- supplémentation : achèvement

438 Maingueneau D., (1986), p. 77-78.

439 *Ibid.*

440 *Ibid.*

Au niveau sémantique (minimal)

- suppression : absence
- suspension : attente
- supplémentation : ajout

Au niveau interlocutif

- suppression : un ou plusieurs locuteurs (interruption du locuteur ou de l'interlocuteur : pas de reprise)
- suspension : un ou plusieurs locuteurs (interruption du locuteur ou de l'interlocuteur : reprise)
- supplémentation : locuteur unique

Au niveau rhétorique

- suppression : ellipse, réticence, aposiopèse
- suspension : emphase, hésitation
- supplémentation : réticence, aposiopèse

Au niveau narratologique

- suppression : infralepse (renvoi à un énoncé en deçà)
- suspension : prolepse (renvoi à l'énoncé suivant)
- supplémentation : métalepse (sortie vers le méta-énonciatif)

Pour l'analyse littéraire, une telle distinction peut s'avérer féconde en ce qu'elle permet de faire émerger, à partir d'une certaine prédilection pour l'une de ces trois inscriptions possibles, une représentation ontologique du langage. Ainsi, l'usage en suppression et en suspension et l'usage en supplémentation révèlent des postures énonciatives diamétralement opposées et, par conséquent, des conceptions signifiantes sur le rapport au monde et au langage. La suppression et la suspension peuvent indiquer la présence d'un sujet dépossédé de lui-même⁴⁴¹. À l'inverse, la supplémentation indique la présence d'un sujet relativement maître de soi, en position de surplomb. Deux postures

⁴⁴¹ On peut renvoyer ici aux propos de Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, cité par D. Maingueneau, (1986), p. 84.

énonciatives antagonistes que l'analyse à l'échelle du positionnement syntaxique permet de mieux cerner.

Dans le cas d'un emploi dominant en suspension, le processus réflexif peut mettre l'accent sur la difficulté à dire et révèle une relation problématique au langage. L'usage intraphrastique littéraire est le plus souvent le symptôme d'une quête de la formulation, d'une problématisation de la relation du mot à la chose. Le signe du latent dit alors l'insécurité langagière et les affres d'une présence verbale au monde. En revanche, dans le cas d'un emploi relevant majoritairement de la supplémentation, la dimension réflexive ne concerne pas le langage échappant au locuteur mais ce qui échappe au langage. La frontière (interphrastique) entre ce qui peut être dit et ce qui ne l'est pas est clairement marquée. Ce n'est donc pas tant la difficulté à dire qui est signalée que la volonté (ou la possibilité), au-delà d'une certaine limite, de ne pas dire ; c'est pourquoi, sur un plan épistémologique, la relation ainsi construite de l'homme au langage est sensiblement différente. Les liens que tissent le signe de ponctuation et le discours forment des nœuds de signification qui révèlent bien une certaine façon d'être au monde.

Partie III

Interprétations discursives

Poétique et politique

Introduction

Tout cela n'est pas très sérieux

.
.
.
.

On se demande quoi

.
.
.

Ils se demandent quoi

.
.

Tu te demandes quoi

.
.

nous demandons quoi

.

Oui c'est bien ce que je disais

tout cela est assez sérieux

Raymond Queneau, « Poème assez sérieux
avec des points de suspension »

La latence, qui forme la valeur en langue du point de suspension, doit maintenant être envisagée au plan métasémantique, dans le champ du discours littéraire et non-littéraire, soit celui d'une poétique prenant en compte l'inscription stylistique, générique, historique, politique mais aussi la question de l'imaginaire et du sentiment linguistique. Ainsi, cette dernière partie souhaite montrer comment l'introduction du ponctème, à des époques spécifiques, dans différents genres et genres de discours, dans des courants littéraires singuliers, fait sens et concentre un ensemble d'enjeux tout à fait fondamentaux ; on tâchera notamment de détailler, sur un plan diachronique et dans l'imaginaire du signe, la dimension transgressive inhérente à la valeur de latence : l'introduction du non-verbalisé dans le discours actualisé ne peut être considérée comme un événement anodin. L'analyse microstructurelle des fonctions syntaxiques, sémantiques et énonciatives (présence du latent, discontinuité, inachèvement) intéresse

des enjeux esthétiques mais aussi épistémologiques et idéologiques. Le signe apparaît comme une forme d'explicitation, ou plutôt d'exemplification, de ce « langage latent » qui, « dans le « langage poétique et chez l'individu », « vient informer et enrichir sans cesse la signifiante »¹.

La suite de points a été popularisée dans le théâtre imprimé français du XVII^e siècle. Dès les années 1630, on voit apparaître des séries de points qui permettent d'indiquer une interruption (suppression dans notre typologie). Cette origine confère à l'élément ponctuant un lien fort non seulement avec le discours littéraire – qui concernera pour cette raison une large part de notre analyse – mais aussi, sur un versant énonciatif, avec la question de l'oralité et du discours à la première personne. À partir de cette fonction originelle interruptive, se développent au XVIII^e siècle des usages en suspension et en supplémentation, en tout premier lieu dans les ouvrages libertins² : la suite de points, réservée jusque-là aux textes théâtraux, puis aux paroles rapportées, est introduite dans le récit, ce qui démultiplie ses fonctions et ses enjeux. L'idéogramme du latent devient le lieu représentatif de la mise en cause des structures linguistiques (clôture phrastique et sémantique) et sociales (altération de l'univocité du langage, suspicion jetée sur la communication).

Ces enjeux peuvent alors permettre de relier l'apparition (tardive) du ponctème aux grands bouleversements antérieurs des représentations humaines, tels que le passage du monde clos à l'univers infini et le décentrement copernicien : l'émergence du signe pourrait être en effet la conséquence – la traduction langagière – de cette révolution des représentations, introduisant l'inachèvement dans la phrase, bouleversant l'ordre phrastique, ouvrant le sens à l'infini, témoignant dans le discours d'une circonscription désormais impossible. La suite de points, apparue peu de temps après ces conceptions scientifiques, permet de dire ce qui échappe et fait défaut, et peut se comprendre comme un idéogramme emblématique de cet enjeu anthropologique.

1 Aquien M., *L'Autre versant du langage*, Corti, 1997, p. 56.

2 Il semble bien que ce phénomène concerne dans un premier temps le discours littéraire. Le point de suspension, convention typographique issue du théâtre imprimé, est sans doute essentiellement perçu comme un signe littéraire.

Les points multiples se répandent par la suite massivement dans des genres littéraires que l'on pourrait qualifier de satiriques, au sens large, qui expérimentent et interrogent les limites, le débordement, l'excès. Julia Kristeva, commentant l'inscription générique de ce type d'ouvrages au XVIII^e siècle, convoque ainsi le genre des ménippées :

Certains textes du XVIII^e siècle parmi lesquels avant tout les romans de Sade mais aussi, dans une autre mesure, ceux de Diderot, renouent avec un « genre » qu'on a pu appeler *ménippée* réalisé sur un double registre didactique et fictionnel (métalangue et littérature), reproduisant des expériences limites (aussi bien dans les *comportements* de sujets – sexualité, obscénité, etc. que dans leur *langage* qui s'écarte des normes de communication et se présente comme « jeu de mots » sinon comme « discours fou ») ; il procède par masque et par rire.³

Ce langage qui dit les comportements de l'excès, « discours fou » procédant « par masque », peut s'appuyer sur les points multiples, qui concentrent à eux seuls un nombre d'enjeux tout à fait emblématiques des préoccupations esthétiques, morales et politiques de tels auteurs. Les anciens points de censure, trouant les textes libertins du siècle précédent, deviennent une forme assumée de discours oblique et permettent, par une réappropriation ironique⁴, une revendication idéologique. Le Marquis de Sade, étant l'un des premiers à introduire le signe dans le récit (qui plus est au passé et à la troisième personne), façonne un usage en supplémentation tout à fait représentatif de l'évolution qu'il fait subir au courant libertin⁵ ; suppression et suspension inscrivaient un sujet dépossédé de lui-même et de son discours : la supplémentation sadienne devient le lieu d'une domination qui exhibe un sujet en tous points maître de lui et de son discours, usant en stratège d'un ponctème devenu instrument sadique.

La mise en cause de la littérarité pourra ensuite être récupérée par les romantiques, qui

3 Kristeva J., « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction, à propos du *Neveu de Rameau* », *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'École normale supérieure de Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 154.

4 L'ironie s'inscrit aisément dans ce discours oblique que forme l'idéogramme du latent, mi-dire modalisant l'énoncé. On se reportera notamment à l'approche littéraire de l'ironie comme discours oblique (Hamon Ph., *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, 1996).

5 Ainsi, la présence du ponctème dans le second libertinage (matérialisme et sensualisme, inscription du corps, de l'extase mais aussi jeu avec la censure) peut se comprendre à la lumière de la dimension libertine première (au sens de mouvement de dissidence intellectuelle propre au XVII^e siècle) : « Malgré la diversité des scènes dont il est le foyer, il y a une unité du libertinage avec laquelle le XVIII^e siècle cherche à se confondre. C'est un style, un rythme, un transport particulier dans le mouvement des corps et des idées, dans la circulation des textes et des postures. Être libertin s'éprouve à travers ces lignes de fuite qui affectent le comportement social et renouvellent la conception de l'humain », Wald Lasowski P., *Le Grand dérèglement*, Gallimard, coll. « L'infini », 2008, p. 163.

voient dans le ponctème le moyen d'accompagner et de traduire la plongée introspective dans l'intime, de traduire l'intensité, le trouble ; par le courant naturaliste également, lequel reprendra le travail de déconstruction syntaxique amorcé dans le théâtre du XVII^e siècle et poursuivi par Diderot, dans le but de parvenir à une plus grande imitation du langage oral, spontané, physiologique donc, écartelé sous le coup des affects. Cette fonction essentielle de contestation se retrouve par ailleurs dans deux types de réalisations discursives que sont les paroles rapportées et les monologues intérieurs. Une synthèse des enjeux liés à la présence de l'idéogramme du latent, dans des œuvres théâtrales et romanesques du XX^e siècle, permettra de mieux comprendre comment la dimension métasémantique du signe trouve un écho dans le discours endophasique et les fictions de discours oralisés, lesquels s'élaborent le plus souvent contre une certaine représentation de la langue écrite, normée, et donc figée.

L'inscription dans la langue littéraire, sur un plan diachronique, permet de mettre en avant un imaginaire originel libertin du point de suspension (l'affranchissement). La langue littéraire, qui « ne fait pas tout l'imaginaire linguistique » mais « en constitue une part très attractive »⁶, dit bien le dialogue avec les conceptions discursives dominantes :

Face au tourneboullement incessant des usages, il existe toujours une dimension de la langue qui est vecteur d'altérité en ce qu'elle sert avant tout de support à des représentations, des désirs. C'est en cela que l'imaginaire linguistique et une certaine idée de la langue littéraire peuvent se rejoindre.⁷

Interroger tous les types de discours associés au point de suspension, croiser imaginaire linguistique et imaginaire littéraire, doit alors permettre d'enrichir et d'approfondir le « sentiment »⁸ qui façonne la représentation et, par conséquent, les usages, du signe en trois points. Non loin des problématiques liées à l'ordre et à l'inquiétude du discours, renvoyant aux procédures de contrôle interne⁹, nous proposons de sonder les propriétés métasémantiques de la valeur de latence dans différents discours et genres de discours,

6 Siouffi G., « La "langue littéraire" au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 48.

8 Siouffi G., « Présentation », *Sentiment de la langue et diachronie*, *Revue de linguistique française diachronique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

9 Foucault M., *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », (1971), 2012, p. 23.

analogique, littéraire, journalistique, afin de mieux évaluer les implications idéologiques du ponctème. La latence, qui porte les enjeux de l'excès et de la labilité, invite à transcender l'opposition entre discours littéraire et discours non-littéraire : produisant une distanciation, une réflexivité critique, elle permet de comprendre comment le ponctème devient un élément essentiel du discours satirique.

Dans la mesure où nous entendons rendre justice à la matérialité graphique du signe, l'impact du signifiant sur la réception doit être pris en compte, notamment au travers de la grande diversité des métaphores qui lui sont associées. L'analyse du discours analogique pourra notamment permettre d'établir un sémème du signe, à partir d'un certain nombre de sèmes, qui sera confronté à la valeur en langue et aux interprétations discursives. Au-delà du discours analogique, il s'agira de comprendre, de façon plus globale, les représentations attribuées au ponctème, dans les discours tenus par tous les locuteurs, des linguistes aux auteurs, des journalistes aux humoristes ; tous les types de (méta-)discours sur les formes langagières peuvent être pris en considération ; nous tâcherons de ne pas négliger « cette part qui échappe au chercheur » et dans laquelle « se loge la relation *singulière* du sujet au langage faite d'abord de *sentiments*, d'*impressions* et d'imaginaires »¹⁰.

Partant de cet imaginaire, qui met en avant la labilité et l'excès, le corps et le non-verbal, nous pourrions inscrire le ponctème dans une vision dionysiaque du monde. Idéogramme du langage non-réalisé, le point de latence permet d'actualiser tout ce qui ne peut être verbalisé : émotion, plainte, cri, douleur, pâmoison, etc. Sa signification, portée par un signifiant graphique linéaire, devient celle d'une latence qui restaure, ou instaure, dans le discours écrit, le continu entre le corps et le langage. Le signe se donne comme une extension vers le corps, vers l'intraduisible physiologique. De là son lien étroit avec une littérature qui fait du corps la clef de voûte de ses investigations. À partir d'un corpus d'œuvres littéraires inscrivant l'excès dans la poétique du corps et faisant un usage pour le moins important du ponctème (Mirbeau, Céline, Bataille), nous sonderons les différentes inscriptions du signe selon des critères pragmatiques (interrogation générique), sociopoétiques (imaginaire linguistique d'une époque), énonciatifs (le « je »

10 Siouffi G., (2012), p. 51.

et les affects). Derrière l'hétérogénéité générique et chronologique, se perçoit un dénominateur commun : contestation, satire ou encore exploration des limites. Le ponctème est bien un signe de l'affranchissement, s'inscrivant dès l'origine dans des fictions satiriques touchant aux expériences limites. Écrits pour la plupart à la première personne, les récits accordent une large place au corps et s'inscrivent contre un imaginaire de l'écrit désincarné, figé, du côté de l'institution et de la norme.

La valeur de latence suppose une posture antagoniste (au regard de la verbalisation) qui, dans l'écrit, revêt bien souvent une dimension critique. S'inscrivant dans une forme de discours agonique¹¹, le ponctème se lie aux enjeux de la satire et de la polémique. Ainsi, employé abondamment dans la fiction littéraire satirique, mettant en jeu l'excès, l'idéogramme du latent se retrouve également dans le discours journalistique satirique. Dans une dernière investigation discursive, nous verrons que l'ensemble des caractéristiques que nous avons pu extraire jusqu'alors se manifeste avec une acuité particulière dans ce type de discours de presse : l'exemple d'un hebdomadaire satirique contemporain montrera comment, à l'intérieur des paroles rapportées notamment, en position de surénonciation ou de sousénonciation¹² apparente, le point de latence, modalisateur insidieux, devient un instrument politique – *hypocrite* – de subversion.

11 Angenot M., *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982.

12 Rabatel A., « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Effacement énonciatif et discours rapportés, Langages*, n° 156, Rabatel A. (dir.), 2004, p. 9, p. 12.

3.1. Latence et discours littéraire

3.1.1. Introduction au théâtre (XVII^e siècle)

3.1.1.1. Des marques d'ellipses anglaises à la suite de points française

Selon Anne Henry¹³, l'« *ellipsis mark* » – nom métalinguistique permettant d'englober toutes les formes iconiques marquant l'ellipse, tel que la ligne, les tirets ou les astérisques – apparaît de façon significative au XVI^e siècle, dans le théâtre anglais¹⁴. On en trouve ainsi dans une traduction anglaise de l'*Andrie* de Térence publiée en 1588¹⁵. L'ouvrage présente trois occurrences de tirets multiples (une occurrence de trois, deux occurrences de quatre) avec, visiblement, deux fonction distinctes : une intervention signalant l'auto-interruption et deux autres indiquant l'interruption par un interlocuteur.

À partir de cette date, l'usage se répand dans tout le théâtre imprimé anglais, sous des formes variées :

From 1588 on, ellipsis marks are used in almost all dramatic texts printed in Britain. The different types of ellipsis marks used were considerable, and hyphens or short rules (as in the *Andria*), points, continuous rules or dashes and asterisks were, to a great extent, interchangeable.¹⁶

Il est toujours étonnant de voir à quel point la langue française, de son côté, répugne à interrompre le continuum de la phrase. Ainsi, si l'on compare l'*Andria* anglais de 1588 avec la première version en langue française de 1552¹⁷ et la version ultérieure de 1572¹⁸,

13 Henry A., *In Ellipsis... : The History of Suspension Marks in British Literature with Particular Reference to the Eighteenth- and Nineteenth-Century Novel*, Thèse de doctorat, University of Cambridge, 2000, p. 44.

14 On connaît l'usage qu'en fera plus tard Laurence Sterne, dans *Vies et opinions de Tristram Shandy*, introduisant des astérisques, des tirets et des pages entières, marbrées ou grisées.

15 Publius Terentius, *Andria : The First Comedie of Terence, in English*, trans. by Maurice Kyffin (London: T. E[ast] for T. Woodcocke, 1588).

16 Henry A., « Iconic punctuation. Ellipsis marks in historical perspective », *The motivated sign : Iconicity in language and literature*, n°2, Fischer O. Nanny M. ed., John Benjamins, 2001, p. 143. À partir de 1588, les marques d'ellipse sont utilisées dans pratiquement tous les textes dramatiques imprimés en Angleterre. Ces différentes marques ont un nombre considérable de formes différentes et les traits d'union, les traits courts (présents dans l'*Andrie*), les points, les traits continus ou encore les tirets et les astérisques sont, dans une large mesure, interchangeables.

17 *La première comédie de Térence intitulée l'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françois en faveur des bons espritz studieux des antiques recreations*. Estienne Groulleau, 1552.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63340712/f24.image.swf>

18 *Six comédies de Terence, très-excellent Poète, en latin & en françois, avec les fleurs, phrases,*

on constate que les occurrences de tirets multiples relevées par Anne Henry sont marquées par des deux-points introducteurs ou des virgules : l'auto-interruption signifiée par quatre tirets dans la réplique anglaise est marquée par une virgule dans la version française (« Si tu me viens plus rompre la teste, Dromo »¹⁹) et par un deux-points dans l'édition de 1572 (« si tu me viens plus rompre la teste : Dromo »²⁰). La langue française n'a pas encore introduit la marque d'ellipse et les effets d'interruption sont très nettement atténués par des signes aux fonctions spécifiques et différentes comme la virgule ou le deux points.

Dans une édition française de 1688, apparaissent deux points horizontaux, avec toutefois une inscription topographique différente de la version anglaise puisque le signe intervient dans la réplique suivante :

Davus. – si tu me dis un seul mot que pour répondre à ce que je te demanderai . . prends-y garde.²¹

La présence du ponctuant est aléatoire mais reste circonscrite dans une série de répliques consécutives, attestant d'une zone de turbulences dans la scène. On remarque également que les suites de tirets anglaises et les suites de points françaises, plus tardives, interviennent à chaque fois dans une subordonnée conditionnelle intimement liée à la défense, à la menace. Cet emploi en suppression est absolument emblématique²², sinon prototypique, et renvoie à l'exemple canonique de l'aposiopèse, à savoir la menace en suspens adressée à Enée et les siens par le Dieu des vents (« *Quos ego...* »²³).

sentences & manieres de parler très-excellentes dudit auteur, mises en la fin de chaque scène, C. Micard, 1572. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53316x/f146.image.r=Terence.langFR>

19 *La première comédie de Térence intitulée l'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françois en faveur des bons espritz studieux des antiques recreations*. Estienne Groulleau, 1552, p. 67.

20 *Six comédies de Terence, très-excellent Poëte, en latin & en françois, avec les fleurs, phrases, sentences & manieres de parler très-excellentes dudit auteur, mises en la fin de chaque scène*, C. Micard, 1572, p. 75.

21 *Les comédies de Térence, traduites en françois, avec des remarques, par Madame D.***, D. Thierry*, vol. 1, 1688. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5738737f/f240.image.r=Terence.langFR>, p. 143.

22 Comme le révèle cette proposition d'introduction d'un nouveau signe de ponctuation (parmi d'autres, tous relativement farfelus), trouvée sur un site anglo-saxon, l'imaginaire associé à la dramatisation – à la menace – est toujours très prégnant. Le site (« New and necessary punctuation marks ») invente ainsi le signe « superellipsis » dont le signifiant serait constitué de trois points consécutifs de grosseur croissante. L'usage serait réservé à une pause dramatique extrême, lorsque le scripteur souhaiterait que le lecteur s'arrêtât au moins vingt secondes avant de lire le reste de la phrase. Le descriptif ajoute qu'il est même possible d'envisager la présence d'éclairs et de bruits de tonnerre, en accompagnement du signe (<http://www.collegehumor.com/article/6872071/8-new-and-necessary-punctuation-marks>).

23 Voir 2.1.3.3. *Quos ego*.

Il faut donc attendre le XVII^e siècle pour rencontrer les premières occurrences de points multiples en France. Chez Rabelais, les interruptions, si abruptes soient-elles, restent marquées par le point :

[...] il est, sus mon honneur, en la roue de Ixion, fouettant le chien courtault qui l'esbranle ; s'ils sont par enfans innocens fouetter saulvez, il doibt estre au dessus des.

Fin de la tempeste

Chapitre XXII²⁴

Chez Marguerite de Navarre, la réticence devant l'innommable des parties honteuses (« lavé son, nommerai-je ? ») ne se marque pas explicitement mais se traduit par une formulation rhétorique métadiscursive permettant de désambiguïser la séquence :

Voire mais vous ne dict pas, dist Simontault, qu'il voyoit devant lui ces jeunes tripières d'Aamboise, dans le baquet desquelles il eust volontiers lavé son, nommeray-je ? non, mais vous m'entendez bien & leur en faire gouter, non pas tout roty, ains tout groullant & fretillant pour leur donner plus de plaisir.²⁵

Dans les deux cas, on voit bien comment l'absence d'espace graphique dévolu à l'incomplétude heurte aujourd'hui nos habitudes de lecteurs, et pourquoi les éditions les plus érudites, pourtant respectueuses de toutes les spécificités de la langue du XVI^e siècle, s'autorisent le plus souvent l'anachronisme consistant à insérer le signe en trois points en lieu et place de l'élément manquant.

Car, quitte estant, marié non estant, estant par accident fâché... En lieu de me consoler advis m'est que de mon mal riez.²⁶

Comme l'écrit Alain Riffaud dans un chapitre intitulé de façon éloquente « la typographie au service du théâtre : l'invention des points de suspension »²⁷, la suite de

24 Rabelais F., *Le Quart livre des faits et dictz du bon Pantagruel*, M. Fezandat, 1552, p. 49.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31167414d>

25 Valois de M., *L'Héptaméron des nouvelles*, Benoit Prévost, 1559, p. 44.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37285775c>

26 Rabelais F., *Le Tiers Livre des faits et dictz du noble Pantagruel*, édition critique sur le texte publié en 1552 à Paris par Michel Fezandat, « Bibliothèque classique », p. 103. Dans cette édition critique établie par Jean Céard, une note vient d'ailleurs préciser les raisons de l'adjonction : « L'original ne sépare cette phrase de la suivante que par une virgule. Nous introduisons des points de suspension : Panurge, semble-t-il, suspend son propos pour faire observer à Pantagruel qu'il se montre indifférent à son mal » (p. 102).

27 Riffaud A., *La Ponctuation dans le théâtre imprimé au XVII^e siècle*, chap VII, « La typographie au service du théâtre : l'invention des points de suspension », DROZ, 2007.

points aurait été créée en premier lieu dans le théâtre imprimé français. Un parcours des éditions originales d'œuvres théâtrales du XVI^e siècle (Jodelle, Garnier) et du début du XVII^e siècle (Hardy) permet effectivement de constater l'absence de marquage par des points multiples. La plus ancienne occurrence que nous ayons pu rencontrer dans un texte théâtral se trouve dans la première édition de *Mélite* de 1633, ce qui nous permet de situer l'émergence d'une telle pratique dans le courant des années 1630. Cette occurrence, unique, est étonnante à plus d'un titre. Elle ne correspond pas au seul cas d'interruption ; dans cette première édition, il existe de nombreuses interruptions qui ne sont marquées par aucun signe de ponctuation (noire) :

PHILANDRE

Il est vray qu'elle est belle,

Tu n'as pas mal choisi, Mais

TIRCIS

Quoy mais ?²⁸

L'interruption est ici manifeste, puisqu'il y a bien coupure syntaxique, mais elle n'est représentée graphiquement que par la ponctuation blanche, soit une absence de signe de ponctuation. La virgule, ou, moins souvent, le point, peut également accompagner l'interruption :

CLITON

Dans un empeschement fort extraordinaire

Je ne puis m'esloigner un seul moment d'icy,

ERASTE

Va, tu n'y perdras rien, & d'avance voicy [...] ²⁹

Il est certes possible d'émettre certaines hypothèses sur des fonctions différentes, relatives à l'interruption, attribuées à la virgule ou au blanc. On pourrait penser que l'intervention de la virgule, plus discrète, était réservée aux interruptions moins fortes, en fin de vers par exemple. Il n'en est rien ; blancs et virgules peuvent être utilisés dans tous les types d'interruptions et leurs usages semblent largement soumis à l'aléatoire.

28 Corneille P., *Mélite, ou Les fausses lettres*, Acte III, scène 2, F. Targa, 1633, p. 63.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30271713p>

29 *Ibid.*, Acte II, scène 4, p. 36.

L'unique occurrence de points multiples dans *Mélite* (1633) apparaît à la dernière scène de l'acte I :

TIRCIS

Non, pas si tost, adieu ma presence importune

Te laisse à la merci d'amour, & et de la brune.

Continuez les jeux que j'ay. . . .

CLORIS

Tout-beau gausseur

Ne t' imagine point de contraindre une sœur [...] ³⁰

Comment expliquer l'apparition de quatre points ici quand le blanc, la virgule ou le simple point sont employés ailleurs, dans des interruptions similaires ? Il s'agit visiblement d'un hapax, d'une occurrence primitive, d'une expérimentation peut-être. En examinant plus précisément le lieu de son intervention, au regard des interruptions marquées par le blanc, il est aussi possible de considérer cette rupture comme plus importante, plus violente que les autres dans la mesure où elle se réalise après ce qui semble être un auxiliaire, dépourvu de son participe. Mais de façon beaucoup plus signifiante, cette suite de points intervient en lieu et place d'un participe qui contenait très certainement l'idée même d'interruption : Tircis vient de surprendre Philandre donnant un baiser à sa sœur. Faisant irruption, il interrompt alors les « jeux » auxquels les amants se livraient et la formulation complète aurait pu être : « Continuez les jeux que j'ai *interrompus* ». Cette occurrence, unique, précoce, en intervenant en lieu et place du sème de l'interruption, semble concentrer les enjeux essentiels d'un signe qui endossera définitivement la fonction « interruptive » ; même s'il est sans doute possible de trouver des interventions antérieures, l'unique occurrence de *Mélite* apparaît comme un phénomène tout à fait représentatif des enjeux primordiaux de la suite de points.

Six ans plus tard, l'édition de *Médée* (1639) contient cinq suites de points sur l'ensemble de la pièce. En voici deux exemples :

CREON

Je ne veux plus icy d'une telle innocence

Ny souffrir en ma courte fatale presence

Va....

³⁰ *Ibid.*, Acte I, scène dernière, p. 26.

MEDEE

Dieux, justes vangeurs !

CREON

Va, disje, en d'autres lieux

Par tes cris importuns solliciter les dieux.³¹

MEDEE

Ouy je te les reproche, & de plus....

IASON

Quels forfaits ?³²

Les typographes ont trouvé un moyen fécond de transcrire graphiquement l'interruption dans le jeu scénique. En l'espace de quelques années, les occurrences se multiplient et la suite de points devient un élément essentiel pour indiquer au lecteur un effet dramaturgique dans le rapport interlocutif.

Ce qui était évident sur scène, grâce au jeu des acteurs, devait trouver sa traduction sur l'imprimé.³³

La suite de points (quatre le plus souvent) est dorénavant une convention, un symbole typographique destiné à représenter l'interruption dans un dialogue : elle s'apparente à une indication scénique, une didascalie non-verbalisée. Au plan linguistique, c'est aussi et surtout un signe qui permet de signaler que l'agrammaticalité d'une phrase est produite à dessein. On comprend alors le lien qui unit la suite de points au théâtre et les points de coupure ou de censure. Les deux éléments sont fondés sur un signifié commun qui, par-delà la rupture et l'incomplétude, est celui d'un langage latent. La latence contenue dans les points de coupure, au sens où l'on fait apparaître que quelque chose aurait dû apparaître, est aussi active dans les points théâtraux qui permettent de signaler le discours manquant. En introduisant, à dessein cette fois, des points multiples, l'écriture vient de s'octroyer de nouvelles possibilités d'expression linguistique, comme le montre d'ailleurs l'usage croissant de l'interruption dans le dialogue théâtral à mesure de l'avènement du ponctuant. Le signe de ponctuation a sans conteste influencé, modifié, l'écriture dramaturgique.

31 Corneille P., *Médée*, F. Targa, 1639, p. 27-28. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71339h>

32 *Ibid.*, p. 49.

33 Riffaud A., (2007), p. 179.

3.1.1.2. Une convention libératrice : l'exemple de Racine et Corneille

La valeur de latence présente dans les points de coupure de la censure est activée pour servir la monstration d'une interruption : la suite de points, qui fait figure de comédien textuel, connaît immédiatement un véritable succès, si bien que, dans les années 1670, le texte de théâtre fait état d'une quantité non-négligeable de points successifs (dans la tragédie aussi bien que dans la comédie, la dernière manifestant cependant, dès les premières éditions, une nette prédilection pour le ponctème), comme le révèle cette étude de Michael Hawcroft à partir de l'examen de nombreuses éditions originales :

What [the statistics] most obviously reveal is the marked increase in the use of suspension points between the first editions of Corneille's earliest and later plays. In the 1660s and 1670s printed editions of Corneille, Molière, and Racine all use a significant (and very roughly comparable) number of suspension points whether the plays are tragedies or comedies.³⁴

Cet accroissement tend à montrer que les auteurs, désireux d'introduire plus d'interruptions syntaxiques, ont vu dans ce signe une convention salubre permettant de produire, sans ambiguïtés, des phrases présentant un défaut de grammaticalité. L'enjeu, linguistique, est aussi énonciatif et dramaturgique. La suite de points présente ainsi la possibilité d'activer plusieurs fonctions articulées autour de l'interruption. Grimarest (1707) note ainsi que le

[...] discours peut être interrompu par la personne qui parle, ou par celle à qui l'on parle. Au premier cas, c'est la réflexion qui fait que l'on s'interrompt ; ainsi ce point demande un petit silence, & un ton de voix différent. Au second cas, c'est une raison subite qui engage celui qui écoute à interrompre celui qui lui parle ; c'est pourquoi il doit lui couper la parole sans pause.³⁵

L'essence théâtrale du signe le lie étroitement aux enjeux énonciatifs : il possède dès le départ une bivalence qui impose la prise en compte de la situation d'énonciation. La première fonction est celle de l'auto-interruption et entraîne un « petit silence » et un

34 Hawcroft M., « *Punctuating dramatic dialogue : Corneille's suspension points* », *Modern Language Review*, vol. 107, part. 1, january 2012, p. 127. « Ce que les statistiques mettent en évidence est l'augmentation très nette de l'usage des points multiples entre les premières pièces et les dernières pièces de Corneille, dans les premières éditions. Corneille, Molière et Racine, dans les années 1660 et 1670, emploient avec une fréquence importante (et relativement comparable) la suite de points, qu'il s'agisse de tragédies ou de comédies » (notre traduction).

35 Le Gallois J. L., sieur de Grimarest, *Traité du récitatif* (1707), *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Sabine Chaouche (éd.), Champion, 2001, p. 310.

« ton de voix différent ». L'œuvre de Racine en offre de nombreux exemples, sous la forme, le plus souvent, de quatre points :

BAJAZET

Madame, ignorez-vous que l'orgueil de l'Empire....

Que ne m'épargnez-vous la douleur de le dire !³⁶

La seconde relève de la parole coupée et signale une accélération :

BAJAZET

[...] Je vous doy tout mon sang. Ma vie est vostre bien.

Mais enfin voulez-vous....

ROXANE

Non, je ne veux plus rien.³⁷

Toutefois, si l'on s'en tient à la définition de Grimarest, l'interruption par un interlocuteur suppose que la nouvelle expression soit dotée d'un sens différent. Cette approche s'avère trop restreinte puisque l'intervention de l'interlocuteur peut aussi, le cas n'est pas si rare, venir compléter et achever le propos contenu dans la réplique initiale, selon une forme singulière de dialogisme interlocutif³⁸. La parole est coupée pour mieux être achevée.

Le ponctuant se pare, dès l'origine, de deux valeurs interruptives antithétiques qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer : le contexte ne permet pas nécessairement de déterminer si l'interruption est liée à un interlocuteur ou si elle est seulement le fait du locuteur lui-même. Les points multiples ne clarifient pas l'ambivalence et font ainsi office de didascalie ambiguë. On voit bien ici que l'indication prosodique de Grimarest (le « ton de voix », le « petit silence ») est d'abord la conséquence d'un enjeu sémantique, ce qui permet de relativiser la conception pneumatique qui fait du signe de ponctuation dans le théâtre, selon Sabine Chaouche, « une signalétique des intonations de la voix du comédien dans la déclamation »³⁹. La fonction pausale, tonale, et, en un sens, musicale,

36 Racine J., *Bajazet*, Acte II, scène 1, chez Pierre Le Monnier, 1672, p. 21.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610814m/f38.image>

37 *Ibid.*, p. 24.

38 On peut penser notamment à la dimension « responsive » d'une réplique seconde achevant la première (Bres J., Mellet S., « Une approche dialogique des faites grammaticaux », *Langue française*, n°141, 2009)

39 Chaouche S., (2001), p. 87.

est le reflet d'un processus interprétatif qui prend appui sur l'inscription syntaxique et les implications sémantiques et énonciatives du ponctème.

Comme le note Léo Spitzer, Racine fait souvent usage de « l'aposiopèse, l'interruption du discours sous l'effet de la trop forte émotion »⁴⁰. C'est, selon lui, l'un des procédés qui permet de « modeler le discours sur la vie intérieure » et constitue un « retour au tréfonds de l'âme, d'où jaillit le discours »⁴¹. Racine emploie de façon singulière cette figure de rhétorique, en la dépouillant de « son caractère âpre, brusque, rude et violent, pour l'intérioriser » pour ramener « le sentiment naturel à un mode d'expression plus simple, plus direct »⁴². En revanche, Léo Spitzer indique que le ponctème ne se trouve que dans très peu d'éditions.

Michael Hawcroft propose une analyse du théâtre de Racine en s'appuyant sur l'édition de Georges Forestier⁴³, respectueuse de la ponctuation originale. La fréquence du ponctème chez le dramaturge est en réalité assez élevée par rapport à ce que laissaient supposer les propos de Léo Spitzer : jusqu'à cinquante-neuf occurrences pour *Les Plaideurs* (seule comédie racinienne). La suite de points en suppression peut servir à intensifier l'effet comique et, dans une moindre mesure sans doute, le tragique : « En effet, les interruptions soulignent, typiquement, la folie irrémédiable des personnages »⁴⁴. *Athalie* en compte trente-et-un, *Phèdre* vingt-quatre, *Iphigénie* trente-et-un, *Andromaque* trente-six. Mickael Hawcroft montre la cohérence, du point de vue des points multiples, de la ponctuation racinienne : une telle cohérence tend à prouver que Racine ponctuait avec attention ses textes, à moins d'admettre que les nombreux correcteurs et typographes aient tous fait preuve d'une incroyable constance. Cette analyse rejoint celle d'Alain Riffaud qui note que le ponctème est le signe le plus susceptible d'être copié à partir du manuscrit de l'auteur⁴⁵. Il y aurait donc très peu de libertés prises avec un tel élément.

40 Spitzer L., « L'effet de sourdine », *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », (1970), 1980, p. 287.

41 *Ibid.*, p. 289.

42 *Ibid.*, p. 287.

43 Racine J., *Œuvres complètes, Théâtre — Poésie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

44 Hawcroft M., « Points de suspension chez Racine : enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, 2006, p. 317.

45 Riffaud A., (2007), p. 194.

Racine s'en sert surtout pour signaler l'interruption par un interlocuteur, cet interlocuteur devant être, selon les règles de vraisemblance, un personnage d'un statut social plus élevé et ayant autorité (il arrive que cela ne soit pas le cas, le dramaturge jouant avec cette règle pour renforcer un effet : héroïsme, défi). Il ne néglige pas, pour autant, l'auto-interruption :

[...] il est important de remarquer la très nette évolution dans le théâtre de Racine de l'usage de ces deux types d'interruption. On ne s'étonnera pas que la plupart des points de suspension indiquent des interruptions d'un personnage par un autre. Cependant, même si tout au début de sa carrière Racine se sert presque exclusivement de ce type d'interruption, à partir d'*Andromaque*, il va exploiter de plus en plus le deuxième type d'interruption où un personnage s'interrompt lui-même. On verra que chaque fois que Racine utilise les points de suspension, c'est pour en tirer des effets théâtraux : soit il enrichit la caractérisation de certains de ses personnages ; soit il augmente la puissance émotionnelle de ses vers ; soit il souligne des moments-clés dans la thématique de certaines pièces.⁴⁶

L'auto-interruption peut servir à mettre en valeur la sortie ou l'entrée d'un personnage (double interruption : parole coupée et présence physique) mais aussi, et surtout, à renforcer certains effets théâtraux. Ainsi, l'écriture de Racine se révèle plus nuancée et plus variée dans la pratique, notamment si on la compare avec celle du théâtre de Corneille. Michael Hawcroft constate que l'usage effectué par Corneille se cantonne largement à l'interruption par un interlocuteur. Racine, en utilisant plus abondamment les points multiples pour l'auto-interruption, fait preuve de davantage de subtilités dans l'expression des passions et de la vie intérieure, ce qui rejoint, cette fois, les remarques de Léo Spitzer sur l'importance de l'aposiopèse dans son œuvre. Au niveau énonciatif, la valeur de latence activée par l'idéogramme ne se lie plus étroitement aux enjeux de l'interlocution (parole coupée dans une situation conflictuelle) mais renvoie dorénavant au seul locuteur (parole suspendue du fait d'un conflit intérieur).

L'usage cornélien de la suite de points est croissant : *Horace* (1641) contient 3, 6 ou 7 occurrences selon les éditions, *Suréna*, dans les années 1670, en comporte 54⁴⁷. Toutefois, l'évolution de cet usage s'explique aussi par le fait que l'élément n'était pas encore, dans les années 1630, un signe très usité :

46 Hawcroft M., (2006), p. 311.

47 *Ibid.*, p. 332.

The raw statistics about the rise of suspension points are misleading, however, in that they partially mask the nature of theatrical writing in the 1630s. It is not the case that, in his early career, Corneille was deaf to the potential of sudden pauses in speech or interruptions of one character by another. It is rather that either he or the printers had not settled on a convention whereby these effects could be conveyed clearly and systematically in written form.⁴⁸

La présence d'un signe conventionnel traduisant immédiatement la coupure a uniformisé les représentations scripturales et a surtout permis de lever, pour le lecteur, d'éventuelles ambiguïtés. Comme le déclare Anne Henry,

[...] the use of a clear visual symbol warns the reader of ellipsis, eliminating the need to double-check comprehension and making the meaning of the characters' words more immediate and dramatically present.⁴⁹

Mais cette présence semble avoir eu d'autres conséquences, bien plus intéressantes, sur la pratique des auteurs eux-mêmes. Ainsi l'écriture dramatique de Corneille a pu être influencée par l'avènement des points multiples : « But as the use of suspension points for this purpose became conventional, there is some evidence that Corneille started to incorporate more suspended discourse »⁵⁰. L'introduction du signe a dès lors eu une influence sur l'écriture, et plus largement sur la représentation des échanges dans le dialogue cornélien : dans les éditions ultérieures, Corneille revisite ses dialogues et réécrit plusieurs répliques en ajoutant des coupures supplémentaires (*Mélite* en comporte 15 en 1633 et 38 en 1663⁵¹). Ce constat rejoint les analyses de Gabriel Conesa qui indique que le dialogue cornélien devient, progressivement, « beaucoup plus accidenté », « au moyen d'interruptions et autres accidents qui confèrent au dialogue une allure parfois désordonnée, mais toujours plus spontanée »⁵². Les personnages s'interrompent davantage depuis l'introduction du signe de suppression.

48 Hawcroft M., « *Punctuating dramatic dialogue : Corneille's suspension points* », (2012), p. 127. « Les données brutes relatives à l'augmentation des points de suspension sont cependant trompeuses en ce qu'elles dissimulent partiellement la nature de l'écriture théâtrale dans les années 1630. Au début de sa carrière, Corneille n'ignorait pas le potentiel dramatique de l'interruption brusque dans un discours ou de l'interruption par un autre personnage. Mais ni lui, ni les imprimeurs n'avaient établi de convention écrite permettant de signaler clairement et systématiquement ces effets » (notre traduction).

49 Henry A., (2000), p. 45. « L'utilisation d'un signe graphique explicite avertit le lecteur de la présence d'ellipses et écarte la nécessité de revenir afin de s'assurer de la bonne compréhension, rendant, sur un plan dramatique, la signification des répliques plus immédiate et plus accessible » (notre traduction).

50 Hawcroft M., (2012), p. 131.

51 *Ibid.*, p. 132.

52 Conesa G., *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Étude dramatique, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1989, p. 201.

Existait-il une forme de réticence à introduire de l'interruption dans le discours, en raison de l'absence d'un signe conventionnel justifiant l'agrammaticalité ? La création du ponctème aurait-elle alors libéré les auteurs qui avaient le désir, depuis longtemps, d'imiter le spontané de la conversation et d'incorporer à leur dialogue plus de coupures et d'interruptions ? Ce qui apparaît évident ici, c'est qu'un signe de ponctuation, au-delà de la codification, est un élément producteur de sens : il ouvre de nouveaux champs à l'écriture et, ainsi, peut influencer la création. Les points multiples sont la preuve de ce potentiel – dramaturgique – puisqu'ils ont pu faire évoluer, de façon prégnante, l'écriture dramatique ; l'interruption discursive existait auparavant mais le signe a véritablement stimulé les usages et la réflexion autour des enjeux de la coupure, notamment en lien avec la question de la vraisemblance.

3.1.1.3. Théâtre du XVIII^e siècle : de la suppression à la suspension

L'expansion du signe se poursuit au XVIII^e siècle et le théâtre connaît alors une « inflation de points de suspension »⁵³, notamment dans le drame bourgeois théorisé par Diderot. Cette inflation est étroitement liée au « débat sur *l'expression linguistique de l'émotion* »⁵⁴. En lien avec la remise en cause de la tirade, énoncé sans ruptures considéré comme un artifice, le signe intervient pour traduire l'aspect décousu de l'énonciation subjective, passionnelle, émotive. L'emploi originel en suppression (XVII^e siècle) se métamorphose en suspension. Ne servant plus seulement à marquer l'interruption et la suppression d'un membre de phrase, la suite de points renoue avec son ancêtre (les points de conduite) et devient intraphrastique, espaçant les segments tout en les reliant. Ce nouvel emploi est tout à fait représentatif des enjeux langagiers du XVIII^e siècle et notamment du conflit qui oppose dimension logique et dimension affective. Il s'agit de se défaire du discours construit pour mieux suggérer les failles énonciatives liées aux soubresauts des affects (colère, émotion).

DORVAL

(*en colère... à Charles*) Malheureux !... (*à lui-même, en se mordant la lèvre & se frappant la poitrine*) que je suis....⁵⁵

53 Maingueneau D., « Le langage en suspens », *Paroles inachevées, DRLAV*, n°34-35, 1986, p. 80.

54 *Ibid.*, p. 81.

55 Diderot D., *Le Fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, M. M. Rey, Amsterdam, 1757, p. 4.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402051>

CONSTANCE (*émue, ou plutôt d'un sang froid un peu contraint*)

Où, je rêve... mais j'ai tort... la vie que l'on mène ici vous ennuie....⁵⁶

Les deux répliques témoignent bien du changement de fonctionnalité : il n'est plus question ici d'interruption (interphrastique) mais d'auto-interruption provisoire dans le cours même de l'énoncé, soit en suspension (ou en sustentation). Chaque segment disjoint est marqué par l'emploi de la minuscule, qui participe de l'effet de continuité graphique. Diderot entreprend par ailleurs, illustrant sa démarche, de traduire une tirade de l'acte V, scène IV, d'*Iphigénie* en redupliquant les syntagmes qu'il entrelace de points afin de rendre sensibles les mouvements convulsifs d'un sujet dépossédé de lui-même :

Barbares, arrêtez, arrêtez... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... c'est le sang... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... Ce dieu qui vous voit... vous entend... vous menace, barbares... [...]⁵⁷

Afin d'imiter le cri de la nature, Dorval coupe « les différentes phrases par une ritournelle plaintive »⁵⁸ : les points multiples interviennent alors pour signaler le découpage et séparer les phrases selon un principe de construction fondé sur la répétition. On constate en outre une collocation évidente de la valeur de latence et du présentatif : espaçant les segments introduits par « c'est », le ponctème participe du mouvement (physique) de dénomination ; il exhibe un processus de formulation déterminé par la stagnation syntagmatique. L'informulé du latent forme devient l'attelage essentiel de ces courts syntagmes.

L'intrusion du ponctuant engendre ainsi une autre conséquence qui va de pair avec la conception du langage dramatique de Diderot. En déconstruisant la tirade, le signe espace les segments et introduit du non-verbal (du virtuel, du non-réalisé) : la tirade du théâtre classique devient un moment de lutte entre le langage et le silence, entre la voix et le corps, qui se traduit par l'introduction des espaces de latence. Le ponctème suggère ainsi l'inscription possible de la gestique là où la rigueur syntaxique de la tirade classique ne le permettait pas. Le corps semble faire irruption dans le texte.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁷ Diderot D., *Entretiens sur le fils naturel*, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1757), 1975, p. 1269-1270. Cité dans Maingueneau D., (1986), p. 80.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1269.

Du fait de son inscription première au théâtre, l'idéogramme est lié de façon indéfectible à l'oralité, introduisant dans l'écrit une forte charge affective, en tant qu'opérateur syntaxique de déconstruction du langage savamment articulé et en tant que révélateur énonciatif de la présence d'un sujet défaillant.

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui nous émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun [...].⁵⁹

La suite de points, se parant de valeurs suspensives et non plus seulement suppressives, inscrit textuellement du non-verbalisé qui permet d'écrire le « trouble ». Elle orchestre la séparation des mots, des syllabes et constitue le médium idoine pour faire apparaître le « désordre », signaler la violence du « cri inarticulé » issu de la « passion »⁶⁰.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1220.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1270-1271.

3.1.2. Un signe à l'imaginaire libertin (XVIII^e siècle)

3.1.2.1. Le contre-point

Utilisée en France dès le XVII^e siècle, la suite de points reste monovalente : c'est réellement à partir du XVIII^e siècle que les usages se diversifient et donc s'accroissent, comme le confirment les relevés d'Étienne Brunet sur le corpus *Frantext* : la progression est constante jusqu'en 1780 où apparaît nettement un point culminant, précédant une éclipse relative avant la reprise et la progression importante dès 1830⁶¹.

À partir de l'usage originel, apparaissent d'autres types d'usages dans des phrases grammaticalement correctes et syntaxiquement achevées – suspension (« La marquise sortit... à cinq heures ») et supplémentation (« La marquise sortit à cinq heures... »). D'une dénotation objective marquant l'interruption, le ponctuant s'est paré très rapidement de valeurs connotatives qui démultiplient ses implications énonciatives et sémantiques. De tels usages ne cessent de croître au XVIII^e siècle et facilitent l'introduction du ponctuant dans d'autres genres littéraires mais aussi dans d'autres types de réalisations (du dialogue au récit).

Il est clair que les emplois émergents dans le récit au XVIII^e siècle sont particulièrement déterminants, dans la mesure où leurs enjeux se distinguent radicalement des précédents : il ne s'agit plus de mimer une oralité fictive dans une relation interlocutive. Le transfert du ponctuant de la parole vers le récit, véritablement inauguré au XVIII^e siècle, a non seulement influencé les usages mais aussi inversé le positionnement énonciatif, porté dorénavant du côté de la suggestion.

Après que je fus baigné, épongé, séché, la maîtresse de maison m'oignit avec une liqueur qui me rendit la peau douce comme du satin ; me coupa les cheveux, quand je dis les cheveux. . . .⁶²

Les nouvelles fonctions attribuées aux points multiples font apparaître dans le langage un affranchissement, un débordement, une contestation.

61 Brunet É., « La langue française au XX^e siècle. Ce que disent les chiffres », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999, p. 720.

62 Anonyme, *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, 1787, reproduit dans Taylor institution, University of Oxford, 1992, p. 18.

Avant d'investir le champ littéraire, nous souhaitons formuler quelques hypothèses permettant de mieux comprendre l'apparition, et la prolifération, d'un tel ponctuant, ainsi que son association étroite à la pensée libertine.

De façon significative, les nouveaux usages que nous venons de détailler coïncident avec un changement de statut du point, et l'émergence de la notion de phrase. Au XVIII^e siècle, l'idéologie prégnante, fondée sur un idéal de l'achèvement et la « confiance en la perfection d'un langage »⁶³, entraîne un accroissement du rôle clôturant du point : « on pourrait dire que le point libre a laissé la place à un point d'achèvement »⁶⁴.

Analogie à la baisse de la mélodie de l'orateur, mais devenu autre chose que sa simple imitation, le point graphique est désormais la marque d'une vraie fin, après laquelle l'énonciation ne peut que recommencer, et non plus continuer. Combinée avec le recul de la période, l'étanchéité du point définitivement acquise forme le socle d'une stylistique de la phrase au XVIII^e siècle.⁶⁵

C'est donc dans ce contexte particulier, parfaitement décrit par Jean-Pierre Seguin, contexte néo-puriste qui cherche à fixer la ponctuation, que l'élément en plusieurs points se développe, apparaissant alors comme un véritable contre-point (syntaxique et donc idéologique). À mesure que disparaît « tout ce qui contredisait l'étanchéité absolue du point »⁶⁶, on constate la propagation d'un signe qui, disant la clôture impossible et le battement du sens, correspond au besoin de produire le pendant négatif du point : cet aspect constitue certainement l'élément le plus important de la valeur différentielle du signe. Le potentiel subversif de l'élément de ponctuation est alors exhibé : le signe *pervertit* la phrase, c'est-à-dire qu'il la met, du point de vue étymologique, « sens dessus-dessous » (le « plaisir de l'achèvement » que procure le point, avec l'idée d'« accomplissement »⁶⁷ du sujet, devient désir et revendication d'inachèvement). Les nouvelles potentialités de fragmentation du discours offertes par le ponctuant permettent de transgresser une langue classique dont l'imaginaire est fondé sur la clarté, la logique et la raison ; d'introduire également du mouvement et du désordre dans une langue

63 Seguin J.-P., « La langue française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999, p. 262.

64 Seguin J.-P., « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 82, 1999, p. 5.

65 *Ibid.*, p. 7.

66 *Ibid.*, p. 6.

67 *Ibid.*, p. 7.

« fixée », « immobilisée »⁶⁸, dont on a pu penser qu'elle était parvenue au point de perfection. Face à la rigidité et à l'absolutisme d'une époque où le « souci de l'ordre a envahi la grammaire »⁶⁹, le ponctuant fait sans doute partie de « ces petites zones de fronde inconsciente » qu'évoquait J.-P. Seguin, « qui sont pour beaucoup dans le fameux "fossé" entre écrit et oral, discours spontané et discours surveillé, parole de prestige et parole libérée »⁷⁰.

Les points multiples disent alors le refus du figement, des formes et des codes établis, le refus d'une division structurante du discours. Jacques Dürrenmatt a ainsi montré à quel point le XVIII^e siècle éprouve le besoin de diviser et d'organiser les discours, œuvres poétiques et romanesques obéissant à des lois de partition extrêmement codifiées⁷¹.

Distinguer sans fragmenter, ordonner sans forcer, compléter sans élider, présenter sans insister, équilibrer sans éparpiller sont donc les conditions *sine qua non* de la « tenue » du tissu textuel quel qu'il soit. Autant de règles que beaucoup n'ont jamais suivies et qui ne sont là que pour être enfreintes [...]⁷²

En se développant contre cette idéologie (par la fragmentation, l'élision, l'éparpillement) qui cherche à présenter et à délimiter clairement le monde, le signe se confronte à des « formes ritualisées » (socioculturelles, linguistiques, littéraires) et crée une « dynamique constitutive d'une stratégie discursive "identitaire" »⁷³. L'usage croissant en supplémentation constitue un phénomène qui semble particulièrement signifiant au regard de la dimension anthropologique. La phrase peut être grammaticalement achevée, le sens continue de lui échapper. L'infini de la fragmentation pénètre le discours. L'harmonie du sens est ébranlée.

Au point de vue terminologique, c'est le terme « suspension » qui finit par s'imposer pour désigner le ponctuant. Un terme qui renvoie par ailleurs à toute une posture philosophique qui devait trouver une nouvelle résonance au XVII^e siècle : *époké*, c'est-

68 Cohen M., *Histoire d'une langue : le français*, Éditions Sociales, (1947.), 1973, p. 197.

69 Seguin P., *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, Peeters, 1993, p. 13.

70 Seguin J.-P., « La langue française aux XVII^e et XVIII^e siècles », (1999), p. 304.

71 Dürrenmatt J., « Un problème de division », *Poétique*, n° 96, Seuil, 1993b, p. 415-431.

72 *Ibid.*, p. 419.

73 Lignereux C., Piat J., « Tricher la langue ? », *Une langue à soi. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 14.

à-dire la suspension du jugement liée à des transformations brutales et considérables des conceptions et des repères. L'inquiétude engendre le doute.

3.1.2.2. L'infini

Pour comprendre un tel signe, de sa naissance au XVII^e siècle à la prolifération de son usage, il peut être intéressant d'avancer du côté d'une anthropologie historique du langage en prenant en considération les bouleversements scientifiques et philosophiques des XVI^e et XVII^e siècles, lesquels ont considérablement modifié la pensée humaine, jusqu'à aboutir à une forme de révolution ou « crise de la conscience européenne ».

[...] l'homme, ainsi qu'on le dit parfois, a perdu sa place dans le monde ou, plus exactement peut-être, a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir, et a dû transformer et remplacer non seulement ses conceptions fondamentales mais jusqu'aux structures mêmes de sa pensée⁷⁴.

Les représentations humaines abandonnent l'idée d'un monde clos pour se ranger à la conception de l'infiniment de l'Univers. Parmi les principaux changements, Alexandre Koyré avance « la destruction du monde conçu comme un tout fini et bien ordonné, dans lequel la structure spatiale incarnait une hiérarchie de valeurs et de perfection » et, dans le même temps, « la substitution à celui-ci d'un Univers indéfini, et même infini, ne comportant plus aucune hiérarchie naturelle [...] »⁷⁵.

L'établissement d'un système héliocentrique et la conception d'un monde ouvert ont mis à mal l'ordre cosmique. En témoignent, dès 1611, les vers de John Donne, qui illustrent parfaitement l'ampleur de la remise en cause : « Tout est en morceaux, toute cohérence disparue./ Plus de rapports justes, rien ne s'accorde plus »⁷⁶. Le décentrement copernicien et les propositions galiléennes des espaces infinis provoquent une « inquiétude »⁷⁷ métaphysique fondamentale au cœur de la crise de conscience européenne.

74 Koyré A., *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, coll. « Tel », (1957), 1973, p. 11.

75 *Ibid.*

76 « 'Tis all in pieces, all coherence gone ; All just supply and all Relation », Donne J., *Anatomy of the world*, First Anniversary, Nonesuch Press, 1611, p. 202, cité par A. Koyré, (1957), 1973, p. 48.

77 « Uneasiness », terme-clé employé par J. Locke dans son *Essai sur l'entendement humain*, Londres, 1690.

Considérant de telles mutations idéologiques et métaphysiques, il est possible d'envisager, sur un plan épistémologique, la naissance et le développement du point de latence comme un phénomène linguistique tout à fait symptomatique accompagnant et, dans une certaine mesure, traduisant la propagation de ces nouvelles conceptions du monde⁷⁸. Certes, de l'infinité de l'univers astral aux infinitésimaux trois points, le grand écart ne peut être plus acrobatique. Mais les modes de structuration de l'écrit et de la pensée ne sont-ils pas les reflets d'une présence particulière au monde ?

C'est véritablement à la fin du XVII^e siècle que les découvertes coperniciennes et galiléennes commencent à se répandre ; le ponctème lui est de plus en plus utilisé à cette même époque, et se développera complètement chez Diderot et les Libertins du XVIII^e siècle. Mais avant d'être cet idéogramme accompagnant le second libertinage (inscription du corps, de l'extase mais aussi jeu avec la censure), il peut être perçu comme un signe libertin inscrivant dans le langage la trace d'un questionnement, d'une profonde remise en cause idéologique.

En synthétisant les enjeux évoqués précédemment, plusieurs aspects, faisant des points de suspension une traduction langagière de cette crise de conscience, peuvent entrer en ligne de compte :

- Le ponctuant permet d'infinir la phrase et inaugure le passage de la clôture marquée par le point à l'infinitisation. Il propose désormais une alternative au point final.
- L'introduction d'un tel signe peut témoigner de la prise en compte, dans le langage, d'une conception de l'univers infini. À l'absence de limites de l'univers répond l'absence de clôture syntaxique.
- Il permet également d'infinir le sens et peut se lire comme la marque d'un doute profond, métaphysique. Le XVII^e siècle se voit contraint de réenvisager, sinon de rejeter, les conceptions fondées sur l'harmonie, la perfection, le sens, la fin, l'ordre.

⁷⁸ Des perspectives anthropologiques analogues ont pu être développées par Jacques Dürrenmatt (*Bien Coupé mal cousu*, 1998) sur le XIX^e siècle autour de la question de la liaison, de la couture (nouvelle façon d'envisager la liaison dans le discours comme manifestation syncrétique d'une mauvaise couture de l'histoire) mais aussi suggérées par Henri Meschonnic pour le XX^e siècle : « en quoi la *nouvelle typographie* n'est pas sans analogie avec la *nouvelle philosophie* : une même bascule dans une rationalité à deux termes précipite la théologie du signe monosémique dans le pas du sens multiple, de la raison dans la déraison, de l'espoir dans le désespoir. Fermeture du blasphème qui croit en sortir. Crise et force de la métaphysique » (cf. Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 331)

Idéologiquement, les croyances sont ébranlées. De là l'emploi d'un signe créant une phrase imparfaite, un sens imparfait.

- S'introduisant en tous points de la phrase, il permet également de s'affranchir d'une certaine hiérarchie syntaxique et de l'articulation logique de l'énoncé, perturbant ainsi l'ancienne harmonie phrastique.
- Enfin, le ponctuant se donne à lire comme une marque de subjectivité face à l'objectivité du point et fait écho au « subjectivisme » de cette nouvelle ère qui a fini par remplacer « l'objectivisme des Anciens »⁷⁹.

La naissance du signe, à point nommé, coïncide ainsi avec un important bouleversement des conceptions et des représentations humaines : de la clôture à l'ouverture, de l'harmonie au désordre, de la perfection du sens à l'évanouissement du sens... L'infini de l'univers, ramené au langage, au sens, à la phrase, ramené à l'humain, ne relève plus d'un absolu et doit être réinterprété : il serait plus judicieux d'avancer le terme d'interminé ou, comme le suggérait Bernard Noël, d'« interminable » :

[...] je me suis aperçu que le véritable infini humain est tout le contraire, c'est l'interminable. L'interminable n'est pas séduisant comme l'infini : il est laborieux, il est au jour le jour, il n'en finit pas de nous proposer la répétition : celle d'essayer d'être humain, celle de promouvoir une société plus vivable... L'interminable est au fond l'autre nom du sens car le sens est mouvement sans fin.⁸⁰

L'usage en supplémentation dit bien la prise en compte de l'infini humain qui est cet interminable syntaxique et sémantique. Le développement de ce type d'emploi – en osant un néologisme : le philatélie, soit un goût prononcé pour l'inachevé – témoigne d'une propension très nette à inscrire l'inachevé et peut se comprendre comme la traduction d'une remise en cause généralisée. Signe libertin, le ponctème inscrit dans la phrase un questionnement des limites, une humilité du savoir (voire une angoisse, puisque l'homme doit faire face aux affres de l'infini), un doute idéologique. Le brouillage du monde et le brouillage du sens se matérialisent dans le langage.

[La phrase] s'élabore *comme* jeu de tensions. Il est certain qu'à cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie, et virtuellement pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie.⁸¹

79 Koyré A., (1957), 1973, p. 10.

80 Noël B., Margat Cl., *Questions de mots. Entretiens*, éditions Libertaires, 2009, p. 37.

81 Jenny L., « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n°79, Seuil, 1989, p. 280.

Si l'on pense la phrase, comme nous y invite Laurent Jenny, « comme un champ formel où se jouent et se résolvent pratiquement les apories de la temporalité humaine »⁸², nous pouvons considérer ici que, « dans l'exercice de la phrase » s'éprouvent également les apories issues des bouleversements de l'appréhension de l'espace. La phrase s'éprouve et est éprouvée comme le lieu où le discours signale la prise en compte d'une *circonscription* impossible.

Contre le prêt-à-penser du point, signe objectif, rassurant, forclusif, le point de latence réintroduit l'indécision du monde dans la phrase et invite à repenser les frontières et, de fait, l'ordre établi. Le « rêve de totalité » était « prométhéen », affirmant « la puissance de l'homme sur la nature, de l'esprit sur la matière » ; « l'inachevé, à l'inverse, est régression vers le chaos élémentaire [...] »⁸³.

Déconstruisant l'articulation syntaxique traditionnelle en instaurant de multiples brisures, prolongeant par un battement de sens la phrase autrefois circonscrite et rassurante, introduisant un langage du corps prenant le pas sur le discours de la raison, le ponctème apparaît comme le signe libertin par excellence, idéogramme d'une parole masquée orientée vers la remise en cause de l'ordre social, vers le doute ontologique, mais aussi d'une libération et d'une érotisation du discours (*réticencia* ou dire en-deçà, dire au-delà, derrière l'érotique-voilé).

3.1.2.3. L'indicible (extase et censure)

Dans la littérature libertine du XVIII^e siècle (Crébillon, Rétif, Mirabeau et Sade), le signe peut être employé avec une grande fréquence, en lien avec l'extase qui vient prendre à défaut le langage :

La désarticulation du langage et la perte de conscience sont à l'horizon du plaisir. La littérature libertine met en jeu le dérèglement de la langue au point où le sujet disparaît, où la raison balbutie.

« Quel plai... ai... ai... ai... sir! »

Le mot se décompose.

La musique sous la langue revient.

82 *Ibid.*, p. 277.

83 Godin Ch., *La Totalité*, tome 4, Champ Vallon, 1997, p. 128.

La jouissance est là.⁸⁴

Le ponctème intervient surtout en suppression et en suspension afin de signifier l'intervalle – dans lequel vient se loger le temps de la jouissance physique – qui sépare le discours de sa verbalisation. Dans l'extase, comme le dira plus tard Georges Bataille, « ce qui n'est pas utile doit se cacher (sous un masque) »⁸⁵. Le masque est ici celui des points de suspension, signe *hypocrite* assurant la pantomime du langage du corps entre les mots.

Ouf ! qu'est-ce là ? je suis.... je suis perdue,

Haï, haï, je n'en puis plus... Paix donc....

Cela me tue...⁸⁶

Va, mon ami... va... foutre... Ah !.... ah !.... Va fort !... Ah !... bougre !... Ah ! que tu fais bien ça... Ah ! ah ! ah !...⁸⁷

La poétique du corps subissant « la foudre du plaisir »⁸⁸ peut se traduire par la fragmentation (ici injonctions et interjections) et se marquer par le point d'exclamation et par la suite de points. Le discours articulé, savamment construit – inapte à dire le corps puisque celui-ci « ne se contrôle pas », « ne se divise pas »⁸⁹ –, se délite ; l'ordre du discours est mis à mal ; le physiologique vient prendre le pas sur le langage de la raison. De poétique l'usage se fait alors politique en tant qu'il réalise un affranchissement dans la langue inhérent à la contestation libertine des valeurs et des règles établies. L'emploi du ponctuant au XVIII^e siècle fait ainsi état d'un glissement très significatif, de l'usage originel marquant la transgression de la clôture phrastique à la transgression généralisée.

La suite de points est également présente dans les cas de censure : ce type d'intervention contribue très certainement à renforcer l'imaginaire de transgression. Ainsi, les

84 Wald-Lasowski P., *Dictionnaire libertin*, Gallimard, 2011, p. 15.

85 Bataille G., « Méthode de méditation », *Œuvres complètes*, vol. 5, Gallimard, (1947), 1970, p. 196.

86 Anonyme, *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, 1787, reproduit dans Taylor institution, University of Oxford, 1992, p. 52.

87 Mirabeau H.-G., « Ma conversion », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, P. Wald-Lasowski (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1783), 2005, p. 988.

88 Nerciat A.-R., *Féliciou ou mes fredaines II*, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, (1772), 2005, p. 709.

89 Dürrenmatt J., (1993b), p. 425.

premières occurrences du ponctuant dans le récit se rencontrent dans les textes libertins du XVII^e siècle, en lieu et place des références bibliques : dans l'édition posthume de 1657 de *l'Histoire comique* de Cyrano de Bergerac, des termes ou des passages entiers, explicitement religieux, sont remplacés par une suite de points :

Par bonheur ce lieu estoit comme vous le sçaurez bien-tost. . . .
. . . . Ainsi vous pouvez bien juger que sans ce hasard je serois mille fois mort.⁹⁰

Les points multiples peuvent également être adjoints à la première lettre de termes désignant de façon crue ou argotique les organes génitaux, ce qui les associe étroitement au corps (sexué) :

Ces petits c.... dont l'on fait fête,
Où le v. ne met pas la tête,
N'assouviennent point mon désir :
J'aime les c... de belles marges,
Les grands c.... qui sont gros et larges
Où je m'enfonce à mon plaisir.⁹¹

Ces occurrences, qu'elles soient le fait de la censure ecclésiastique ou plus largement morale, façonnent un imaginaire libertin du signe, en l'assimilant à la transgression. En s'appuyant sur cet autre usage originel, la littérature libertine du XVIII^e siècle, sentant tout ce qu'elle pouvait tirer d'un ponctuant marqué au sceau du sacrilège, a récupéré et accru les enjeux subversifs de la libre-pensée, entre blasphème, érotisation discursive (voiler pour mieux révéler) et décentrement idéologique (langage du corps). Les points multiples, auparavant stigmates de l'œuvre censurée, deviennent les marques emblématiques d'un discours qui se confrontent aux limites.

L'usage dans les paroles rapportées, conséquence directe de l'usage originel théâtral, se développe massivement à cette époque : Crébillon fils emploie essentiellement les points multiples dans leur fonction première d'interruption⁹², Diderot privilégie les

90 « Par bonheur, ce lieu était comme vous le saurez bientôt, le Paradis terrestre, et l'arbre sur lequel je tombai se trouva justement l'Arbre de vie. Ainsi vous pouvez bien juger que [...] ». Cyrano de Bergerac S., *Histoire comique : contenant les états et empires de la Lune*, Charles de Sercy, 1657, p. 29. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101934s>

91 Anonyme, « Le goût bizarre », *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, 1787, reproduit dans Taylor institution, University of Oxford, 1992, p. 54.

92 « Je me souviens... Madame, interrompit-il, en poussant cela [...] », « Si vous le vouliez même, continuai-je... Non, assurément, interrompit-elle, je ne veux rien. », Crébillon fils, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Garnier-Flammarion, (1736), 1985, p. 191, p. 205.

paroles rapportées et la démarcation énonciative, Scarron également, mais de façon plus économe. Dès lors, qu'en est-il de leur usage dans le récit ? Rares sont les auteurs qui usent du ponctuant en dehors des paroles rapportées. Rétif est l'un de ceux-là ; accompagnant souvent le pathos (les larmes), participant du style « sensible », les points multiples peuvent aussi illustrer les manœuvres retorses et les circonvolutions langagières :

Enfin il aperçut son père, appuyé contre un jeune arbre planté par Edmond lui-même, une main sur son front, de l'autre essuyant quelques larmes...

[...] heureusement ses larmes coulèrent, elles inondèrent le fils méritant qu'elle pressait contre son sein...⁹³

J'ai-cru-devoir-prêter l'oreille aux propositions du Marquis, appuyé par mon Frère.... Ce n'est pas que je-ne-voie fort bien que l'honnêteté d'Edmond est la dupe du projet du Marquis : mais je dois-tant à ce cher Frère ; je vous dois-tant à vous-même, que je me-crois-obligée de vous sacrifier une vaine.... délicatesse (je lâche le mot)⁹⁴.

Dans son roman épistolaire, Laclos fait intervenir la suite de points dans le mécanisme de séduction et de frustration lié au temps différé de la réception. Le ponctuant intervient fréquemment afin de mimer, dans le rapport interlocutif, la distance qui sépare le scripteur du lecteur :

J'en suis dans une fureur..... Eh bien ? vous ne devinez pas encore ? Oh ! l'esprit lourd !

Oh ! je la troublerai..... Promettez-moi que je la troublerai.

Il ne tiendrait qu'à vous d'en obtenir même à ma reconnaissance... Mais non, je ne ferai point une demande à celui qui ne m'a point respectée ; je ne donnerai point une marque de confiance à celui qui a abusé de ma sécurité.⁹⁵

Le point de suspension participe du jeu de l'attente, du jeu de dupe également, dans une mise en scène articulée autour du temps de latence. Il séduit au sens où il conduit à l'émetteur et illustre ainsi le jeu de manipulation.

93 Restif de la Bretonne E., *La Vie de mon père*, Garnier Frères, (1779), 1970, p. 21, p. 58.

94 Restif de la Bretonne E., *Le Paysan et la paysanne pervertis ou les dangers de la ville*, Slatkine reprints, Genève, 1784, p. 26. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k299799>

95 Choderlos de Laclos P.-A.-F., *Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société & publiées pour l'instruction de quelques autres*, Durand Neveu, 1782, p. 25, p. 82, p. 135. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86145580>

Au-delà de l'inscription thématique, générique et idéologique, un aspect fondamental mérite d'être interrogé : le point de latence, du fait de son origine, entretient un lien privilégié avec la parole, avec le discours rapporté à la première personne, avec la fiction d'oralité. Dès lors, l'insertion du ponctuant dans le récit ne peut que constituer un véritable infléchissement, déterminant du point de vue énonciatif et sémantique. Dans une telle perspective, l'œuvre du Marquis de Sade, paroxystique à bien des égards, apparaît dans toute sa singularité, à travers le souci manifeste d'exploiter toutes les potentialités du signe en plusieurs points : s'il existe dorénavant de véritables études stylistiques sur cette œuvre, jamais le rôle de la ponctuation n'a été envisagé. Or l'auteur, qui n'a que faire des éléments ponctuels, introduit pourtant avec un soin tout particulier les suites de points et ce, bien davantage que ses contemporains, dans le récit (en *supplémentation*), à la première et surtout à la troisième personne. Ce faisant, il façonne un usage novateur tout à fait représentatif de l'évolution qu'il fait subir au courant libertin : *suppression* et *suspension* inscrivent un sujet dépossédé de lui-même et de son discours ; la *supplémentation* sadienne, tout en pastichant le style sensible, organise le glissement du pathétique au cynique et de la dépossession à la domination qui exhibe, *a contrario*, un sujet en tous points maître.

3.1.2.4. De la dépossession à la domination : instruments sadiens

Au milieu de ses contemporains, le Marquis de Sade fait très certainement figure de précurseur et apparaît comme l'un des tous premiers à avoir saisi le potentiel du prolongement phrastique. Ainsi son usage n'est absolument pas conventionnel. Dans *Les Infortunes de la vertu*⁹⁶, l'auteur, qui utilise par ailleurs assez fréquemment l'élément dans les paroles rapportées, comme démarcation énonciative, introduit de façon régulière ce dernier dans le récit à la troisième personne :

[...] et pour l'instant, le cœur, la richesse et la confiance de m de corville conseiller d'etat, homme dans le plus grand crédit et a la veille d'entrer dans le ministere .. la route fut epineuse, .. on n'en doute assurément pas, c'est par l'apprentissage le plus honteux et le plus dur, que ces demoiselles la font leur chemin [...].

⁹⁶ Nous nous appuyons ici sur le manuscrit de la première version du récit, transcrit, avec un respect scrupuleux de la ponctuation originale, par J.-Ch. Abramovici : Sade D.-A.-F., *Les Infortunes de la vertu*, Présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici, Zulma, Bibliothèque Nationale de France, CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995.

Ce fut ici ou la malheureuse Juliette oubliant tous les sentiments de sa naissance, et de sa bonne education pervertie par de mauvais livres et de mauvais conseils, pressée de jouir seul, d'avoir un nom, et point de chaîne, osa se livrer à la coupable pensée d'abreuger les jours de son mari ..

[...] ils y mettoient enfin toutes les delicatesses quil etoit possible d'attendre de deux ames sensibles ..

[...] deja les traces de l'infortune s'effacoit du front charmant de l'aimbale justine .. deja les graces y retablissoient leur empire [...] ⁹⁷

L'usage singulier du Marquis de Sade – et ce, comme le révèle le manuscrit, jusque dans la forme graphique du ponctuant auquel il attribue tantôt deux, tantôt trois points, non sans une certaine cohérence⁹⁸ – révèle un changement majeur dans l'emploi du ponctème. Alors qu'il ne se préoccupe absolument pas de ponctuation, notamment du point, quasi inexistant dans le manuscrit, Sade apporte un soin particulier à l'introduction – y compris dans le récit-cadre écrit au passé et à la troisième personne (première version de *Justine*) – de ce double ou triple point qui apparaît comme un prolongement sémantique propre à créer ou à renforcer des effets de sens, telle cette occurrence du signe double encadrant le syntagme « .. la route fut épineuse .. », très emblématique des enjeux sadiens, ou encore celui prolongeant « la coupable pensée » (« d'abreuger les jours de son mari .. »). Par ailleurs, l'emploi de la forme en deux ou trois points, prolongeant un énoncé complet, indique à elle seule un changement important : la réduction de la propriété matérielle de l'élément ponctuant accompagne le nouvel usage, dans la mesure où la forme graphique la plus répandue au XVIII^e siècle était encore la suite de quatre points, marquant l'interruption syntaxique et sémantique. L'infléchissement discursif produit par certains auteurs se double d'un infléchissement formel, graphique.

L'évolution du libertinage sous l'influence sadienne s'accompagne d'une évolution significative des emplois : l'auteur des *Infortunes de la vertu*, amenant à son paroxysme

⁹⁷ *Ibid.*, p. 6, p. 9, p. 135, p. 135.

⁹⁸ Au point de vue du signifiant graphique, sans qu'il y ait à proprement parler de régularité dans l'usage, on constate cependant une tendance à introduire deux points dans le récit et trois points dans le discours rapporté. Une occurrence de cinq points apparaît au cours d'un échange : « pourriés vous mexpliquer non c'est la notre secret » (*Ibid.*, p. 85). La présence d'un nombre de points plus élevé dans un usage prototypique – puisqu'il y a vraisemblablement interruption ou effet d'interruption ici – laisse penser que la réduction du nombre à deux ou trois points du signifiant graphique accompagne bien d'autres enjeux.

la perversion dans le courant libertin aux dépens de la séduction, introduit un usage du signe de ponctuation tout à fait symptomatique de ce changement. Ce dernier ne sert plus uniquement à traduire les affres de la passion et le langage désarticulé sous le coup d'une dépossession de soi, il devient l'élément adjoint au terme d'un énoncé complet qui dit au contraire la parfaite maîtrise de l'instance énonciative, la domination totale (son intervention concerne aussi bien les victimes que les libertins et le narrateur lui-même). En ce sens, il est parfaitement révélateur de ce courant littéraire apparu vers 1750 et qui se pose contre le sentimentalisme,

[...] comme un jeu de société aristocratique où rien n'est aussi compromettant que l'amour-passion, élément irrationnel dans un jeu intellectuel où s'exprime le souci de l'amour-propre et de la domination de l'autre autant que celui du plaisir physique et dont l'œuvre de Sade constitue l'apogée [...].⁹⁹

De l'interruption qui dit la dépossession (par un interlocuteur ou sous le coup d'une émotion), fonction originelle activée dans les paroles rapportées par les tenants d'une expression mimant les cahots de la passion, la suite de points devient, par un glissement de sa fonction vers la connotation, un élément du récit qui instaure un surplomb et une distance, dans le sens d'une parfaite maîtrise et d'un soulignement manifestant une forme de délectation perverse. Elle apparaît alors, pour reprendre l'expression de Marcel Hénaff, comme une forme « d'insistance oblique »¹⁰⁰. Une correction apportée dans le manuscrit de la première version, avec l'ajout suscrit du signe, dit également assez bien les fonctions conférées au ponctème :

[...] l'objet essentiel est de ne jamais rien refuser et de tout prévenir [...]

[...] l'objet essentiel est de ne jamais leur rien refuser ... de les prévenir surtout [...]¹⁰¹

L'introduction des points en lieu et place de la coordination va dans le sens d'un écartèlement de l'organisation phrastique mais aussi d'un renforcement, d'une exacerbation sadique que l'ajout de l'adverbe « surtout » vient confirmer. L'intervalle créé par les trois points instaure graphiquement un contre-point à l'assertion qui précède (« [...] ce soin rempli, les orgies commencent, te les détailler seroit impossible, daussi

99 Peeters K., Viala A., « Libertinage », *Dictionnaire de littérature*, PUF, 2002, p. 330.

100 Hénaff M., *Sade. L'invention du corps libertin*, PUF, coll. « Croisées », 1978, p. 16.

101 *Ibid.*, p. 78.

bizarres caprices peuvent ils jamais être réglés [...] »¹⁰²) : l'ajout de l'élément dans un second temps illustre la volonté de produire un espace dans lequel le *détail* des sévices, refusé explicitement auparavant, pourra prendre place dans l'esprit du lecteur. La saturation sadienne – catalyse analysée par Barthes¹⁰³ – passe aussi, et paradoxalement, par ces espaces d'évitement du langage¹⁰⁴ ; après avoir épuisé le dire (le tout dire), le signe permet de signifier qu'il est encore possible de dire (autrement). C'est pourquoi il existe bien du latent dans le discours du corps sadien, contrairement à ce qu'avance Marcel Hénaff :

Pour Sade, au contraire, il ne saurait y avoir du latent dans le corps libertin, puisque ce corps est, par hypothèse, pris dans un « tout dire » que libère et exhibe la totalité du désir.¹⁰⁵

L'idéogramme du latent, qui intervient aussi bien dans le discours des victimes que des bourreaux, vient s'ajouter au tout dire du corps libertin : sursignifiant, il est instrumentalisé pour produire l'effroi. Soit la scène vide produite par les points sera évoquée par la suite avec force détails (auquel cas l'élément ponctuant, jouant de la prétérition, participe évidemment de la saturation), soit, dans de plus rares occurrences, elle ne l'est pas et l'espace en points multiples devient alors ce lieu emblématique de la verbalisation impossible. Si tout est dit, jusqu'à l'extrême violence, qu'y a-t-il derrière ces points ? Ni elliptiques, ni catalytiques, les points de latence participent de la saturation de l'espace et créent une surenchère en exacerbant l'horreur, de l'ordre de l'excès absolu, indicible, « seulement imaginable à la limite des mots »¹⁰⁶. Un phénomène significatif qui faisait dire à Michel Foucault :

Sade parvient au bout du discours et de la pensée classiques. Il règne exactement à leur limite.¹⁰⁷

L'examen des deux versions ultérieures¹⁰⁸ du conte révèle des changements majeurs et significatifs dans l'emploi des points multiples. La majorité des occurrences précédemment citées a disparu et d'autres font leur apparition :

102 *Ibid.*

103 Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.

104 La tendance "elliptique" est donc aussi une tendance catalytique. Voir à ce sujet Bikialo S., Pétillon S., « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelle », *Pratiques*, n°135/136, 2007, p. 177-193.

105 Hénaff M., (1978), p. 63.

106 *Ibid.*, p. 93.

107 Foucault M., *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 224.

108 Les versions ultérieures se caractérisent en outre, comme l'a bien montré A.-M. Laborde, par des effets de mouvement, de dynamisme et d'accélération, liés à l'emploi du présent, du style direct et à l'utilisation de phrases courtes (Laborde A.-M., *Sade romancier*, La Baconnière, 1974, p. 51).

Justine en larmes va trouver son curé ; elle lui peint son état avec l'énergique candeur de son âge... Elle était en petit fourreau blanc.¹⁰⁹

[...] douée d'une tendresse, d'une sensibilité surprenante, au lieu de l'art et de la finesse de son aînée, elle n'avait qu'une ingénuité... une candeur, qui devait la faire tomber dans bien des pièges.¹¹⁰

Ces deux occurrences sont assez représentatives de l'évolution des emplois. Le ponctème intervient désormais à la suite d'une évocation des traits de caractère des protagonistes, afin de mieux ironiser sur le poncif de la « candeur » ou de l'« ingénuité », tout en surlignant le contraste et la dimension perfide du « piège » qui ne manque pas de se refermer sur les plus innocents. Le mouvement d'une *Justine* à l'autre est bien, comme l'écrit Michel Gailliard, celui d'« une plongée progressive dans le sadisme »¹¹¹ ; le signe de ponctuation est désormais aux deux extrémités, du côté de l'excès (de cruauté, de candeur) : l'exacerbation de l'antithèse est très nette dans la troisième version (le récit homodiégétique a disparu mais le ponctème reste très présent) :

[...] si Justine échappait à un danger en se débarrassant de la Dubois et de ses compagnons, ce n'était que pour tomber peut-être dans un plus réel, en se livrant à son cher oncle... Oh Dieu ! Après d'aussi grands services !...

Ici l'égarement du libertin était à son comble : ses fougueuses passions venaient de briser tous les freins...

[...] sur ce corps inanimé... sans défense [...] ¹¹²

C'est donc très certainement à Sade qu'il faut en revenir pour interroger et comprendre certains emplois tout à fait novateurs. Ce dernier, qui effectue un usage fréquent et singulier du ponctème, porté sur l'art de la suggestion, est sensible également à la dimension physiologique du signe de ponctuation dans l'écriture. On note par exemple l'intervention récurrente de la suite de points en présence du sème du /frémissement/ (en amont ou en aval) :

109 Sade D.-A.-F., *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1791), 1995, p. 135.

110 Sade D.-A.-F., *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1799), 1995, p. 397.

111 Gailliard M., *Le Langage de l'obscénité*, Champion, 2006, p. 44.

112 Sade D.-A.-F. (1799), p. 461, p. 464-465, p. 466.

le pere clement etoit un hom de quarante cinq ans dune grosseur enorme, d'une taille gigantesque d'un regard farouche et sombre le son de sa voix dur et rauque, et dont l'abord me fit **frémir** bien plus quil ne me consola ... un **tremblement** involontaire me saisit alors [...]

antonin s'approche de moi .. je **fremis**, [...]¹¹³

On le voit, les points de suspension sadiens, lorsqu'ils ne viennent pas souligner le pathos et l'horreur, semblent ménager un espace de frémissement que le lecteur peut investir. Ainsi, « la peau du texte » frémit à l'unisson de celle du corps¹¹⁴.

Un autre fait remarquable est la fréquence, au sein de la même œuvre (*Les Infortunes de la vertu*), de l'interjection « hélas » suivant immédiatement l'intervention des points de suspension (sur sept occurrences de l'interjection dans l'œuvre, cinq sont précédées d'une suite de points) :

[...] cette femme m'aimoit autrefois, pourquoi donc me repousse telle aujourd'hui, .. **helas** c'est que je suis orpheline et pauvre .. [...]. (p. 5)

jecrivis une lettre aussi touchante que je le pus .. **helas** elle ne l'etoit que trop [...]. (p. 52)

il sembloit que ce moine [...] ne consentit à se rapprocher d'elle [...] qu'en se dédommageant de cette apparence d'une dépravation moins grande par tout ce que pouvoit m'outrager davantage ... **helas**, si quelquefois mon imagination [...] (p. 71)

ce spectacle affreux m'attendrit jusqu'aux larmes, .. **helas** me disje voila un infortuné [...]. (p. 100)

a peine eutil fermé les yeux, que son associè se hata de venir m'apporter ces nouvelles en m'assurant detre tres tranquile, .. **helas**, pouvais-je l'etre, pouvais-je ne pas pleurer amerement [...]. (p. 123)

Il existe bien une dimension déceptive dans l'usage sadien, l'idéogramme du latent ne servant que le jeu d'une sustentation sadique précédant l'inéluctable déconvenue. Une telle perspective est d'ailleurs confirmée par le constat de la récurrence de l'adversatif

113 Sade D.-A.-F., *Les Infortunes de la vertu*, Présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici, Zulma, Bibliothèque Nationale de France, CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995, p. 63, p. 82.

114 Pour Marcel Hénaff, au contraire, « La peau du texte, comme celle du corps, est sans frémissement émotionnel, sans lapsus, sans signification cachée », Hénaff M., (1978), p. 63.

« mais » à la suite du ponctème :

[...] et ne la sacrifions pas a nos plaisirs ... **mais** les passions ont un degré [...]. (p. 27)

[...] une extravagance qui n'eut jamais rien d'egal .. **mais** au moins ce n'est pas un crime [...]. (p. 34)

cette malheureuse passion qui la devorait .. **mais** l'amour estil un mal dont on puisse guerir [...]. (p. 37)

[...] et de la delivrer le plutot possible du monstre qui conspirait contre ses jours ... **mais** cet abominable crime devoit se faire [...]. (p. 44)

[...] nous le jurames .. **mais** le gardien ne se contenta point de cette promesse [...]. (p. 97)

À n'en pas douter, les points multiples sont l'un des instruments du rituel sadien, participant de la suspicion et de la sé-duction, produisant une invitation vers un ailleurs du langage. Ils maintiennent un temps au bord du gouffre... pour mieux *engouffrer* par la suite. Il est possible, afin de comprendre un tel emploi, d'opposer l'usage en amont de l'adverbe « hélas » : « Hélas... ». La présence, postposée, du ponctème est de nature tout à fait différente. Très certainement du côté de l'empathie, de la compassion. L'usage en amont introduit, à l'opposé, un suspens qui aboutit toujours au déceptif, rendant la chute d'autant plus cruelle. La latence sadienne, éminemment déceptive, ouvre chaque fois un nouveau pallier sur « l'abime », motif emblématique de l'auteur¹¹⁵ :

il me fut gré de ma delicatesse, et ne me pressa qu'avec plus d'instance ... malheureuse creature que jetois, falloitil donc que le bonheur ne soffrit jâmais a moi que pour me faire plus vivement sentir le chagrin de ne pouvoir jamais le saisir, et quil fut decidément arrangé dans les decrets de la providence, quil n'ecloiroit pas de mon ame une vertu quelle ne me precipita dans **l'abime** [...]¹¹⁶

115 Voir par exemple Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme*. Sade, Gallimard, 1993.

116 *Ibid.*, p. 122. La dissection pratiquée par les trois points dans le texte permet ainsi d'entrouvrir un gouffre exemplifiant le physiologique tout en métaphorisant l'âme du libertin : « [...] le moine s'en amuse, après quelques allées et venues, tout à coup il retire l'instrument avec violence et s'engloutit lui-même au gouffre qu'il vient d'entrouvrir... Quel caprice ! N'est-ce pas là positivement le contraire de tout ce que les hommes peuvent désirer ! Mais qui définira l'âme du libertin ? », Sade D.-A.-F. (1799), p. 279.

La fonction narratologique – elliptique – de l'espace de latence est également employée par Sade avec un soin particulier. On la trouve d'abord dans des cas de prolepse avec rupture temporelle (du passé au présent d'énonciation) :

il fallut me porter dans ma chambre, ou je pleurai trois jours de suite en larmes bien cruelles le crime horrible ou j'avois servi malgré moi .. ce souvenir déchire encor mon ame, je n'y pense point sans verser des pleurs [...] ¹¹⁷

Mais aussi en fonction de sommaire :

il m'ecouta .. convaincu de ma bonne foi et de la verité de mes malheurs il daigna mettre à mon procès un peu plus d'attention que ses confreres ¹¹⁸

Ou encore accompagnant une série d'actions dans une brusque accélération diégétique :

[...] je ne le quitte point, .. un medecin arrive, juste ciel l'etat de ce malheureux jeune homme se decide, il est empoisonné .. a peine apprends-je cette affreuse nouvelle, que je vole a l'appartement de la dubois .. l'infame .. elle etoit partie ... je passe ches moi, mon armoire est enfoncée [...] ¹¹⁹

Associé au sème du /mouvement/ (« arrive », « je vole », « etoit partie », « je passe ches moi »), le ponctème permet de modifier le rythme narratologique au moment crucial où l'ampleur des méfaits est révélée au protagoniste innocent. Le piège se referme, implacable. La suite de points concentre des durées variables et participe de la dilatation du temps et donc de la saturation, qui, en un sens, exhibe aussi une « nouvelle économie de la jouissance » fondée sur la « productivité » ¹²⁰.

Dans ce point de vue narratologique, le signe en plusieurs points est aussi et surtout employé de façon significative afin de souligner, en les exacerbant par un raccourci, la perversion des bourreaux (« il se livra a quelqu'une de ses fantaisies de choix, mais ne consumma rien .. la faisant ensuite relever il la fixe avec des yeux severes » ¹²¹) ainsi que sévices subis par les victimes ; le signe permet d'effectuer la jonction entre un état initial

117 *Ibid.*, p. 87.

118 *Ibid.*, p. 113.

119 *Ibid.*, p. 123.

120 Hénaff M. (1978), p. 154.

121 Sade D.-A.-F., *Les Infortunes de la vertu*, Présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici, Zulma, Bibliothèque Nationale de France, CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995, p. 88.

(candeur et innocence) et un état de déchéance finale, accentuant, dans une perspective très sadienne, le terrible contraste :

[...] hélas me disje, jetois bien moins criminelle quand je quittai autrefois cette meme route guidée par un principe de devotion si funestement trompée .. ah dieu dans quel etat puis je me contempler maintenant.¹²²

[...] je me contentai de leur parole, je les rencontre aujourd'hui, je leur demande ce qu'ils me doivent ... et vous avez vu comme ils mont payée.¹²³

Les interventions du ponctème, en deux ou trois points, introduisent dans la linéarité le cahot d'un cheminement déceptif, matérialisant le processus de déniement face au réel, telles les étapes successives d'une atroce et inexorable catabase. Elles traduisent de façon sommaire l'ensemble du parcours accompli par une héroïne « guidée par un principe de dévotion si funestement trompée » et soulignent ainsi le chemin qui a entraîné la perte des illusions. Stigmates de l'expérience douloureuse, la suite de points invite, sur un mode rétrospectif, à reconsidérer l'ampleur de la durée écoulée, en permettant le rapprochement de deux états que l'ensemble du récit a rendu antithétiques. Et devient ainsi proprement « signifiante », si l'on s'en tient à l'acception donnée par Roland Barthes à ce mot : « c'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement »¹²⁴.

La suite de points est un ponctuant intrinsèquement libertin, au sens plein, et doit sans conteste être inscrite dans « l'isotopie libertine »¹²⁵. Utilisée avec une acuité nouvelle au XVIII^e siècle, elle fait partie des moyens linguistiques par lesquels le texte signifie. À une époque où la langue tend à se fixer, où la caractère clôturant du point se renforce, le développement d'un signe qui indique l'affranchissement – premier sens du mot libertin – se comprend comme un élément poétique et politique de dérèglement et de contestation. Du discours « gazé » (allusif, de Crébillon, par exemple¹²⁶) au discours total marqué par la volonté de tout dire (« l'encyclopédie de l'excès »¹²⁷ sadienne), le ponctuant est un élément qui, tout en signifiant le corps, permet de dire sans dire et de dire au-delà du dit.

122 *Ibid.*, p. 198.

123 *Ibid.*, p. 101.

124 Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 82.

125 Gailliard M., (2006), p. 299.

126 Delon M., *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2000, p. 37.

127 Hénaff M., (1978), p. 65.

3.1.3. Écrire l'ailleurs (XIX^e siècle)

3.1.3.1. Exil romantique et excès frénétique : l'intensité

C'est au XIX^e siècle, que l'on assiste, selon Gilles Philippe et Julien Piat, à « une montée en puissance » de l'usage des points multiples, qui « se chargent », en outre, « d'une coloration émotive »¹²⁸ en infléchissant la dénotation primitive d'interruption vers une dimension de plus en plus connotative. Un tel usage a, comme nous l'avons vu, été largement amorcé et développé par le courant libertin et il semble bien que la seconde moitié du XVIII^e siècle puisse être davantage considérée comme le moment initial de cette montée en puissance et de cet infléchissement émotif. Le second temps de cette montée, de cette croissance des usages, commence de façon plus spécifique à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en lien avec l'émergence du courant naturaliste et prend de l'ampleur à la fin du siècle où le ponctème se retrouve en abondance dans de nombreux romans (Verne, Mirbeau, Loti...) ¹²⁹.

C'est donc, *a priori*, à un prolongement et à un ajustement de cet imaginaire libertin du signe que se livre d'abord le courant romantique, lequel y voit le moyen de traduire l'inexprimable, de signifier l'ineffable de l'émotion :

Ce point particulier va connaître une vague croissante chez les écrivains à partir de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, en devenant, parce qu'il autorise toutes les lacunes, tous les mystères, le signe par excellence de l'effusion sentimentale. Les romantiques, avides de produire une littérature nouvelle, héritent ainsi d'un signe qui semble tout indiqué pour leur quête d'expressivité lyrique et pour leur mise en cause de la littérarité du langage, signe qui va toutefois par les débordements induits par ce succès même apparaître très vite bien encombrant aux plus exigeants.¹³⁰

« Mystères », « effusion sentimentale », « expressivité », « mise en cause » : par-delà le renversement de l'imaginaire translinguistique qui voit le ponctème, matérialiste, inscrivant le corps de chair dans le texte, devenir celui d'un au-delà plus immatériel,

128 Philippe G., Piat J., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 219.

129 Périodisation une nouvelle fois attestée par les relevés d'Étienne Brunet, lequel signalait un très net pic de l'usage autour de 1780, suivi d'une diminution significative avant la recrudescence amorcée à partir de 1830 (Brunet É., « La langue française au XX^e siècle. Ce que disent les chiffres », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999, p. 720).

130 Dürrenmatt J., (1998), p. 39.

demeurent certains traits caractéristiques qui laissent entendre une forme de transchronicité dans l'appréhension du signe. L'introduction d'un idéogramme du langage à l'état latent dit toujours la contestation de l'univocité du discours par la confrontation au virtuel. Ici, la contestation témoigne d'un doute proprement romantique, celui de « la capacité de la langue à rendre compte des subtilités de la pensée et des émotions »¹³¹. Ce faisant, la présence du signe est toujours le reflet d'une quête d'expressivité et le symbole d'une recherche du nouveau, dans un discours remettant en cause la trop grande littérarité de l'écrit.

Exhibant la défaillance du langage face à l'intensité, le signe apparaît comme le sceau de l'intensité elle-même. Cette fonction discursive est parfaitement investie par les tenants du « genre frénétique » à l'aube des années 1820, avatar du roman noir théorisé par Nodier. Ce qui caractérise en premier lieu les œuvres réunies sous cette appellation est la recherche de l'intensité : la ponctuation expressive (points d'exclamation et de suspension) abonde. Hugo, dont les premiers romans semblent pouvoir être rattachés à ce cadre générique mouvant, en est une parfaite illustration. Ainsi, *Han d'Islande*, ce court roman, compte plus de points de suspension (221) que n'importe lequel des romans fleuves ultérieurs, tels *Les Misérables* (197), *L'Homme qui rit* (46) ou encore *Notre-Dame de Paris* (124).

– [...] ces preuves auraient pu me sauver et les perdre.... Ils ont su le détruire !... – Malheureuse Éthel !...¹³²

Le genre frénétique, et l'affectation ponctuante qui le caractérise, correspond indéniablement à un effet de mode. Balzac, sarcastique, résumait cette tendance à la sensibilité exacerbée, à la convulsion, aux délires, en ces termes : « 1830 était l'époque à laquelle tout auteur faisait de l'atroce pour le plaisir des jeunes filles »¹³³. Ce dernier avait d'ailleurs parfaitement conscience des abus effectués en matière de ponctuation, dans cette poétique de l'horreur. Émilie Pézard, dans un article consacré au genre frénétique, donne ainsi l'exemple de la réécriture d'une réplique de *La Peau de chagrin* ; le texte de 1831 (« Il est à moi ! Je l'ai tué !... Ne l'avais-je pas prédit ?... ») devient en

131 *Ibid.*, p. 29.

132 Hugo V., *Han d'Islande*, Persan, 1823, p. 64. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb306255023>

133 Balzac H., « Avis au lecteur », *L'Élixir de longue vie*, cité par Émilie Pézard, « Le genre frénétique, une poétique de l'intensité », *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, *La Licorne*, n°96, Briand M., Camelin C., Louel L. (dir.), PUR, 2011, p. 212.

1845 : « Il est à moi, je l'ai tué, ne l'avais pas prédit ? »¹³⁴. Points de suspension et d'exclamation, utilisés sans modération, semblent parfaitement incarner, aux yeux de ceux que la tendance agace, l'artifice stylistique de cet « envers noir de l'énergie romantique »¹³⁵.

Entraîné par le tourbillon des esprits qui flotloit comme un nuage ; comme la fumée d'un rouge sanglant qui descend d'une ville incendiée; comme la lave liquide qui répand, croise, entrelace des ruisseaux ardents sur une campagne de cendre... j'arrivai... j'arrivai... tous les sépulcres étoient ouverts... tous les morts étoient exhumés...¹³⁶

Très attentif à la dimension visuelle, Nodier propose des variations graphiques de points multiples particulièrement significatives. L'alternance de l'amplitude visuelle de l'espace en pointillés, qui relève déjà, à l'époque d'une certaine a-normalité, d'une recherche d'intensité¹³⁷, participe sans doute d'une « esthétique du choc »¹³⁸. Il n'est donc pas étonnant de voir l'énoncé, dans une scène de décapitation narrée par la victime elle-même, se désolidariser – à l'image de la tête – avec l'insertion d'une suite en cinq points :

Je ne fus tiré de cette angoisse que par une commotion terrible : ma tête étoit tombée..... elle avoit roulée, rebondi sur le hideux parvis de l'échafaud.¹³⁹

Hugo, dans *Quatre-vingt-treize*, réserve aussi l'usage du point de suspension au moment de la décapitation : de façon remarquable, l'unique occurrence de signe dans le récit intervient à la fin, au moment où tombe le couperet :

On le coucha sur la bascule, cette tête charmante et fière s'emboîta dans l'infâme collier, le bourreau lui releva doucement les cheveux, puis pressa le ressort, le triangle se détacha et glissa, lentement d'abord, puis rapidement ; on entendit un coup hideux...¹⁴⁰

Toutes les occurrences de points de suspension dans l'œuvre (73) sont réservées aux dialogues, avec des fonctionnalités absolument traditionnelles (interruption d'un personnage). L'unique occurrence du récit est donc donc hautement significative.

134 *Ibid.*, p. 211.

135 *Ibid.*, p. 217.

136 Nodier Ch., *Smarra ou les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 97-98.

137 Voir 2.1.3.2. TriPLICATION

138 Milner M., *Le Romantisme*, tome 1 (1820-1843), Arthaud, 1973, p. 120.

139 Nodier Ch., « L'Épode », *Smarra ou les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 113.

140 Hugo V., *Quatre-vingt-treize*, Lévy, 1874, p. 307. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36579824w>

Les points multiples abondent dans le genre frénétique : ils produisent des intervalles (notion spatiale et temporelle¹⁴¹), des espaces non-subvocalisables dans le mouvement continu de lecture, qui intensifient les motifs de l'atroce. Cette tendance va parfois, chez Nodier ou Borel, jusqu'à la ligne de points, laquelle apparaît comme une sorte d'exemplification de l'écriture linéaire et du rythme graphique, mimant souvent une verbalisation impossible :

- Hélas ! hélas ! C'est mal, Bertholin !...

.....

Maintenant, mon ami, tu vas me dédaigner, tu vas me repousser, tu ne voudras plus pour compagne d'une fille si peu fidèle à son devoir, d'une fille sans honneur ?¹⁴²

Entre les occurrences « standards » en trois ou quatre points et la ligne de points, Nodier utilise également des occurrences de sept ou neuf points, qui introduisent des espacements conséquents, en des endroits proprement signifiants et permettent une gradation dans l'intensité (dès 1846, l'édition de Hetzel atténue et régularise ces usages, limitant la démultiplication des points à cinq¹⁴³).

[...] s'il me lance à l'extrémité d'une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l'œil même craint de sonder..... Paisible, je frappe le sol [...].¹⁴⁴

Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées..... Paix !....¹⁴⁵

Les séries conséquentes de points sont réservées à des moments singuliers. Du fait de leur amplitude, elles proposent des espaces non-subvocalisables qui permettent d'intensifier visuellement (par l'extension de l'espacement horizontal) certains motifs, traditionnels, comme ceux associés au temps, à la rêverie, au suspens, au vague ; ou des motifs proprement frénétiques, à commencer par celui du gouffre, de l'abîme, du

141 Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, coll. « NRF », 2012, p. 33.

142 Borel P., « Was-ist-das? », *Champavert. Contes immoraux*, Renduel, 1833, p. 61.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30132273d>

143 Nodier Ch., *Contes*, Hetzel, 1846, p. 242.

144 Nodier Ch., « Le Récit », *Smarra ou les Démones de la nuit. Songes romantiques*, (1821), p. 30.

145 Nodier Ch., « Prologue », *Smarra ou les Démones de la nuit. Songes romantiques*, (1821), p. 11.

précipice. La présence à la reprise, dans les deux occurrences, du substantif « paix » ou de l'adjectif « paisible », suppose d'ailleurs une forme de folie associée à cette invasion de l'informulé en pointillés.

L'hypertrophie du signifiant propose, de façon presque redondante et ironique, une exemplification graphique, expressive, caractéristique du genre frénétique : trace énonciative en pointillés, à mi-chemin du verbe et de l'image, du lire et du voir – pour Nodier, le voir remplacera l'écrit, ce qu'il cherche d'ailleurs à mettre en œuvre dans *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, où l'image vient s'insérer dans le fil continu du texte¹⁴⁶. Les points multiples constituent sans doute ce qu'il serait possible de nommer « un style graphique » du genre frénétique.

Du point de vue plus global de la poétique romantique, le point de latence permet de traduire sans les nommer les états vacillants de l'âme tourmentée et illustre « le repli de la littérature sur l'intériorité d'un sujet sensible »¹⁴⁷. Élément de l'expression du trouble, problématisation de la verbalisation et de la communication, le ponctème devient le symptôme d'une nouvelle dimension réflexive de la littérature, dorénavant tournée vers l'intériorité. Et une telle orientation engendre nécessairement un questionnement multiple :

S'attacher à ce qu'il y a de singulier dans l'intériorité du sujet revient donc pour le récit à se centrer sur lui-même, à réfléchir son aptitude à faire exister un langage qui puisse dire cet objet. En ce sens, le récit est aussi la fable de son énonciation : il manifeste ce qui l'institue dans la représentation contradictoire de la parole et de ce qui peut fonder cette parole.¹⁴⁸

Intimement lié à l'expression d'un « je » et des affects, le ponctème, qui sémantiquement signale un langage intériorisé, ouvre logiquement sur l'existence d'un langage de l'intériorité et se propage dans le discours endophasique¹⁴⁹. Il adjoint en outre une potentialité réflexive à ce langage en proposant une mise en jeu énonciative en forme d'ouverture sur un autre langage (non-verbalisé). Ainsi, il est peut-être permis de

146 Christin A.-M., *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », p. 125-141.

147 Lignereux C., Piat J., (2009), p. 7.

148 Marot P., « Le récit intervallaire », *Problématique des genres, problèmes du roman*, Bessière J., Philippe G. (dir.), Honoré Champion, 1999, p. 198.

149 Voir 3.1.4.2. Discours intériorisé. Le virtuel.

considérer qu'en introduisant dans le langage une forme d'ailleurs discursif, en faisant intervenir un autre versant du langage, le point de latence évoque aussi le désir d'ouverture sur un autre monde, un monde qu'il peut contribuer à placer aux portes du sublime : monde de l'informulé où le langage, devenu pur affect, n'aurait plus à passer par le chemin des mots.

Jacques Dürrenmatt, commentant l'usage romantique du ponctème dans l'œuvre de Mérimée, propose la terminologie séduisante, sur un plan énonciatif, de « point d'exil » qui permet de désigner les infléchissements romantiques du signe, toujours du côté de « l'expulsion », du « départ », de la « perte »¹⁵⁰. Le concept d'exil est opérant à plusieurs niveaux : c'est, tout d'abord, celui du lecteur, face aux informations lacunaires ; celui, ensuite, de l'énonciateur, qu'il soit volontaire ou non ; et celui, enfin, du discours, qui se trouve mis à distance¹⁵¹. Une telle conception rejoint en partie la dimension translinguistique et transchronique que nous avons proposée, fondée sur la notion d'excès : l'excès romantique se caractériserait alors par la volonté de dire et de traduire ce qui excède, ce qui sort de, ce qui échappe. L'excès romantique est très certainement du côté de l'exil ; et le ponctème du latent permet de pénétrer la matérialité du texte et d'introduire le virtuel pour mieux représenter une forme d'ailleurs, impénétrable.

L'emploi romantique se situe toutefois dans la continuité des emplois originels du ponctème, liés à la parole rapportée. Dans le roman et la nouvelle, rares sont les interventions du signe à l'intérieur du récit proprement dit. Dans son étude du « point d'exil » chez Mérimée, Jacques Dürrenmatt montre le rôle du ponctuant dans la poétique romantique, en hiérarchisant son emploi selon les différents niveaux du mot, de la phrase et du texte (avec la ligne de points). Nous avons montré qu'il était fécond, en se fondant sur l'origine du signe et sur son évolution jusqu'au XIX^e siècle, d'établir une distinction supplémentaire entre l'usage dans les paroles rapportées et l'usage dans le récit. La présence du signe dans les dialogues (théâtraux dès le départ, puis romanesques) est une constante qui n'offre pas de réels points d'appui permettant d'établir des distinctions entre les œuvres ou courants littéraires. Ainsi, dans les

150 Dürrenmatt J., « Le discours exilé – Des points de suspension chez Mérimée », *L'Exil*, Niderst A. (textes réunis par), 1996, Klincksieck.

151 *Ibid.*

nouvelles de Mérimée, le ponctème intervient essentiellement dans les dialogues et, lorsqu'il se trouve intégré au récit, ne se manifeste la plupart du temps que lors de décrochage énonciatif, à la frontière ou à l'intérieur, par exemple, du discours indirect libre :

Autrefois ce poignard avait appartenu à un brave officier mort malheureusement dans la dernière guerre... Je devinai qu'une histoire allait suivre, je ne me trompais pas.¹⁵²

Les enjeux sont toujours étroitement associés à ceux de la parole rapportée, ce qui ne distingue pas, en soi, l'usage romantique de celui pratiqué dans les romans, pièces ou nouvelles du XVIII^e siècle. Une présence accrue dans le récit aurait pu constituer une différence significative mais les occurrences, chez Mérimée, ou encore chez Musset, y compris lorsque le récit est à la première personne (récit enchâssé), sont extrêmement occasionnelles. La présence du ponctème en est d'autant plus signifiante :

Pendant que je lisais, il écrivait toujours sans prendre garde à moi : c'était à Gabrielle qu'il faisait ses adieux...¹⁵³

L'intervention économe du signe dans ce récit, à la première personne, a lieu lors d'instants cruciaux, et permet de souligner des lexèmes essentiels (et romantiques) comme celui des « adieux », soit l'exil définitif.

Dans les contes de Musset, l'emploi est encore plus mesuré, cantonné essentiellement aux paroles rapportées – selon des enjeux traditionnels (« – Pourquoi ?... pourquoi ?... répondit Mlle Pinson, paraissant hésiter. »¹⁵⁴), avec de ponctuelles apparitions dans le récit à la première personne, dans lequel le potentiel elliptique du latent est exploité :

J'y volai plus vite que l'éclair... Hélas ! Il était vide... J'appelai en vain mes parents.¹⁵⁵

La présence en aval de l'interjection « hélas » active les caractéristiques déceptives de l'espace de latence, sur un mode, que l'on pourrait désormais qualifier de sadien. L'ellipse temporelle traduite par les trois points, proprement fulgurante ici (« plus vite que l'éclair »), est accompagnée du sème de la vacuité (« vide ») et de la vanité (« en

152 Mérimée P., « La Partie de Trictrac », *Colomba et dix autres nouvelles*, Gallimard, coll. « Folio classique », (1830), 1964, p. 105.

153 Mérimée P., « La Partie de trictrac », (1830), 1964, p. 113.

154 Musset A., « Mimi Pinson », *Mimi Pinson et autres contes*, Librio, (1842), 1994, p. 34.

155 Musset A., « Histoire d'un merle blanc », (1842), 1994, p. 85

vain »), selon un cheminement d'ordre apophasique : Musset semble ainsi privilégier le versant déceptif du signe, en prolongement de l'idée de la perte et de l'impuissance.

Au théâtre, dans le drame romantique, la suite de points est très souvent employée, poursuivant et illustrant en cela les problématiques diderotiennes de la reproduction du langage de la passion, du son inarticulé, de la difficulté à dire sous le coup de l'émotion, des extrêmes secousses du corps venant parasiter le verbal : Hugo, Vigny, Musset mais surtout Dumas en font un usage significatif, ce dernier variant la fréquence des emplois. Alors que le signe reste très discret dans une pièce comme *Le Fils de l'émigré*, il est absolument omniprésent dans une œuvre emblématique (mentionnée par Gérard Gengembre dans son appendice anthologique du romantisme¹⁵⁶) : *Antony*.

ANTONY

[...] Oh ! Si elle pleure, que ce soit ma mort du moins... Antony pleuré par Adèle... Oui, mais aux larmes succéderont la tristesse, la mélancolie, l'indifférence... Son cœur se serrera encore de temps en temps, lorsque par hasard on prononcera mon nom devant elle ;... puis on le prononcera plus... l'oubli viendra... l'oubli, ce second lindeuil des morts !... Enfin, elle sera heureuse... Mais pas seul !... Un autre partagera son bonheur... Cet autre, dans deux heures, elle sera près de lui... pour la vie entière... Et moi, pour la vie entière, je serai loin... [...]¹⁵⁷

De tels usages – bien qu'ils soient sans doute le fruit d'une réécriture¹⁵⁸ – sont indubitablement la conséquence des débats amorcés au XVIII^e siècle, sous l'impulsion de Diderot, sur l'expression linguistique de l'émotion. Exploitant les virtualités mises à jour par les libertins notamment, le courant romantique a fort logiquement trouvé dans ce signe un élément signifiant idoine pour inscrire l'inexprimable des affects.

Le signe libertin avait vocation poétique et politique à excéder les contraintes phrastiques, sémantiques, énonciatives, à contester l'imaginaire d'une langue classique fondé sur le caractère policé, le figement, l'inertie, à introduire du mouvant et du vivant, à déstabiliser les structures linguistiques et littéraires ; le ponctème romantique ne tourne pas le dos à son ancêtre mais semble se départir davantage de sa dimension

156 Gengembre G., *Le Romantisme*, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1995.

157 Dumas A., *Antony*, Gallimard, coll. « Folio théâtre », (1831), 2002, p. 103.

158 « On sait maintenant que le texte que nous lisons aujourd'hui est une réécriture qui tente de retranscrire le flux de parole, voire les mouvements des comédiens qui créèrent la pièce », Dürrenmatt J., (1998), p. 55.

physiologique ; moins affectant, plus affecté peut-être, sa dimension excessive évoque moins l'affranchissement des limites que la prise en compte d'une limite, d'un impossible et d'une dépossession (exil, échec, oubli). Situé en bout d'énoncé, le ponctème peut en outre proposer une image graphique de la déliquescente, le symbole d'une érosion : les trois points forment un petit monument de langage en décrépitude, une sorte de ruine du langage dans le langage, qui rejoint la fascination des romantiques pour tout ce qui suggère les ravages du temps.

3.1.3.2. Temps de latence : de la réminiscence à la parole rapportée

Le ponctème, très usité dans l'écriture à la première personne, l'est par voie de conséquence dans l'écriture du moi : on en trouve ainsi de nombreuses occurrences dans l'œuvre autobiographique (mais aussi romanesque) de Jules Vallès, lequel exploite la dimension de latence pour exemplifier les enjeux de la réminiscence :

Elle-même, ma cousine, semblait ne penser à rien, et je ne me souviens avoir entendu que le pas du cheval et le beuglement d'une vache...¹⁵⁹

L'espace graphique introduit par les trois points mime idéalement la distance ou l'intervalle (spatial et temporel) qui sépare le temps de l'écriture du temps des événements narrés (« [...] on a fait un grenier de ce qui avait été mon paradis d'arrivant... »¹⁶⁰) et s'adjoint régulièrement au sème du souvenir (« je me souviens... »). Il se lie aux problématiques de la mémoire, de tout ce qui affleure et accompagne les mouvements de flux et reflux du souvenir : un tel usage permet en outre de comprendre pourquoi, quelques décennies plus tard, le ponctème sera indissociable des tropismes¹⁶¹.

Souvenirs ou rêveries : la latence du point de suspension imprime le processus de la mémoire tout en produisant un espace, inter-dit, de l'émotion et de la perte :

Mon père est enterré au milieu des herbes... Les oiseaux lui ont fait fête quand il est venu ; c'était plein de fleurs près de la fosse... Le vent qui était doux séchait les larmes sur mes paupières, et me portait des odeurs de printemps... Un peuplier est non loin de la tombe, comme il y en avait devant la mesure où il était né.

J'aurais voulu resté là pour rêver, mais il a fallu ramener ma mère.¹⁶²

159 Vallès J., *L'Enfant*, Garnier-Flammarion, (1878), 1968, p. 62.

160 Vallès J., *Le Bachelier*, Garnier-Flammarion, (1881), 1970, p. 75.

161 Voir 3.1.4.2. Discours intériorisé. Le virtuel.

162 Vallès J., (1881), p. 312.

Le décrochage temporel de la rêverie rétrospective est encadré ici par les différents points de suspension : à l'ouverture et au terme de chaque énoncé au passé, l'espace en trois points indique (graphiquement également) un décrochage, à la fois temporel et énonciatif, explicité dès le second paragraphe (« j'aurais voulu rester là pour rêver »).

Lié à l'expression d'un je et des affects, le ponctème est vite devenu le signe privilégié de l'endophasie et prolifère, par exemple, dans la littérature moderniste qui s'intéresse au flux de conscience ; il se rencontre très fréquemment dans certains types de monologues intérieurs. De la simulation de parole extériorisée à celle de la parole intériorisée, le dénominateur commun reste l'opposition à l'écrit, au construit, au figé. Ainsi libertins et romantiques n'ont fait qu'extraire et actualiser les virtualités contenues dans un signe dont la première fonction, objective, ne pouvait qu'engendrer des enjeux beaucoup plus larges. L'introduction du virtuel dans l'actualisation discursive revêt nécessairement une importante dimension idéologique, en s'inscrivant contre un imaginaire de la langue classique articulée, univoque et complète. L'espace textuel de la latence interroge, heurte, remet en cause l'intégrité du discours et se pose au plus près des problématiques de la réalisation.

Dans la production romanesque des courants réaliste et surtout naturaliste, le ponctème devient indissociable de la parole rapportée. Très peu présent, à quelques rares exceptions près, hors du dialogue, il est l'instrument privilégié du « glissement phénoméniste »¹⁶³ de la prose littéraire et ponctue le moindre propos des personnages, témoignant de « la volonté réaliste » de « traduire au plus près les difficultés de la communication » mais aussi « le naturel de l'expression », c'est-à-dire le besoin « reproduire le plus crûment possible la parole dans ses imperfections, ses approximations, ses non dits »¹⁶⁴.

Fréquent dans les paroles rapportées, dans le discours endophasique, dans l'écriture du moi, le ponctème – qui, par sa dimension graphique incontournable, ne passe pas inaperçu – semble envahir le discours romanesque du XIX^e siècle. Du succès à l'excès, le rapport des scripteurs au signe évolue, au point que certains, tel Balzac, ont pu

163 Philippe G., Piat J., (2009), p. 219.

164 Dürrenmatt J., (1998), p. 42-43.

rapidement manifester le désir de se défaire de cet artifice en vogue, lui préférant son homologue anglais : le tiret. Alors que les Anglais, qui avaient toujours privilégié le tiret, commencent à adopter la suite de points au XVIII^e siècle (ils appréhendent d'ailleurs ce signe comme un élément étranger, puisque l'un de ses noms est *French dots*), à l'inverse, la ponctuation française importe de plus en plus, par le biais des traductions, le tiret au début du XIX^e siècle. Pour Balzac, le tiret permet de traduire les « accidents du dialogue » dans le récit et de remplacer ainsi les points multiples, « discrédités par l'abus que certains auteurs en ont fait dans ces derniers temps »¹⁶⁵. Il y a donc eu, à quelques décennies d'intervalle, échange de signes entre langue française et langue anglaise ; ces deux signes possèdent d'ailleurs dans leur langue respective des propriétés similaires :

La polyvalence des points de suspension ou points suspensifs tels qu'ils sont utilisés en français n'a d'égal que celle du tiret anglais. [...] dans nombre de textes, l'anglais substitue le tiret aux points de suspension que le français utilisera dans les mêmes circonstances.¹⁶⁶

L'importation du « petit artifice typographique » que constitue le tiret résulte certes d'une volonté d'enrichissement du système (« une nouvelle expression des sentiments de la lecture orale était donc souhaitée »¹⁶⁷) mais aussi, et surtout, d'une coquetterie d'écrivain désireux de se distinguer de ses pairs à une époque où le signe composé de trois points se propage en littérature. Balzac semble vouloir conserver les valeurs que la littérature anglaise conférait aux tirets et qui, en bien des points, étaient celles endossées par les points suspensifs :

Dans la nature, un personnage fait souvent un geste, il lui échappe un mouvement de physionomie, ou il place un léger signe de tête entre un mot et un autre de la même phrase, entre deux phrases et même entre des mots qui ne semblent pas devoir être séparés. [...] Dans ces extrémités, ce signe — qui, chez nous, précède déjà l'interlocution, a été destiné chez nos voisins à peindre ces hésitations, ces gestes, ces repos qui ajoutent quelque fidélité à une conversation que le lecteur accentue alors beaucoup mieux et à sa guise.¹⁶⁸

Curieusement, le tiret connaît un succès rapide, comparable à celui des points multiples, et l'excès qui en est fait sera dénoncé de la même façon. Ainsi Pierre Larousse, en 1876,

165 Balzac H., « Introduction de la première édition (1829) », *Les Chouans, La Comédie humaine*, P.-G. Castex (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, tome 8, p. 901.

166 Demanuelli Cl., (1987), p. 67.

167 Balzac H., « Introduction de la première édition (1829) », 1976-1981, p. 901.

168 *Ibid.*

évoque « un véritable abus » de l'emploi du tiret « depuis trente à quarante ans » et dénonce la substitution du tiret à la parenthèse, ainsi qu'à la virgule, et l'emploi redondant avec le point-virgule ; autant d'emplois abusifs qui ont contribué à « rendre obscure » la pensée et à détruire la phrase française¹⁶⁹.

À la fin du XIX^e siècle, à l'instar de leurs homologues français, de nombreux auteurs de littérature anglaise se mettent à employer le signifiant en trois points qui devient le symbole d'une nouvelle génération :

In contrast to the unpredictable and extravagant lines of stars or points that burst across the pages of Gothic fiction, the three points have a discretion and a subtlety that highlight the very ordinariness of such dark perspectives at the end of the nineteenth century. And as the three points become increasingly common in the work of early twentieth-century writers --T.S. Eliot and Virginia Woolf, to name but two-- the networks of symmetrical lines connecting one speaker to another and another that characterised Victorian fiction, are transformed into ". . .", a new icon for a new generation.¹⁷⁰

En France, le courant réaliste ne témoigne pas, dans l'ensemble, d'un usage systématique de la suite de points dans les paroles rapportées, et son intervention se cantonne largement aux discours désarticulés sous le coup des affects.

- Vous rappelez-vous, mon ami, que je suis venu à Tostes une fois, comme vous veniez de perdre votre première défunte. Je vous consolais dans ce temps-là ! Je trouvais quoi dire ; mais à présent... Puis avec un long gémissement qui souleva toute sa poitrine : - Ah! c'est la fin pour moi, voyez-vous ! J'ai vu partir ma femme... mon fils après... et voilà ma fille aujourd'hui !¹⁷¹

Maupassant se situe dans la continuité de ces usages et réserve également l'emploi du signe en trois points aux situations de communication difficiles, soumises aux aléas, à l'influence des affects sur la mise en voix, tels ces propos prononcés « d'une voix entrecoupée, tremblante » :

Alors la jeune femme, d'une voix entrecoupée, tremblante, commença :

169 Larousse P., *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, « Tiret », Nîmes C. Lacour Éditeur, coll. « Rediviva », tome 23 (1876), 1991, p. 228.

170 Henry A., « Ellipsis Marks in a Historical Perspective », *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature*, tome 2, Olga Fischer and Max Nänny (éd.), John Benjamins, 2001, p. 153.

171 Flaubert G., *Madame Bovary, mœurs de province*, Lévy Frères, 1857, p. 476.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb365783786>

- Mes braves gens, je viens vous trouver parce que je voudrais bien... je voudrais bien emmener avec moi votre... votre petit garçon...¹⁷²

La volonté de traduire au plus près les heurts et les cahots du langage se manifeste par la présence importante du signe dans les dialogues :

Alors la pauvre femme, balbutiant, avec la voix toute mouillée de larmes, et le corps crispé de chagrin, répondit :

« C'est quand il t'a demandé... N'avez vous pas froid à... à... à vos chers petits pieds ?... on ne m'a jamais dit de ces choses-là... à moi... jamais... jamais... »¹⁷³

L'idéogramme du latent, apposant une persistance énonciative, importe tous les éléments parasites de la communication. Ici, le ponctème produit une distance graphique qui permet de signifier le caractère « balbutiant » du discours mais également, par voie de conséquence, l'influence du corps (« crispé ») sur la parole, soit des « larmes » et du « chagrin » sur la « voix ». Dans l'espace de latence, le corps et les affects font irruption.

Chez Zola, le ponctème, également absent du récit, est employé avec une fréquence plus élevée dans les propos rapportés. Dans les œuvres romanesques des Goncourt, il apparaît de façon encore plus systématique ; ainsi, le discours direct est constamment émaillé de suite de points :

– Oh ! Sois tranquille !... il ne pâtera pas, ça me regarde... Et puis ça sera gentil !... N'aie pas peur, on ne saura rien... Je m'arrangerai... Tiens ! Les derniers jours, je marcherai comme ça, la tête en arrière... Je ne porterai plus de jupons... Je me serrerai, tu verras ... On ne s'apercevra de rien, je te dis...¹⁷⁴

Visuellement, les paroles rapportées se distinguent du récit par leur aspect fragmenté ou décousu. Les points de suspension traduisent une volonté évidente de s'opposer à la rigidité de l'écrit : ils accompagnent les phrases simples, permettent de façonner des segments courts espacés de temps de latence (« Je ne porterai plus de jupons... Je me serrerai, tu verras... »). Ce prolongement graphique systématique suppose alors une réelle spécificité de la parole sur le récit, qui apparaît moins structurée, moins subordonnée ; au plus près du *naturel* de la conversation.

172 Maupassant de G., « Aux champs », *Contes de la Bécasse*, Gallimard, Folio, (1882), 1979, p. 131.

173 Maupassant de G., *Une Vie*, Livre de poche, (1883), 1983, p. 56.

174 Goncourt E. et J., *Germinie Lacerteux*, Edizioni Scientifiche Italiane, (1864), 1982, p. 64.

Octave Mirbeau s'inscrit pleinement dans la continuité de la mouvance naturaliste ; cette dernière se rapproche, comme le suggère Jacques Dürrenmatt, de ce que les réalistes allemands de la même époque ont pu tenter avec le « style seconde par seconde » (*Sekundenstill*), lequel cherche à retranscrire le discours littéralement, sans mise en forme littéraire¹⁷⁵. L'auteur du *Calvaire* fait du point de suspension, à la suite des Goncourt, le sceau de la parole rapportée et l'introduit le plus souvent en supplémentation afin de suggérer un corps, un organe, une voix qui s'adressent à d'autres voix.

Cent regards fardés étaient sur nous, cent bouches peintes **chuchotaient** des mots que je n'entendais pas, mais où il semblait que revenait sans cesse le nom de Clara.

– Clara ! Clara ! Clara !

[...] Il me sembla même que les monstres de métal le répétaient dans leurs spasmes, le **hurtaient** dans leurs délires de luxure sanglante.

– Clara ! Clara ! Clara !...

[...] et j'entendis des cris, des râles, des danses, des sons de flûte, des résonances de métal et ce nom qui **courait**, **haletait**, de lèvres en lèvres, et **secouait**, comme un spasme, tout le bateau des fleurs :

- Clara !... Clara !... Clara !¹⁷⁶

Placés à la fin du discours direct, les points de suspension proposent un espace graphique de langage non-verbalisé qui, prolongeant l'énoncé, semble vouloir mimer l'enveloppe sonore des vocables. Dans la première réplique, leur absence s'expliquerait par la présence du verbe introducteur de parole « chuchotaient » ; l'intervention progressive du ponctème se comprendrait ensuite par l'accroissement du débit sonore (« hurtaient », « haletait », « secouait » étant ici les référents anaphoriques explicitant le rôle joué par les trois points). Les points de suspension font, *a priori* dans cet exemple, office de caisse de résonance, de chambre d'amplification. Ainsi, ils importent tous les éléments bruyants du paraverbal – comme le signale l'occurrence du verbe « haleter » et du substantif « spasmes » dans le troisième exemple où ils interviennent à deux

175 Dürrenmatt J., (1998), p. 43.

176 Mirbeau O., *Le Jardin des supplices, Œuvre romanesque*, (1898-1899), vol. 2, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, 2001, p. 330-331, p. 335. Nous soulignons.

reprises – qui introduisent un temps de latence entre les différents énoncés, traduisant le *halètement*, le rythme syncopé, *spasmodique*. L'espace de latence permet de simuler les formes non-verbalisées d'un discours véritablement physiologique.

Mirbeau l'iconoclaste ne limite pas l'introduction du signe aux paroles rapportées et radicalise la tendance naturaliste en l'introduisant avec une fréquence parfois comparable dans le récit. Il convient ainsi de s'opposer dès à présent à l'affirmation selon laquelle « ce style » ne concernerait que les paroles rapportées :

[...] à la différence de Céline, Mirbeau limite ce style à la parole. Le récit lui-même est ponctué normalement.¹⁷⁷

Un relevé des occurrences montre, à l'inverse de ce qu'affirme Jacques Drillon, qu'environ 38,5% des emplois du ponctème interviennent à l'intérieur du récit dès le premier roman, *Le Calvaire* (20% dans un roman ultérieur comme *Le Jardin des supplices*). De nombreux passages du récit sont ainsi ponctués de façon tout à fait analogue, avec une profusion de points de suspension (et d'exclamation).

À la charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, nombreux sont les auteurs qui usent abondamment du ponctème dans leurs œuvres en prose. Des romanciers de l'ailleurs, du voyage réel ou fantasmé. Le point de suspension, signe qui, important l'ailleurs dans le discours, ouvre dans le même temps sur un ailleurs discursif, semble le compagnon idéal d'une langue qui s'attache à l'exotisme, au sens le plus large du terme¹⁷⁸. Chez un romancier comme Pierre Loti, l'usage fréquent du point de suspension – usage critiqué par Proust notamment – est mis en relation par Gilles Philippe et Julien Piat avec le lyrisme, la sensation et l'émotion¹⁷⁹. Le goût pour le ponctème est manifeste chez l'auteur de *Pêcheur d'Islande*, notamment sous forme de clausule poétique, au terme des chapitres (21 chapitres, sur les 53 que compte *Pêcheur d'Islande*, s'(in)achèvent par le signe en trois points).

Mais, vraiment, elle lui pardonnait, et aucune haine n'était mêlée à son amour désespéré pour lui...¹⁸⁰

177 Drillon J., (1991), p. 422.

178 Nous avons pu ainsi évoquer sa fréquence dans l'œuvre de Jules Verne (voir 2.1.3.1. Points multiples et degrés).

179 Philippe G., Piat J., (2009), p. 220.

180 Loti P., *Pêcheur d'Islande*, Gallimard, coll. « Folio », (1905), 1988, p. 151.

La prédilection pour l'érosion de la phrase, pour la décomposition en pointillés, dit à la fois la conscience du temps qui passe et de la mort, mais aussi la volonté de conjurer cette fatalité dans le discours. Face à la petite mort que constitue la clôture définitive d'un segment par le point final, le ponctème propose un prolongement en introduisant le virtuel, lequel permet de retarder la disparition du discours. Ainsi, il exhibe le latent, soit un temps suspendu, une rétention de la jouissance.

Quand enfin nous fûmes tombés ensemble dans les joncs enchevêtrés, je la pris dans mes bras et, à son contact intime, je me sentis faiblir tout à fait par une sorte de petite mort délicieuse...¹⁸¹

Conjuration de la mort et du temps qui passe, les trois points participent à une forme de sublimation qui permet aussi de transformer la chute brutale et angoissante de la phrase en « petite mort délicieuse ».

3.1.3.3. L'informulé symboliste

-Discours théâtral : Maeterlinck

La latence, qui dit dans le langage l'informulé, l'informulable, qui engage l'impossibilité d'un dire plein, intéresse nécessairement les enjeux du symbolique et du symbolisme, compris comme un au-delà de la pensée, une évasion dans les tréfonds inconscients. Maurice Maeterlinck, poète du silence (cet « élément dans lequel se forment les grandes choses »¹⁸²), ne pouvait trouver dans le ponctème que le parfait cryptogramme de sa poétique.

Je crois que tout ce qui ne jaillit pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme, n'a pas jailli de sa seule source légitime.¹⁸³

Usant, souvent sans réserve, du signe en trois points, notamment dans *Sept Princesses*, ou encore dans *La Mort de Tintagiles*¹⁸⁴ (œuvre dont les répliques sont systématiquement (in)achevées par le point du latent), le dramaturge crée une esthétique de la suggestion, qui fait la part belle à l'inconnu, aux puissances invisibles, aux « étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable »¹⁸⁵ : *inarticulé* et *inexprimable*

181 Loti P., *Le Roman d'un Enfant* suivi de *Prime Jeunesse*, Gallimard, coll. « Folio », (1919), 1999, p. 342.

182 Maeterlinck M., « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Mercure de France, 1913, p. 9.

183 Maeterlinck M., « Confession du poète », *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985, p. 80.

184 Maeterlinck M., « Préface », *Théâtre*, tome 1, P. Lacomblez, 1903, p. XVI.

185 Maeterlinck M., « Confession du poète », *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits*

se traduisent graphiquement par l'omniprésence d'un signe qui borde la plupart des répliques :

MARIE.

Oh ! Voici que le père veut qu'on l'embrasse aussi...

L'ETRANGER.

Maintenant le silence...

MARIE.

Elles reviennent aux côtés de la mère...

L'ETRANGER.

Et le père suit des yeux le grand balancier de l'horloge...

MARIE.

On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font...

L'ETRANGER.

On dirait qu'elles écoutent leurs âmes...

*Un silence.*¹⁸⁶

Ces courts énoncés, le plus souvent constitués de phrases simples juxtaposées, sont constamment prolongés par des points de suspension : ces derniers révèlent, comme le suggère Marcel Postic, « l'inachèvement, ou le cheminement muet de la pensée, le trouble des âmes »¹⁸⁷. L'âme, que les personnages semblent écouter, est d'ailleurs un élément récurrent, notamment dans le discours du vieillard (*Intérieur*). La latence produit un halo autour des répliques, leur confère un surcroît d'existence, un supplément d'âme :

LE VIEILLARD.

Prenez garde ; on ne sait pas jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes...

*Un long silence. Marie se blottit contre la poitrine du vieillard et l'embrasse.*¹⁸⁸

Dans les deux exemples cités, la mention de l'« âme » précède l'intervention didascalique du (long) « silence ». Le signifiant en trois points est donc moins un élément prosodique, indicateur de pauses, qu'un indice graphique proposant une ouverture – nécessaire dans ce huis-clos –, dessinant des « prolongements secrets à la pensée exprimée des personnages »¹⁸⁹. Le signe, présent massivement, participe de la

(1886-1896), 1895, p. 81.

186 Maeterlinck M., *Intérieur*, Slatkine, (1895), 2005, p. 134.

187 Postic M., *Maeterlinck et le symbolisme*, Nizet, 1970, p. 127.

188 Maeterlinck M., *Intérieur*, p. 132.

189 Postic M., (1970), p. 129.

poétique de l'attente¹⁹⁰.

L'idéogramme du latent, utilisée en supplémentation, semble indissociable d'une écriture de la suggestion qui s'attache à l'inconnu et à l'énigme de l'être, à tout ce qui a trait aux phénomènes inconscients, et cherche à transcrire, dans le discours, un autre discours. Le signe exemplifie l'attente, représente l'invisible (en lien avec la mort qui est au centre des propos mais n'apparaît pas), inscrit graphiquement le silence et devient alors un personnage central, figurant omniprésent de l'ineffable.

Le théâtre de Maeterlinck n'étant pas un théâtre entièrement tourné vers la représentation (qui passe parfois par des marionnettes), la présence graphique de l'élément ponctuant est d'autant plus signifiante. Sa récurrence produit un effet visuel qu'il faut rattacher aux phénomènes de reprises et de répétitions dans les échanges verbaux. Elle participe du caractère mécanique et somnambulique des personnages – Octave Mirbeau, dans un article pour *Le Figaro*, parle d'un « théâtre de fantoches »¹⁹¹ – et de l'enlèvement de l'intrigue ; statisme, attente, personnages fantoches, communication défectueuse, pessimisme : se dessine en creux la figure d'un autre dramaturge du silence, Samuel Beckett, lequel fera également du point de suspension un élément dramatique essentiel¹⁹².

-Discours poétique : Laforgue, Corbière

À la fin du siècle, l'aversion manifestée par un certain nombre d'auteurs pour tout ce qui relève de la tradition rhétorique favorise également la prédilection pour un signe qui permet de morceler la syntaxe et de déconstruire le langage articulé. La poétique romantique de la division, du cousu/décousu¹⁹³ se perpétue, ou plutôt se renouvelle. La volonté de *désécrire* que revendique, entre autres, Rémy de Gourmont peut passer par l'intervention du ponctème, notamment dans le discours poétique – phénomène traditionnellement rare. Ainsi, quel que soit le genre investi, l'idéogramme participe toujours d'une démarche contestataire (contre la norme de l'écrit : esthétique, générique,

190 Rolande Causse, dans un ouvrage consacré à la ponctuation, intitule la partie consacrée aux points de suspension : « l'attente rêveuse des points de suspension... », Causse R., *La langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Seuil, coll. « Point virgule », 1998, p. 198.

191 Mirbeau O., « Pour un théâtre de fantoches », *Le Figaro*, août 1880.

192 Voir 3.1.4.1. A. Trois points et didascalies : le théâtre de Beckett.

193 Dürrematt J., (1998).

grammaticale...), ce qui est le cas chez Jules Laforgue et bien davantage encore dans la « poésie antipoétique »¹⁹⁴ de Tristan Corbière.

À première vue, la problématique reste relativement analogue et les divers signes de ponctuation peuvent apparaître comme autant de « marqueurs de parole »¹⁹⁵. Cependant, il ne s'agit en rien d'une poésie orale (tout juste, à la rigueur, d'une tendance à un effet d'oral) et la prolifération des ponctuants va d'abord dans le sens d'une esthétique visuelle de la surcharge, de l'hybridation. Chez Laforgue, poète par excellence de la latence (« Nuit des hérédités et limbes des latences ! »¹⁹⁶), dont les derniers vers des *Complaintes* s'achèvent par un éloquent « Silence... »¹⁹⁷, l'inscription du ponctème relève tout d'abord d'un goût prononcé pour la surcharge ponctuant : points, virgules, points d'exclamation, d'interrogation ou de suspension abondent. L'idéogramme du latent est aussi tout à fait symptomatique d'une poétique de « l'ironie » et du « désenchantement », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Bertrand : signe romantiquement lié à la perte (littéralement et dans tous les sens), il souligne en un prolongement dérisoire, infime, les angoisses métaphysiques et participe à une forme de traitement burlesque :

Tiens ! L'Univers
Est à l'envers...¹⁹⁸

Par-delà l'inscription poétique, le ponctème s'inscrit dans une stratégie discursive impliquant un rôle énonciatif prépondérant, lequel relève en grande partie du « phatique » :

D'une manière générale, ce signal de silence ou pause énonciative est un appel de sens dont la fonction est phatique. Rompant ou amplifiant l'énoncé, les points de suspension sont autant de gestes par lesquels le diseur indique à son interlocuteur qu'il faut rire, pleurer, fantasmer, rêver, etc.¹⁹⁹

194 Le Milinaire A., *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1989, p. 105.

195 Bertrand J.-P., *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle », 1997, p. 326.

196 Laforgue J., *Œuvres poétiques. Les Complaintes, L'imitation de Notre-Dame de la Lune, Derniers vers*, Pierre Belfond, 1965, p. 152.

197 *Ibid.*, p. 156.

198 *Ibid.*, p. 94.

199 Bertrand J.-P., *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle », 1997, p. 336.

Qu'il soit « dialogique », mettant en relation les locuteurs, ou « méta-rhétorique »²⁰⁰, portant un regard rétrospectif sur l'énoncé, le ponctème introduit le virtuel qui dit, non sans détachement – ironique – le déficit, l'impossibilité foncière d'un discours plein, abouti, auto-suffisant.

C'est la Métaphysique de Dieu

Et ses amours sont infinis ! – mais, dire...²⁰¹

Chez Tristan Corbière, ce principe atteint une forme paroxystique et le poète multiplie ce que Laforgue nommait « les lignes de points de suspension, de réticence et d'en allé »²⁰², produisant un « langage de télégramme » (Huysmans)²⁰³, un « haché romantique » (Laforgue)²⁰⁴, une « écriture en éclairs et en ellipses » (Breton)²⁰⁵. Saturé de signes de ponctuation, le poème devient une scène sur laquelle se produisent différents comédiens. Les voix des locuteurs s'emmêlent dans une profusion d'indications qui suscite l'oralisation et dessine, par le tiret, le blanc et les trois points, une partition :

Un beau jour – quel métier ! – je faisais, comme ça
Ma croisière. – Métier !... – Enfin, elle passa
– Elle qui ? – La Passante ! Elle, avec son ombrelle !
Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle

Me regarda tout bas, souriant en dessous,

Et... me tendit sa main, et...

m'a donné deux sous.²⁰⁶

Cependant, en raison de la surcharge, une telle partition paraît bien difficile à oraliser et les enjeux sont à chercher ailleurs. La présence envahissante du ponctème n'est en effet pas seulement imputable aux enjeux de la parole rapportée, au brouillage polyphonique.

200 *Ibid.*

201 Laforgue J., *Oeuvres poétiques. Les Complaintes, L'imitation de Notre-Dame de la Lune, Derniers vers*, Pierre Belfond, 1965, p. 141.

202 Laforgue J., *Mélanges posthumes*, (1903), cité dans *Tristan Corbière*, Seuil, coll. « l'âme des poètes », 2004, p. 20.

203 Huysmans J.-K., *À Rebours*, (1884), cité dans *ibid.*, p. 19.

204 Laforgue J., *Mélanges posthumes*, (1903), cité dans *ibid.*, p. 20.

205 Breton A., *Anthologie de l'humour noir*, (1966), cité dans *ibid.*, p. 23.

206 Corbière T., « Bonne fortune et fortune », *Les Amours jaunes*, Seuil, coll. « L'âme des poètes », (1873), 2004, p. 48.

Il participe ainsi au « style brouillon »²⁰⁷, elliptique, à la déconstruction syntaxique, à l'insubordination phrastique :

Quelquefois, vaguement, il se prenait attendre...

Attendre quoi... le flot monter... le flot descendre...²⁰⁸

Accompagnant le sème du temps avec l'infinitif indéterminé – qui supprime la subordonnée attendue (« [...] attendre... / Attendre quoi... le flot monter ») –, aplatissant la verticalité graphique et tonale de l'interrogation (« Attendre quoi... »), le ponctème accentue visuellement et sémantiquement l'imprécision et l'indécision de l'attente (« vaguement ») et introduit le temps d'une latence où la résignation le dispute à l'apathie.

Se lit dans le geste surponctuant, dans la masse grouillante des points, une vision esthétique et idéologique du langage et du monde fondée sur la défiance et la déception. Commentant l'introduction du silence par l'entremise du point de suspension, André Le Milinaire indique qu'il s'agit vraisemblablement de

[...] faire entrer dans le poème non seulement le silence inhumain des choses et du monde mais leur pesanteur hostile. [...] un silence du monde qui rejette l'homme.²⁰⁹

L'abondance de signes ponctuels dans ce discours poétique, et de façon emblématique, du point de latence, est bien le reflet d'une suspicion généralisée jetée sur le langage. Le virtuel, qui renvoie aux ramifications de l'inconscient, inscrit en profondeur l'inquiétude et le doute.

À l'inverse, les poètes qui privilégient le blanc, tel qu'Apollinaire proposant le poème déponctué, tel que Mallarmé, très soucieux de ponctuation blanche, peuvent témoigner d'une plus grande sécurité linguistique : le blanc scelle l'hermétisme du discours et tend à signifier son autosuffisance. Le blanc serait logophile quand les points de suspension relèveraient d'une forme de méfiance, de misologie.

207 Angelet Ch., *La Poétique de Tristan Corbière*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles, 1961, p. 124.

208 Corbière T., « Le Poète contumace », *Les Amours jaunes*, op. cit., p. 64.

209 Le Milinaire A., (1989), p. 108.

Stéphane Mallarmé, tout comme Paul Claudel (et plus radicalement sans doute que Marcel Proust qui condamne plutôt l'usage abusif²¹⁰), éprouve peu d'attrait pour le signe composé de trois points, qu'il trouve en effet « canaille »²¹¹. Paul Claudel dira plus tard avoir « hérité de Mallarmé son horreur pour cette figure typographique. Un point, c'est tout, et trois points, ce n'est pas tout »²¹². Effectivement, avec les trois points, le sens n'est pas réductible au seul énoncé, les trois points indiquent un débordement qui peut être perçu négativement, comme un relâchement coupable, du côté de l'inachevé. Une telle conception explique pourquoi un poète comme Léon-Paul Fargue se défend pour imposer un nouveau signe dans ses écrits, comme le révèle ce propos de Valéry Larbaud :

Dans la première édition de ses *Poèmes*, L.-P. Fargue a voulu deux points de suspension, au lieu des trois qui sont d'usage courant, et il les a obtenus, non sans peine. On voit la portée de cette exigence : une plus grande attention demandée au lecteur ; l'économie de moyens, par laquelle l'éloquence, l'émotion, se trouvent contenues, réprimées, fortifiées par cette contrainte même, alors qu'elles s'étalent dans l'égrènement relâché des trois points.²¹³

La réduction du signifiant à deux points indique, par contraste, une représentation fortement dépréciative du ponctème usuel, associé à l'*étalement* et au *relâchement*. Un point de moins et c'est le coup de force poétique, le renversement du côté de l'exigence (celle de l'auteur et celle demandée au lecteur) et de l'économie de moyens qui fortifie éloquence et émotion. Valéry Larbaud qui note que cette initiative n'a pas été suivie, les deux points n'ayant peut-être leur place que « dans la prose quintessenciée (au sens premier) de ces *Poèmes* »²¹⁴, félicite néanmoins son contemporain « d'avoir eu assez de ténacité pour obtenir ses deux points de suspension »²¹⁵.

Le refus de l'égrènement, du relâchement, de la dérobage, implique une forme d'auto-suffisance, voire de suffisance du discours. L'espace de latence, disant ce qui échappe,

210 Pour un nombre de mots sensiblement équivalent (1,5 million), le relevé effectué sur le corpus Frantext indique que l'œuvre de Paul Claudel contient 1705 occurrences et celle de Proust 537, ce qui, dans les deux cas, est très peu (notamment au regard de l'importante production théâtrale de Claudel).

211 Propos rapporté par Edmond Bonriot, « Mardis soir, rue de Rome », *Les Marges*, vol. 57, n°224, 1936.

212 Claudel P., Lettre à Albert Chapon, 24 nov 1906. Cité par Robillard M., *Sous la plume de l'ange. De Balzac à Valéry*, Droz, 1997, p. 148.

213 Larbaud V., *Sous l'invocation de Saint Jérôme, Œuvres complètes*, t. 8, NRF, tome 8, Gallimard, coll. « NRF », 1953, p. 279.

214 *Ibid.*

215 *Ibid.*, p. 281.

peut alors se retrancher du côté de l'humilité. À la fin du XX^e siècle, prenant le contre-pied de son illustre prédécesseur, Jean-Michel Maulpoix affirme son goût pour le point de pudeur, « misérable fragment » :

Contrairement à Claudel qui en avait horreur, j'affectionne les points de suspension. Ils sont la pudeur de la phrase, sa manière de se résigner à ne jamais être qu'un misérable fragment de l'immense période universelle... Trois points de trois fois rien, etc.²¹⁶

Relié à « l'immense période universelle », le ponctème, rejeton des grands bouleversements de la représentation de l'univers au XVI^e et XVII^e siècles, dit bien une forme de *résignation*, de déception, de prise en compte de la vanité de l'infiniment petit dans l'infiniment grand. Au regard de ce bouleversement initial qui l'a vu naître, les traumatismes du chaotique XX^e siècle fournissent un élément d'explication de son incroyable développement : à l'intérieur des béances qui jalonnent les phrases céliniennes ou saurrautiennes, résonne avec une profondeur nouvelle le heurt provoqué par l'introduction de l'idéogramme du virtuel dans l'actualisation discursive.

216 Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n°43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 104.

3.1.4. Parole et endophasie : entre défaillance et défiance (XX^e siècle)

L'emploi des points de suspension atteint son apogée en France au XX^e siècle, principalement dans le discours romanesque. Étienne Brunet, à partir du corpus *Frantext*, a cherché à mettre en évidence, dans « le débit et les variations du flux verbal », « les mots, les tournures ou les thèmes caractéristiques de l'époque considérée »²¹⁷. Selon les statistiques proposées, le ponctème, dont l'écart est à 126, devient le troisième élément caractéristique du siècle, derrière le « c' » et le « ça » et juste devant le point. Une telle omniprésence, si elle s'explique en partie par l'usage systématique de certains auteurs, n'en fait pas moins un élément absolument caractéristique du XX^e siècle (50 513 occurrences répertoriées).

À partir d'auteurs ayant fait un usage significatif du ponctème au XX^e siècle (Colette, Céline, Beckett, Sarraute...), nous nous proposons de synthétiser les enjeux de son inscription dans différents genres (théâtral, romanesque, poétique) en montrant que cette dernière peut être analysée selon deux versants en apparence antagonistes : le discours extériorisé (théâtre, romans et paroles rapportées) et l'endophasie (monologue intérieur, tropismes).

Dans le discours littéraire, le point de suspension est d'abord employé dans les dialogues et les monologues, « les échappées, les rêveries »²¹⁸, afin, notamment, de traduire la subjectivité d'un « je » qui s'exprime. Le discours à la première personne est indéniablement le lieu de prédilection du ponctème, lequel accompagne l'expression des affects. D'un côté, lorsqu'il s'agit de préparer le passage de l'écrit vers l'oral (discours théâtral), ou d'élaborer une fiction d'oralité (paroles rapportées), il semble être l'indice du *modus* du discours, instaurant le lien entre le corps qui parle et le texte écrit. De l'autre côté, se trouve le monologue intérieur : une situation énonciative dans laquelle le ponctème peut également abonder. Cependant, à la différence des deux premiers liés à la parole sonore, proférée, adressée, le monologue relève du discours intérieur, endophasique, silencieux. Les trois points interviennent dans ce qui semble constituer

217 Brunet. É., « La langue française au XX^e siècle. Ce que disent les chiffres », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, 1999, p. 720.

218 Catach N., (1994), p. 64.

deux extrémités : traces d'une oralité communicante ou traces d'une verbalisation mentale. En réalité, l'écart entre ces deux types de discours peut être réduit en considérant, à l'instar de Benveniste, que le monologue reste une « variété du dialogue », un « dialogue intériorisé » entre « un moi écouteur et un moi locuteur »²¹⁹. Le monologue perd alors son caractère monologal pour tendre vers le dialogal et le dialogique (puisque tout emploi de « je » suppose une allocution, une adresse à un « tu » même fictif).

Du théâtre à l'endophasie se constituent deux domaines privilégiés d'intervention du ponctème qui instaure, par la distanciation, par la théâtralisation de la parole, une forte dimension réflexive. Il est bien question d'une mise en scène d'un discours échappant au travail préalable d'élaboration et de construction propre à l'écrit, cherchant à signifier la difficile formation d'un propos (envisagé au stade préréflexif). La problématique de la réflexivité et de la réalisation, posée par le latent, est donc au premier plan.

Subjectivité, affectivité, intuitivité sont les traits communs d'œuvres à la première personne qui s'inscrivent pourtant contre le lyrisme. La défiance à l'égard du langage, de la communication, des mots trouve une traduction dans les points de latence qui, introduisant le non-réalisé, importent un double critique dans le discours : le langage est traversé par des éléments qui l'excèdent.

3.1.4.1. Discours extériorisé. Parole et corps

A. Trois points et didascalies : le théâtre de Beckett

Pour Pierre Larthomas, « la complexité du langage dramatique tient au fait qu'il est un compromis entre deux langages dont certains caractères sont, dans une grande mesure, opposés. Écrire un bon langage dramatique, c'est unir les contraires »²²⁰. Le langage dramatique est structuré par la tension entre l'écrit et le dit et, s'il n'est pas une simple transcription du langage parlé, il ne peut se comprendre indépendamment de ses liens avec l'oralité, avec la présence physique également :

219 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, coll. « Tel », (1974), 1980, p. 85-86.

220 Larthomas P., *Le Langage dramatique*, PUF, coll. « Quadrige », (1980), 2010, p. 177.

N'envisager que la poétique du discours, c'est laisser échapper ce qui est le spécifique de la parole théâtrale, qui est d'abord béance entre l'acte et la parole (action, gestuelle, etc.), entre la musique et le sens (dramatique), entre la voix du scripteur et la voix du (des) personnages. L'analyse poétique est une part légitime, parfois essentielle, d'une analyse dramatique beaucoup plus complète ; elle ne saurait aller seule.²²¹

Du texte lu, dans l'intimité silencieuse propre à la lecture, au texte entendu, mis en voix sur scène, devant un public, les effets de sens peuvent être radicalement différents. Le régime de linéarité de l'écrit est d'essence spatiale, celui de l'oral est temporel. Il s'agit donc de penser l'articulation entre l'écrit et le dit, de saisir la façon dont l'écriture dramatique (« sorte de pré-transcription des énoncés destinés à être prononcés »²²²) joue sans cesse sur les deux versants du langage.

[...] le fait stylistique, lorsqu'il s'agit de théâtre, se définit toujours par un double écart par rapport au langage parlé et par rapport au langage écrit ; mais il tient nécessairement, parce qu'il s'agit encore de langage, de l'un et de l'autre.²²³

Il existe une double essence du langage dramatique, qui participe du langage parlé comme du langage écrit sans jamais « se confondre avec eux »²²⁴. La problématique de la ponctuation apparaît alors tout à fait intéressante, à la fois par la dimension prosodique mais aussi par ce qu'elle contient, à la différence des didascalies, d'intraduisible sur scène : que faire, par exemple, des points de suspension, sur le plan de la mise en scène ?

Comme le fait remarquer Isabelle Vodoz, « choisir de parler du "texte de théâtre" équivaut à se situer d'entrée de jeu dans l'inachevé »²²⁵. Le texte dramatique est une étape avant la représentation et il entretient un lien étroit avec la question de l'inachèvement. En déplaçant la perspective au niveau linguistique, l'intrusion des points de suspension mérite d'être analysée selon le rapport écrit/oral à travers le jeu des indications didascaliques. Ayant établi un triple signifié des points de suspension (pause, interruption, inachèvement), Isabelle Vodoz²²⁶ note que l'interprétation du signe n'est pas toujours évidente et qu'il est possible, en cas d'intervention d'un second personnage,

221 Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1982, p. 239.

222 Vodoz I., « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », (1986), p. 102.

223 Larthomas P., (2010), p. 175.

224 *Ibid.*

225 Vodoz I., (1986), p. 95.

226 *Ibid.*, p. 99.

d'hésiter sur le sens à donner aux trois points achevant la première réplique. Un metteur en scène peut y voir la marque d'une interruption (parole coupée), un autre celui d'une simple pause et décider de ménager un temps avant la deuxième réplique.

Samuel Beckett est très certainement l'un des auteurs dramatiques du XX^e siècle dont l'emploi – très fréquent – du point de suspension paraît constitutif d'une démarche critique visant à discréditer toute tentative communicationnelle. Le ponctème exemplifie ce qui échappe et se délite. Le rapport du signe aux didascalies – très fréquentes également – apparaît en outre particulièrement intéressant dans la mesure où se pose la question de leur complémentarité, de leur interférence ou de leur redondance. Deux systèmes de ponctuations sont mis ainsi en jeu : les signes de ponctuation écrits et les didascalies, lesquelles « fournissent des indications d'ordre prosodique (*calme, agité, un temps...*), paraverbal (*il hésite, il cherche...*) et gestuel (*il se soulève péniblement...*) »²²⁷. Les didascalies fonctionnent ainsi comme « des signes de ponctuation originaux et verbalisés »²²⁸ qu'il est possible d'analyser conjointement avec les signes de ponctuation traditionnels (didascalies implicites) afin d'envisager les gradations de segmentation et les gradations sémantiques.

Les points de suspension, chez Beckett, abondent, moins cependant que les didascalies. *Fin de partie* compte par exemple quatre cents occurrences de la didascalie « (*Un temps.*) » et soixante-douze interventions du point de suspension, phénomène qui contribue sans doute à faire de l'œuvre « une apothéose de l'écriture du silence au vingtième siècle »²²⁹. Dans la mesure où Beckett était un dramaturge scrupuleux, saturant son texte de consignes précises, on peut interroger le fonctionnement respectif des didascalies et des points de suspension, qu'il se réalise en interaction ou en autonomie. Face à l'abondance des insertions parenthétiques, le ponctème en trois points apparaît bien vague et bien indécis. Qu'en est-il de sa fonction ? Comment se distingue-t-il du « temps » régulier qui rythme les énoncés ?

227 Grobet A., « Le rôle des ponctuations dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de *Fin de partie* de Samuel Beckett », *À qui appartient la ponctuation?*, (1998), p. 110.

228 *Ibid.*

229 De La Motte A., *Au-delà du mot. Une "écriture du silence" dans la littérature française au XX^e siècle*, Ars Rhetorica, 2004, p. 187.

Finì, c'est finì, ça va peut-être finir. (*Un temps.*) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*Un temps.*) On ne peut plus me punir. (*Un temps.*) Je m'en vais dans ma cuisine, trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, attendre qu'il me siffle. (*Un temps.*)²³⁰

Dès la première réplique, le métronome marque la mesure : Beckett utilise des insertions parenthétiques précisant le marquage d'une pause dans le débit. Le point de suspension n'intervient pas. Se crée alors une forme de tension entre le point clôturant et la pause signalée par la didascalie. Le point achève la phrase mais le temps laissé entre chaque phrase provoque un effet de suspens. Beckett souhaite vraisemblablement conserver l'emploi et les vertus du point afin de marquer nettement la clôture, sémantiquement et prosodiquement, tout en signifiant, par un ajout exophrastique, que chacune devra être entrelacée de silence – silence qui est lui-même achevé par un point à l'intérieur de la didascalie, ce qui double l'effet. Ce silence ne sera donc pas l'apanage des points de suspension.

Un tel couplage n'est pas rare et l'on trouve, dans l'écriture théâtrale d'autres auteurs, des occurrences similaires, notamment dans le théâtre de Marguerite Duras où les didascalies « (*Silence.*) » et « (*Un temps.*) » côtoient l'insertion des points de suspension :

La Mère, seule. – [...] J'ai si faim que je rongerais un os... Je voudrais un gros pâté comme Mimi les fait. L'avion ne me fait rien, à moi... (*Un temps.*) Qu'est-ce qui me ferait quelque chose ?
Quoi ?²³¹

Chez Beckett, la variation est toutefois plus grande et la didascalie « (*Un temps.*) » peut être présente dans le cotexte, en amont ou en aval du point de suspension.

Vieux mur ! (*Un temps.*) Au-delà c'est... l'autre enfer. (*Un temps. Avec violence.*) Plus près ! Plus près ! Tout contre !²³²

Elle peut aussi être encadrée par eux :

Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde... (*un temps*)... et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON !²³³

230 Beckett S., *Fin de partie*, Minuit, 1957, p. 13-14.

231 Duras M., *Des Journées entières dans les arbres, Romans, cinéma, théâtre, un parcours. 1943-1993*, Gallimard, (1954), 1997, p. 1097.

232 Beckett S., *Fin de partie*, Minuit, 1957, p. 39.

233 *Ibid.*, p. 35-36.

Le premier exemple montre que cette didascalie semble réservée majoritairement à la délimitation interphrastique quand le point de suspension, dont le signifié de latence est en partie analogue, introduit un intervalle intraphrastique, relevant de la deuxième fonction que nous avons pu établir, c'est-à-dire de la suspension. Le deuxième exemple indique que cette suspension peut toutefois être complétée par la même didascalie : il en ressort un triple *temps* qui produit un intervallement²³⁴ plus conséquent que la simple occurrence du ponctème : ce triple marquage (emploi bilatéral du point de suspension et didascalie « un temps ») intervient ici pour signaler un effet rhétorique du personnage improvisé conteur. Il s'agit de ménager un intervalle plus conséquent afin d'accentuer l'effet de chute. L'auteur semble par ailleurs n'introduire de didascalie intraphrastique que par l'entremise d'un signe double formé par la présence en amont et en aval du point de latence. Le ponctème est donc le signe conventionnel qui permet le découpage de segments à l'intérieur de la phrase et l'insertion d'une didascalie intraphrastique.

Les premières occurrences du point de suspension dans *Fin de partie* se situent dès la deuxième réplique, indépendamment des didascalies :

Peut-il y a – (*bâillements*) – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? [...] Mon... chien ?
 [...] Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir.²³⁵

L'emploi renvoie une nouvelle fois à la suspension, qui se réalise à l'intérieur de l'énoncé, créant une opération de substitution provisoire : la fin de l'énoncé est différée, ici en raison de l'hésitation du personnage, hésitation qui est d'ailleurs explicitement formulée dans la dernière occurrence (« j'hésite à... à finir »). De part et d'autre du ponctème, le dernier terme peut être repris (« plus... plus », « à... à ») ou non (« Mon... chien »).

[...] Ce sera la fin et je me demanderai ce qui a bien pu l'amener et je me demanderai ce qui a bien pu... (*il hésite*)... pourquoi elle a tant tardé. (*Un temps*). Je serai là, dans le vieux refuge, seul contre le silence et... (*il hésite*)... l'inertie.²³⁶

Deux occurrences de la didascalie « (*il hésite*) » encadrée par le point de suspension sont ici réalisées. Cette insertion parenthétique peut fonctionner comme une

234 Notion rythmique proposée en outre par Gillo Dorfles, « La ponctuation précède l'écriture », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n° 43, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 88.

235 Beckett S., *Fin de partie*, Minuit, 1957, p. 39, p. 15.

236 *Ibid.*, p. 90.

identification de l'effet de sens véhiculé par le ponctème, qui devient double. Lorsque l'énoncé ne mentionne pas explicitement l'hésitation, contrairement à l'exemple précédemment cité, Beckett insère un commentaire qui lève l'ambiguïté.

Dans la première occurrence, l'hésitation relève de la *suppression* puisqu'on ne peut relier le premier segment au deuxième sans créer une incohérence syntaxique (« [...] ce qui a bien pu... (*il hésite*)... pourquoi elle a tant tardé. »). La présence du signe de ponctuation atténue l'effet de brutale anacoluthie et signale l'incomplétude. Le premier point de latence stipule qu'un pan de l'énoncé a disparu sous le coup d'une prise de conscience (la répétition imminente de la même proposition), ce qui a donné lieu à une hésitation que pourrait traduire, au-delà de la didascalie, le deuxième point. Sans parler de la convention qui fait que Beckett encadre l'insertion d'une didascalie par le ponctème, il est possible de considérer que la première occurrence du signe a une fonction différente de la deuxième : l'une est adjointe à la réplique, l'autre à la didascalie.

Dans le deuxième cas d'hésitation, le ponctème est employé dans le cadre d'une suspension : l'énoncé n'est pas tronqué, il s'agit d'un suspens momentané de la phrase. Le locuteur cherche visiblement un mot. La présence du signe de ponctuation en amont et en aval de l'insertion parenthétique est redondante et fait de la didascalie « ... (*il hésite*)... » un syntagme indépendant, triplant visuellement l'effet d'hésitation, par rapport à la simple occurrence du ponctème en suspension.

Le ponctème entretient chez Beckett un lien fort avec l'hésitation, que celle-ci soit mentionnée dans le corps de la réplique, ou en insertion parenthétique. L'emploi en suspension traduit le processus métalinguistique à l'œuvre chez des personnages qui exhibent leur difficulté à dire.

[...] Qu'on me surveille ! Un rat ! Des pas ! Des yeux ! Le souffle qu'on retient et puis... (*il expire*). Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble dans la nuit. (*Un temps*). Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (*il cherche*)... ce vieux Grec [...].²³⁷

237 *Ibid.*, p. 93.

Comme précédemment, la première occurrence de l'idéogramme est une suppression et la deuxième une suspension. Cependant, ici, il ne s'agit plus d'hésitation. Dans le premier cas, la didascalie explicite un trait du ponctème (/expiration/) qu'en fiction romanesque l'on aurait pu supposer grâce au co-texte précédent. L'absence de prolongement par les trois points à la suite de la parenthèse s'explique par le fait qu'il s'agit d'une suppression. Le point suivi d'une majuscule suppose la clôture de l'énoncé et donc qu'une nouvelle inspiration est rendue possible. La deuxième occurrence, encadrant l'insertion parenthétique, manifeste l'oubli en amont puis l'effort mémoriel en aval qui aboutit sur un effet d'attente déçue : la dénomination propre est remplacée par une périphrase. La précision didascalique et l'encadrement par les trois points ont une fonction complémentaire : le signifiant « trois points » aidant à mimer typographiquement le processus réflexif (temps de latence) évoqué par le signifié contenu dans « il cherche ».

Le signifié global du ponctème est souvent précisé, explicité par le dramaturge à l'aide de la didascalie qu'il encadre. Lorsque le sens du ponctème n'est pas précisé par une insertion parenthétique, il apparaît comme une indication scénique très polysémique, assez surprenante pour un auteur dont on connaît l'exigence de rigueur et de précision (l'arsenal didascalique représente 30% de l'œuvre). Il s'inscrit alors dans une problématique de la durée et rejoint, en tant que monstration d'une latence, les grandes préoccupations beckettiennes. C'est peut-être là l'un des rares espaces de liberté créatrice laissés aux metteurs en scène par l'auteur.

L'effet produit par la dimension graphique du signifiant est un élément important, illustrant dissolution, écartèlement, bégaiement en trois temps du langage. Les points de latence et les didascalies jouent donc un rôle similaire mais non assimilable. Loin d'être redondants, ils peuvent être employés conjointement car ils impliquent des effets de sens particuliers : si la didascalie peut venir préciser le signifié du ponctème, le signifiant « trois points » apporte de son côté à l'énoncé, au texte, une dimension qui n'est pas réductible à l'insertion parenthétique.

L'idéogramme est très rarement utilisé en supplémentation. Ce qui se comprend aisément puisque l'emploi en supplémentation est davantage du côté de la maîtrise discursive. Dans la pièce, cet emploi est quasiment inexistant, hormis quelques rares occurrences accompagnant des vocables monosyllabiques, ainsi qu'un emploi attribué à Nagg, personnage dont la sénilité béate autorise ce genre d'excroissance rêveuse. Le langage des personnages privilégie massivement la suspension mais aussi la suppression :

Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre, mais il plongeait déjà, dans la... chez les morts.²³⁸

Hamm (*épouvanté*). – Mon... ! (*Un temps*.) Plus de calmant !²³⁹

On lui offre une place de jardinier. Avant d'a... (*Clov rit*). Qu'est-ce qu'il y a de si drôle ?²⁴⁰

La suppression est le plus souvent lexicale en cas d'auto-interruption, ou intralexicale lorsque le personnage se trouve interrompu. Elle peut d'ailleurs être assumée par le tiret :

Hamm. – Ta lumière qui – ! Qu'est-ce qu'il faut entendre !²⁴¹

Nell (*sans baisser la voix*). – Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais –²⁴²

Il faudrait un microscope pour trouver ce – (*Il voit la lunette*.) Ah tout de même !²⁴³

Clov. – Zér –²⁴⁴

L'emploi du tiret semble se justifier par le fait que l'énoncé ne sera pas reformulé. Le signe traduit, ne serait-ce que typographiquement, l'interruption brusque et définitive du propos. Il a une fonction plus nettement disjonctive que les points de suspension.

238 *Ibid.*, p. 69-70.

239 *Ibid.*, p. 92.

240 *Ibid.*, p. 79.

241 *Ibid.*, p. 24.

242 *Ibid.*, p. 31.

243 *Ibid.*, p. 98.

244 *Ibid.*, p. 44.

L'emploi qui prévaut est très nettement celui de la suspension qui témoigne de la défection et de l'insécurité langagière. Des corps défaillants, infirmes produisant des discours défaillants, désarticulés.

Hamm. – Quelques mots... que je puisse repasser... dans mon cœur.²⁴⁵

Nulle didascalie ne vient ici préciser le signifié de cette suspension : hésitation ? Recherche de la formulation ? La fonction du ponctème est alors proche de celle marquée par la didascalie « (*Un temps.*) », avec la possibilité toutefois que l'intervalle temporel soit moins accentué lorsqu'il se traduit par le point de suspension. De plus, l'absence d'explicitation peut être comprise comme une forme de retenue, et le point de latence apparaît comme la marque discrète exemplifiant la pudeur de personnages peinant à exprimer leurs affects.

Au sein de la quête difficile de la bonne formulation, le ponctème intervient souvent en lien avec la répétition lexicale ainsi qu'avec la reformulation :

Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.²⁴⁶

L'absence de majuscule suppose que l'énoncé n'est pas avorté et reste à achever : il s'agit toujours du procédé de suspension. Le locuteur interroge le déroulement du procès et remplace le présent par l'imparfait, ce qui témoigne d'un rapport au temps difficile, en lien avec la problématique du souvenir dans un monde qui n'existe plus. C'est avec précaution que les personnages tentent de nommer le réel environnant, de parvenir à l'adéquation du mot à la chose, adéquation nécessairement difficile compte tenu du contexte hors normes, apocalyptique.

Et cependant j'hésite, j'hésite à... à finir.²⁴⁷

On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?²⁴⁸

La problématique des points de latence semble ici trouver une illustration tout à fait signifiante. La première réplique pourrait ainsi exemplifier la question de la clôture, dévoilant les réticences que véhicule le ponctème face à l'achèvement syntaxique et

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

sémantique de la phrase. La seconde mettrait l'accent sur l'adjonction sémantique opérée par le prolongement en trois points, créant une énigme et suscitant les explorations herméneutiques.

Le langage est donc heurté mais progresse malgré tout, par étapes ; les personnages luttent contre un silence face auquel la ténuité de leur existence ne tiendrait pas longtemps. Un silence qui, évidemment, préfigure la mort. L'auteur jette le discrédit sur toute tentative de communication par le langage ; contrairement aux didascalies qui restent la plupart du temps périphériques (à moins que le ponctème ne les importe), les ponctuants œuvrent à l'intérieur des énoncés, majoritairement en suspension. Ils constituent ainsi de véritables points de suspicion jetés à l'encontre du langage, exhibant le mi-dire, le mal dire et participent à la dénonciation de l'aporie généralisée.

En dernier lieu, pourrait être évoquée ici la question du corps (malade, souffrant), aussi centrale chez Beckett que chez Mirbeau, Céline ou encore Bataille : le point de suspension participe à la dérégulation du langage, à sa dislocation et façonne un langage du corps, une écriture physiologique.

B. Paroles rapportées : enjeux du non-verbalisé

Au XX^e siècle, le domaine d'intervention privilégié des points de suspension reste celui des paroles rapportées dans lesquelles « ils marquent le temps du dire, le corps du dire et tout ce qu'on ne peut dire »²⁴⁹. Ce triple marquage, évoqué par Michel Favriaud, peut être synthétisé dans la notion de latence qui rejoint l'ensemble des enjeux :

Il y eut un moment de silence.

- ... Ce que j'en dis, vous savez...²⁵⁰

Le signe du latent inscrit un mi-dire qui fait office de transition (énonciative, graphique) avec le silence duquel la parole émerge. Il est véritablement devenu le représentant graphique de l'expressivité de la parole proférée. Son usage abondant – omniprésent dans les phylactères, de bandes-dessinées ou de dessins de presse – est tout à fait

249 Favriaud M., « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, PUL, 2003, p. 171.

250 Gracq J., *Un balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 82.

emblématique de cette conception qui renvoie dans un premier temps à l'approche prosodique de la ponctuation.

Le point de suspension peut ainsi participer d'un effet de sourdine, exemplifiant ce qui avait été annoncé par le discours citant :

[...] il murmura alors, la voix faible, mourante :
« ... le martyr... »²⁵¹

Elle dit faiblement :
« ... pas encore... qu'il attende... »²⁵²

Leur intrusion en position initiale et finale de la première réplique et en position initiale, médiane et finale de la seconde se comprend à la lumière du sémantisme des adjectifs et de l'adverbe accompagnant les *verba dicendi*, « murmura » et « dit » : « faible », « mourante » ou « faiblement » explicitent cataphoriquement le rôle de sourdine, d'atténuation du débit sonore. Comme le dit le personnage d'un roman contemporain, le point de suspension « sent le chuchotement à plein nez »²⁵³.

L'enjeu est proche de celui de la didascalie, fonction originelle du ponctème. Dans les paroles rapportées, l'espace de latence offre une image acoustique, en pointillés, aux vocables.

Marie ne prononça qu'un mot :
« ... à l'aube... », dit-elle.²⁵⁴

L'unique mot, rapporté par le dialogue, se trouve serti de l'image graphique d'un semi-silence ou plutôt d'une parole virtuelle : l'image acoustique est aussi celle de tous les éléments de langage non-réalisés duquel la parole émerge.

Nous avons vu que cette problématisation de la verbalisation avait été logiquement exploitée par le courant naturaliste, qui souhaitait traduire le naturel de l'expression

251 Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1928), 2004, p. 41.

252 Bataille G., *Madame Edwarda, Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1956), 2004, p. 336.

253 « Il avait ajouté en bas, en tout petit : "On pourra parler..." ». Tout était dans les points de suspension. Ça sentait le chuchotement à plein nez », Foenkinos D., *Je vais mieux*, Gallimard, 2013, p. 68.

254 Bataille G., *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 383.

orale, faite de béances, d'hésitations et de reprises. L'usage en suppression est particulièrement représentatif de cette défaillance du langage sous l'effet de violents affects :

Toute la jeune force amoureuse et mal disciplinée d'Edmée creva en cris, en larmes, en gestes des mains tordues ou ouvertes pour griffer :

– Va-t'en ! Je te déteste ! Tu ne m'as jamais aimée ! Tu ne te soucies pas plus de moi que si je n'existais pas ! Tu me blesses, tu me méprises, tu es grossier, tu es... tu es... Tu ne penses qu'à cette vieille femme ! Tu as des goûts de malade, de dégénéré, de... de... Tu ne m'aimes pas ! Pourquoi, je me demande, pourquoi m'as-tu épousée ?... Tu es... Tu es...

Elle secouait la tête comme une bête prise par le cou, et quand elle renversait la nuque pour aspirer l'air en suffoquant, non voyait luire les laiteuses petites perles égales de son collier.²⁵⁵

D'une façon générale, les scènes dialoguées conflictuelles au cours desquelles la communication est perturbée (bredouillage, hésitation, bégaiement) présentent un usage relativement homogène du ponctème, en suppression. À l'inverse, l'usage en suspension est plus volontiers du côté d'un processus de formulation exhibée à dessein par un personnage qui ménage ses effets.

– [...] À présent que tout va bien, que mes enfants sont heureux, je te le crie, je me jette dans tes bras, et nous recommençons notre bonne vie...

Elle s'interrompit, alluma une cigarette, habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice :

– ... sans chéri, naturellement.²⁵⁶

Un tel emploi est en tous points contraire à celui de la suppression. Le temps de latence ménagé par un personnage « habile à ce genre de suspension autant qu'une actrice » indique une maîtrise rhétorique. Il n'y a non plus dépossession mais parfaite maîtrise.

L'usage en supplémentation propose également une distanciation graphique, avec l'adjonction d'une certaine forme de distanciation énonciative. Cette prise de distance est plus implicite, moins revendiquée. C'est notamment le cas lorsqu'un personnage endosse un autre discours, imite une « manière » :

[...] il lui posa sur la tête sa belle main douce, imprégnée de parfums, et il flatta cette tête désordonnée, en essayant d'imiter une voix et des mots dont il connût le pouvoir :

– Là... là... Qu'est-ce que c'est... Qu'est-ce que c'est donc... là...²⁵⁷

255 Colette, *Chéri*, Fayard, 1956, p. 112-113

256 *Ibid.*, p. 164.

257 *Ibid.*, p. 113-114.

– Oui. Un jour comme celui-ci.

– Comme celui-ci...

Je répétais la fin de ses phrases. J'avais déjà la voix plus grave que la sienne, mais j'imitais sa manière.²⁵⁸

La pose ainsi prise par des personnages qui imitent une manière (« imiter une voix », « j'imitais sa manière ») implique le marquage d'une distance, soit un surplomb métaénonciatif. Ce marquage présente une altération qui dit la présence d'un autre dans le discours. Les trois types d'intervention, de la suppression à la supplémentation, inscrivent à chaque fois la pantomime, avec un glissement probable des affects à l'affectation.

On retrouve parfois dans le discours romanesque une forme de gradation, de la suspension à la suppression, qui permet de transcrire la désagrégation progressive d'un discours : le ponctème peut alors s'associer à l'insertion parenthétique afin d'être explicité, de façon plus ou moins neutre :

« Nous avons laissé dilapider un patrimoine dont personne dans la maison ne soupçonnait la valeur... jusqu'à vos magnifiques photos. » [...]

« En ce qui concerne vos... » (il chercha le mot approprié), « en ce qui concerne vos *œuvres*, il faut frapper très fort ! » [...]

« J'ai eu une longue conversation avec Mademoiselle Sheremoyova, avec qui, je crois... » (il chercha à nouveau ses mots, c'est l'inconvénient avec les polytechniciens, ils reviennent un peu moins cher que les énarques à l'embauche, mais ils mettent davantage de temps à trouver leurs mots ; finalement, il s'aperçut qu'il était hors sujet).²⁵⁹

Cette relation complémentaire entre ponctème et insertion parenthétique ne va pas sans rappeler celle du discours théâtral. Le signe en trois points permet de signifier, par l'instauration d'un espace dans l'écrit (dont les motivations peuvent être spécifiées dans une insertion parenthétique sarcastique), le temps de latence séparant l'énoncé amorcé de son achèvement éventuel : l'achèvement peut être réalisé dans la continuité syntagmatique (exemple 1), sous forme de reprise littérale (exemple 2), ou bien rester non-réalisé (exemple 3). Quel que soit le cas de figure, il s'agit bien d'une mise en jeu très significative de la valeur minimale du ponctème.

258 Colette, *Sido, Œuvres complètes*, tome 7, Flammarion, 1948, p. 191.

259 Houellebecq M., *La Carte et le territoire*, Flammarion, 2010, p. 91.

L'irruption du point de suspension dans le dialogue romanesque est liée à la question de la formation, de la formulation ; le signe du virtuel signale le processus de verbalisation. Sa présence, qui permet de désengoncer le discours, soit de le sortir de ses gonds selon la formule célinienne, introduit de la porosité dans la continuité discursive et offre la possibilité de juxtaposer des courts segments et d'effectuer de multiples interruptions. Ce réarrangement, permis par un signe qui produit un prélangage ou un infralangage, traduit deux attitudes contradictoires : l'accent peut être mis sur la difficulté à verbaliser sous le coup des affects ou au contraire sur la recherche d'effets rhétoriques.

C'est pourquoi, au-delà des considérations sur les différents sens en discours, et sur les implications en lien avec la simulation d'oralité, la valeur linguistique de langage latent reste opérante et cela, y compris lorsque les signes sont employés avec abondance, ou « frénésie ».

L'usage massif des signes de ponctuation opère un décentrement du côté de la « musique du texte »²⁶⁰ et de la prosodie : le retour régulier du ponctème génère une forme de périodicité qui renvoie aux enjeux métriques. En revanche, l'existence d'un signifié permet de relativiser l'idée que la ponctuation, omniprésente, ne « signifie » plus (« la ponctuation ne signifie plus, elle marque une musique du texte »²⁶¹) : dans le discours rapporté, ou dans les œuvres qui accordent une place fondamentale au corps, l'enjeu est bien du côté du latent, c'est-à-dire dans la volonté de faire apparaître (massivement) ce qui n'apparaît pas en proposant un espace de non-verbalisation signifiant. Avec l'idéogramme, c'est autant le corps que la parole qui s'exprime, comme l'illustre bien ce commentaire d'un personnage, objet d'une « vision » :

Sonnent les clairons et derrière et devant... Qu'est-ce que tu récites ? demande-t-elle doucement. Je ne récite pas, je vois... Je vois maintenant des chevaliers d'autrefois... tu sais avec un casque prolongé par un nasal et des cottes de mailles... ils sont dans une vallée... toute une armée... au milieu de laquelle chevauchent... ce doit être des grands seigneurs... mais voilà que ça ferraille...²⁶²

260 Dürrenmatt J., (1998), p. 47.

261 *Ibid.*

262 Noël B., *Vies d'un immortel*, Les éditions du chemin de fer, 2013, p. 39.

« Je ne récite pas, je vois » : la vue supplante la parole et les trois points produisent visuellement un espace qui vient insérer la présence d'un élément extérieur au dire. Ils présentent la non-présence d'un élément et introduisent une distance nécessaire entre les segments. Cette valeur différentielle reste effective et constitue le point de départ des infléchissements discursifs.

Remarquons néanmoins que plus l'énoncé écrit est proche de l'oral, soit parce qu'il prétend le refléter, soit parce que sa fin première, et paradoxale, est d'être oralisée, plus les ponctèmes de même nature tendront à se multiplier, et plus leur rôle et leur valeur risquent d'être clairement et spécifiquement prosodiques, malgré leur évidente imperfection.²⁶³

Bien qu'« imparfait », le ponctème s'inscrit d'abord dans des énoncés qui « prétende[nt] refléter », partiellement, une oralité fictive. Si la dimension prosodique est réelle, et nécessite de ne pas évacuer le rapport à l'oralité et, conséquemment, au corps, on ne peut évidemment considérer qu'elle soit « spécifique » ; il serait tentant en effet de simplifier et de caricaturer ce phénomène interprétatif en admettant que l'intervention du signe dans le récit porterait sur le signifié des énoncés qu'il suit (ou précède) tandis que l'intervention massive dans les paroles rapportées impliquerait une indication prosodique transposant le signifiant graphique dans le domaine acoustique. Une telle dichotomie peut servir à la rigueur de premier point d'appui pour l'analyse mais il n'en reste pas moins, comme nous avons pu déjà le montrer, que les interventions de l'idéogramme dans le récit comme dans les paroles rapportées se construisent à partir d'un signifié commun, lequel se fonde sur les implications sémantiques du signifiant graphique.

Il fit un geste vers la forêt vide, et secoua la tête.

- ... On est pas soutenus...²⁶⁴

Le signifiant en trois points, qui encadre ici l'énoncé, peut être aussi utilisé pour ses propriétés matérielles : il esquisse de part et d'autre de la parole les deux bords d'un rivage créant une forme d'insularité textuelle et, ce faisant, semble exemplifier le discours. L'absence de soutien évoquée dans l'énoncé est illustrée de manière presque mimétique par les trois points qui viennent isoler le propos. La notion de sémantisme

²⁶³ Demanueli Cl., (1987), p. 21.

²⁶⁴ Gracq J., *Un balcon en forêt*, Corti, (1958), p. 156.

visuel appliquée au signifiant en trois points est par ailleurs particulièrement sensible dans les cas de démarcations énonciatives.

C. Polyphonie et démarcation

La ponctuation joue un rôle important dans la prise en compte de l'autre dans le langage : l'autre, ce peut être celui à qui l'on s'adresse (interlocuteur) mais aussi l'autre qui s'exprime à travers le discours (discours autre). Les points de suspension semblent être l'un des lieux possibles, et même privilégiés, de l'intégration de l'autre dans le discours. Ainsi, ils peuvent démarquer l'altérité discursive et détacher visuellement le propos du personnage de celui du narrateur. Ce glissement graphique, moins disjoncteur que les deux-points, est aussi une façon d'introduire un espacement et, donc, de mettre de la distance. À la suite d'un verbe introducteur de parole, ils ouvrent sur le discours direct introduit par les guillemets :

Elle essayait bien aimablement de me retenir auprès d'elle Molly, de me dissuader... « Elle passe aussi bien ici qu'en Europe la vie, vous savez Ferdinand ! On ne sera pas malheureux ensemble. » Et elle avait raison dans un sens.²⁶⁵

Il trouvait même le moyen de s'indigner de bien d'autres choses...

« Ah! Ferdinand ! Je vois bien que tout ceci ne vous semble qu'anodin [...] ».²⁶⁶

Le signe semble assez fréquemment utilisé à l'intersection du discours indirect/narrativisé et du discours direct car il ménage, davantage que les deux points et leur « menu court-circuit »²⁶⁷, une transition vers le discours cité, en courant continu ; l'espace de latence permet de laisser entendre le temps nécessaire à la restitution des faits, tout en opérant une transition d'une forme de discours à l'autre (du discours intégré dans le récit au discours direct dialogal). Le discours direct poursuit alors le propos à partir de ceux qui viennent d'être résumés, cette poursuite étant signifiée par la présence des trois points lesquels, en sus des guillemets, permettent de signaler un changement énonciatif :

265 Céline L.-F., (1932), p. 229.

266 *Ibid.*, p. 420.

267 « [...] dans les deux points s'embusque une fonction autre, une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit. » Gracq J., *En lisant, en écrivant*, Corti, (1980), 1985, p. 258.

Il me demandait de mes nouvelles, si j'avais trouvé une autre clientèle... « Oui, oui » que je lui répondais à toutes ces questions.²⁶⁸

Quand il était redescendu Henrouille, Robinson me faisait part de son inquiétude de ne jamais les toucher à présent, ses dix mille francs promis... « N'y compte pas trop, en effet ! », que je lui disais moi-même.²⁶⁹

L'intervalle graphique introduit par le ponctème permet donc d'isoler les segments et de signaler ainsi l'altérité énonciative. À l'intérieur d'un passage dialogal, ce peut-être le cas du récit dans le discours direct :

- Drôle de turne !... fit le lieutenant avec une grimace. Il frissonnait dans la fraîcheur stagnante et reniflait l'air mou. Il tâta de la main le mince tube du canon et souleva le capuchon de toile de la culasse... ça fait assez caveau de famille, vous ne trouvez pas ? Excusez une plaisanterie qui n'est peut-être pas de saison, dit-il avec un sourire à peine gêné.²⁷⁰

L'emploi des guillemets ne semble plus suffire à distinguer l'entrelacement des paroles. On retrouve ce cas de figure avec tous les types de discours rapportés, que celui-ci soit direct, direct libre, indirect libre ou narrativisé, ce qui permet d'insister sur le caractère étranger du propos tout en le conservant pourtant à l'intérieur du récit. Cette fonction « isolante », pour reprendre la terminologie de Liudmila Georgievna Védénina²⁷¹, est fréquente chez Céline qui utilise l'espace de latence comme un démarcateur du discours autre (et, souvent, un révélateur du discours fallacieux) – infra-langage dans le langage, mettant à distance, tout en maintenant, un entremêlement des voix nécessaire à la polyphonie que l'auteur souhaite instaurer.

De fil en aiguille il a bien fallu qu'il se mette à table.

Sans me raconter absolument que c'était Robinson qui l'avait bousculée la vieille, dans son petit escalier, il ne m'a tout de même pas empêché de supposer... Elle avait pas eu le temps de dire ouf! paraît-il. On se comprenait... C'était du joli, du soigné... À la seconde fois qu'il s'y était repris, il l'avait pas loupée la vieille.²⁷²

Le discours de l'autre est ici signalé par la présence des trois points. Le discours indirect libre, qui se caractérise par sa bivocalité, est certes inséré dans la narration mais se

268 Céline L.-F., (1932), p. 375.

269 Céline L.-F., (1932), p. 331.

270 Gracq J., *Un balcon en forêt*, Corti, 1958, p. 79.

271 Védénina L.-G., (1989), p. 58-60.

272 Céline L.-F., (1932), p. 443.

trouve également décroché par les points de suspension. La parole extérieure (« c'était du joli, du soigné », « il l'avait pas loupé la vieille ») est marquée du sceau de l'ailleurs par l'idéogramme du langage virtuel. Le narrateur peut ainsi prendre ses distances avec les propos qu'il intègre dans son discours.

Prolongeant la parole autre, le point de latence peut alors participer à une posture proche de la surénonciation²⁷³ : en se fondant sur les analyses d'Alain Rabatel, on peut considérer que le locuteur citant introduit aux frontières du discours cité un ponctuant qui, par un effet de distanciation, possède une valeur modale « ironique ou critique »²⁷⁴ :

Elle croyait au fond que les petites gens de sa sorte étaient faits pour souffrir de tout, que c'était leur rôle sur la terre, et que si les choses allaient mal, ça devait tenir encore, en grande partie, à ce qu'ils avaient commis bien des fautes accumulées, les petites gens... ils avaient dû faire des sottises, sans s'en rendre compte, bien sûr, mais tout de même ils étaient coupables et c'était déjà bien gentil qu'on leur donne ainsi en souffrant l'occasion d'expier leurs indignités... C'était une intouchable ma mère.

Cet optimisme résigné et tragique lui servait de foi et formait le fond de sa nature.²⁷⁵

Une nouvelle fois dans un contexte lié au pathos et à la souffrance, le ponctème ne se borne pas à distinguer le discours indirect libre : il modalise, révèle une forme de surénonciation qui met à distance les propos du personnage et souligne par là le gouffre qui sépare une telle conception (« optimisme résigné ») de celle du narrateur (pessimisme hargneux). Cette distanciation montre bien à quel point le ponctème se lie aux enjeux de la satire, conçue comme une « coupure radicale », « point extrême de divergence idéologique »²⁷⁶.

Le point de suspension est bien, comme l'écrit Catherine Rannoux à propos de la phrase de Claude Simon, « un signe de transition entre deux phases énonciatives distinctes »²⁷⁷. La distanciation créée par le ponctème permet de distinguer les différentes instances

273 Rabatel A., « Analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct 'complet' en fin de phrase », *Neuphilologische Mitteilungen*, 107-2, 2006, p. 221.

274 *Ibid.*, p. 224.

275 *Ibid.*, p. 96.

276 Angenot M., *La Parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes*, Payot, p. 35. Voir notamment 3.2.2. Points de latence et littérature de l'excès et 3.2.3. Points de latence et discours journalistique : la satire

277 Rannoux C., *L'Écriture du labyrinthe. Claude Simon, La route des Flandres*, Paradigme, coll. « Références », 1997, p. 153.

énonciatives tout en les reliant dans un mouvement allant du virtuel à l'actuel. À l'intérieur des paroles rapportées, le signe du langage non-verbalisé suggère le processus de verbalisation. Ces interventions rejoignent les enjeux du discours intérieur : le point de latence peut alors apparaître comme le signe privilégié de l'endophasie, que l'on pourrait définir comme une « verbalisation mentale », soit un discours rendant compte de la « pensée en formation »²⁷⁸.

3.1.4.2. Discours intériorisé. Le virtuel

A. Monologue intérieur

Le cas du monologue intérieur, qui révèle un « changement d'*espistémè* »²⁷⁹ dans le rapport au langage (renoncement à une conception strictement communicationnelle), est intéressant dans la mesure où il permet d'envisager la dimension réflexive, introspective et émotive de la mise en forme du discours. Derrière l'idée de processus, se dessine la recherche de formes grammaticales pouvant révéler au mieux l'ordre des sensations et des perceptions. La présence du signe dans ce type de discours est signifiante, dans la mesure où elle permet d'interroger, par-delà les différences foncières, les affinités entre paroles rapportées et discours endophasique. Partant du principe que l'ordre logico-syntaxique de la phrase va à l'encontre de la restitution d'un flux de conscience, les expériences s'orientent vers une fragmentation du discours, « une organisation syntaxique extrêmement heurtée » ainsi qu'une « profusion de phrases inachevées »²⁸⁰.

Le point de latence peut donc être étroitement associé à ce type de discours puisque, d'une part, il légitime la construction par bribes d'énoncés, et, d'autre part, apparaît comme le signe idoine dans la perspective de production mimétique du langage muet, c'est-à-dire non-oralisé. L'endophasie ne se soucie guère de la rigidité des codes et des conventions qui régissent la formation du discours social (mais seulement du discours, si l'on admet que la voix de la conscience peut représenter, *a fortiori* lors du surgissement d'un « tu », la voix de l'autre, intériorisation de voix comme autant de

278 Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 102.

279 *Ibid.*, p. 105.

280 Cohn D., *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. « Poétique », (1978), 1981, p. 114-115.

figures d'autorité²⁸¹) ; les trois points, dont la valeur de latence suggère un processus, permettent de signifier le discontinu de la pensée en formation.

Il faut toutefois établir un certain nombre de distinctions préliminaires – qui pourront s'avérer par ailleurs opérantes dans la perspective d'une délimitation du champ d'intervention du ponctème – étant donnée la complexité des problématiques du discours endophasique. On connaît les trois modes de représentation de la vie intérieure distingués par Dorrit Cohn : « psycho-récit » (discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage), « monologue rapporté » (discours mental d'un personnage) et « monologue narrativisé » (discours mental du personnage pris en charge par le narrateur)²⁸². Dans la mesure où l'usage du ponctème est privilégié dans le discours à la première personne, le degré de médiation de ce discours intérieur (discours autonome à la première personne ou médiation par un narrateur) est en corrélation avec l'intrusion du signe. C'est donc plus vraisemblablement dans le monologue rapporté, lieu de l'immédiateté, lieu des « expériences stylistiques les plus remarquables »²⁸³, que l'on trouvera le plus d'occurrences de dé-liaison en trois points.

Ah, la tranquillité du dîner presque achevé. Mais le jeu... le vin, le jeu, — le vin, le jeu, les belles... Les belles, chères à Scribe. Ce n'est pas du Châlet, mais de Robert-le-Diable. Allons, c'est de Scribe encore. Et toujours la même triple passion... Vive le vin, l'amour et le tabac... Il y a encore le tabac ; ça, j'admets... Voilà, voilà, le refrain du bivouac... Faut-il prononcer taba-c et bivoua-c, ou taba et bivoua ? Mendès, boulevard des Capucines, disait dom-p-ter; il faut dom-p-ter. L'amour et le taba-c... le refrain du bivoua-c... L'avoué et sa femme s'en vont. C'est insensé... ridicule... grotesque... je les laisse partir...²⁸⁴

L'apparition du ponctème dans d'autres types de discours intérieur n'est pas à exclure. Elle semble toutefois plus souvent tributaire de certains contextes « favorables » comme celui du pathos (et des larmes) :

281 *Ibid.*, p. 113.

282 *Ibid.*, p. 28-29.

283 *Ibid.*, p. 110.

284 Dujardin É., *Les Lauriers sont coupés*, (1888), <http://www.gutenberg.org/files/26648/26648-h/26648-h.htm>

Chéri contemplait avec stupeur les gestes désordonnés de ce cou charmant et onduleux, l'appel des mains nouées l'une à l'autre, et surtout ces larmes, ces larmes... Il n'avait jamais vu tant de larmes... Qui donc avait pleuré devant lui, pour lui ? Personne... Mme Peloux ? « Mais, songea-t-il, les larmes de Mme Peloux, ça ne compte pas... » Léa ?... non. Il consulta, au fond de son souvenir le plus caché, deux yeux d'un bleu sincère, qui n'avaient brillé que de plaisir, de malice et de tendresse un peu moqueuse...²⁸⁵

La présence du point de suspension dans le monologue narrativisé, qui encadre un élément de monologue rapporté entre guillemets, est triplement favorisée par la dimension pathétique de la scène, par le tâtonnement interrogatif du personnage et par la plongée dans le souvenir « le plus caché ».

Il est également possible de séparer, sur un plan syntaxique, le monologue intérieur « conçu comme un flot ininterrompu et [qui] donnera lieu à un travail sur la phrase longue, [de celui conçu] comme un discours par bribes et [qui] donnera lieu à un travail sur la phrase minimale »²⁸⁶. Le point de suspension semble intervenir davantage dans le deuxième cas de figure (« Parle... mendie, exige, suspends-toi... tu viens de me rendre heureuse... »²⁸⁷), le premier ayant tendance à se bâtir sur une absence de ponctuation (ou sur une accumulation de virgules).

Sur un plan énonciatif, on distingue le discours proprement monologal de celui conçu comme relevant d'une situation communicationnelle²⁸⁸. De façon significative, le ponctème en trois points se place plutôt dans le second type de discours, si l'on fonde notre observation sur l'analyse menée par Gilles Philippe à partir de deux nouvelles des années 1920 faisant chacune état des deux conceptions différentes²⁸⁹. Le point de suspension, signe de l'altérité produisant un *lector in punctis*, apparaît plus logiquement comme l'actant d'une mise en scène communicationnelle (plus affectée, sans doute). Faisant apparaître que quelque chose n'apparaît pas, il est du côté du geste, de l'adresse,

285 Colette, *Chéri*, Fayard, 1956, p. 113.

286 Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 103.

287 Colette, (1956), p. 76.

288 Cette distinction ne va pas sans rappeler celle du monologue et du soliloque : « Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet. [...] Le soliloque provoque une rupture d'illusion et instaure une convention théâtrale pour qu'une communication directe puisse s'instaurer avec le public », Pavis P., *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996, articles « Monologue », p. 216, et « Soliloque », p. 333.

289 Philippe G., « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *La Parole intérieure, Langue française*, n°132, 2001, p. 96-105.

de la prise en compte et de l'extension vers autrui (fonction phatique et conative). Sa présence dans ce type de discours endophasique peut s'expliquer en outre par le fait qu'il propose « un alignement sur ce qui est perçu comme le standard oral » allant « de pair avec la complexification énonciative du texte »²⁹⁰. Nous retrouvons ici l'idée d'un ponctème étroitement lié aux prérogatives de l'oralité et à l'enchevêtrement énonciatif.

Édouard Dujardin, qui peut vraisemblablement être considéré comme le premier à avoir introduit le vocable et théorisé son usage, propose la définition suivante :

Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant.²⁹¹

Il s'agit de donner l'impression que le discours afflue librement, dans un état originel précédant la mise en forme logique : la « rumeur de la parole du dedans » doit être à l'image de « la vie intérieure »²⁹² du locuteur. D'où la récurrence de nombreux procédés – énonciatifs, syntaxiques, lexicaux – relatifs à l'expressivité. Et l'importance des signes de ponctuation traditionnellement dévolus à cet effet.

[...] Le MI compte de nombreuses phrases exclamatives, interrogatives. Les phrases assertives elles-mêmes sont surchargées d'expressivité. Les phrases, souvent nominales, peuvent être incomplètes : d'où les ellipses (ellipses du pronom personnel sujet, des prépositions, des copules qu'on retrouve dans le langage égocentrique, focalisant sur les informations rhématiques nouvelles ou qui servent de cadre à la prédication), les ruptures de construction, les phrases interrompues par des points de suspension sans que le personnage soit interrompu (aposiopèse).²⁹³

Dans cette perspective, les phrases *réduites au minimum syntaxial* ont une dimension « thétique, c'est-à-dire qu'elles correspondent au constat par la conscience de l'existence d'un élément du réel »²⁹⁴.

290 *Ibid.*, p. 103.

291 Dujardin É., *Le monologue intérieur*, Messein, 1931, p. 59.

292 Bergougnioux G., « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelettes », *Langue française*, n°132, 2001, p. 107.

293 Rabatel A., « Les représentations de la parole intérieure », *La Parole intérieure*, (2001), p. 85.

294 Philippe G., Piat J., (dir.), (2007), p. 104.

[...] ah, mortel, mortel ennui! je deviens fou ; ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être ?... déjà la place Pigalle ; et ce cocher qui va à toute vitesse ; le passage Stévens ; dans une minute, sa porte ; mon Dieu, mon Dieu, que va-t-elle me dire, que va-t-elle faire, que vais-je faire ? le cocher ralentit, tourne ; elle va me renvoyer encore ; ah, sa maison, son affolante chambre ; et ce radieux visage... la voiture s'arrête ; Léa se lève, elle descend ; c'est épouvantable, cette angoisse; ma pauvre amie, enfin voudrait-elle ? Léa ! elle est descendue... quoi ?...²⁹⁵

Le chassé-croisé des éléments extérieurs et des réflexions intérieures du personnage est particulièrement appuyé dans cet extrait. Le trajet entre intériorité (interrogations, représentations, images mentales) et extériorité (chronotope²⁹⁶ ancré dans une description ambulatoire) est marqué de façon systématique par la présence du ponctème : « ne suis-je pas certain d'être heureux, ne dois-je pas l'être ?... déjà la place Pigalle », « et ce radieux visage... la voiture s'arrête ». Le ponctème fait office de frontière entre l'espace de l'introspection et celui offert au regard extérieur, il exemplifie une démarcation spatiale et mentale, tout en suggérant l'immédiateté et la contiguïté temporelle des événements internes et externes.

Le point de suspension, nous l'avons vu, est étroitement lié à la question du temps. Pour Henri Godard, le monologue intérieur

[...] n'est pas une technique romanesque mais bien l'expression d'un autre sentiment du temps, opposé à celui qu'exprime le récit dans lequel chronologie et logique se renforcent l'une l'autre [et met en scène] une vision héraclitéenne du temps dans la succession irréversible de ses moments.²⁹⁷

La latence permet d'activer la simulation d'un processus en cours, de recherche, ainsi que la succession non-hiérarchisée des différents moments : le ponctème constituerait alors un trait langagier caractéristique, voire stéréotypique, du discours endophasique, l'une des formes d'expression possibles de la vie mentale. Il permettrait de tracer la frontière latente entre le langage émergé (réalisé) et celui qui reste noyé dans la confusion profonde des nappes souterraines de la conscience (virtuel). Introduisant la distance mais linéarisant dans le même temps, par une continuité horizontale, produisant

295 Dujardin É., *Les Lauriers sont coupés*, (1888), <http://www.gutenberg.org/files/26648/26648-h/26648-h.htm>

296 Au sens qu'en donne Bakhtine, le terme permettant de définir la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », (Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « tel », (1924), 1978, p. 237).

297 Godard H., *Le roman modes d'emploi*, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 282-283.

l'impression de verbigération mentale, il montre l'hétérogénéité énonciative liée à la psychologie d'un sujet dont l'unité, la cohérence et la stabilité sont remises en cause.

Édouard Dujardin n'a pas recours de façon systématique aux trois points²⁹⁸. Dominique Maingueneau²⁹⁹ a pu montrer que les points de suspension n'étaient sollicités que pour traduire l'entrée du héros dans le sommeil, soit l'état le plus proche du fonctionnement réel de la pensée en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale pour paraphraser le verbe d'André Breton évoquant l'ambition surréaliste. L'inventeur du monologue intérieur semble ainsi réserver l'usage des points de suspension à des fins hautement symboliques, en les instaurant sur la ligne de démarcation entre l'état de conscience et le néant. Les béances qu'ils représentent au sein du texte créent l'impression de menus assoupissements du discours conscient. L'idéogramme signale un état transitoire, qui est bien souvent celui qui s'étend entre l'éveil et la syncope, qui sépare la lucidité de la léthargie.

Le discours endophasique est dans une situation particulière au regard de la ponctuation et, en particulier, du point de suspension. Par le surgissement d'une parole télégraphique, désarticulée, lacunaire, il appelle la compensation graphique du signe. De plus, le signe du langage à l'état latent est propice au signalement d'une transition vers la perte de conscience ; il semble donc légitime au moins à double-titre. Cependant, le cadre du discours endophasique est un espace littéraire privilégié :

[...] il n'est pas d'objet linguistique plus littéraire que le discours intérieur, puisque la fiction romanesque est la seule représentation disponible de celui-ci, et qu'elle n'a pas à se confronter à des corpus autres que littéraires.³⁰⁰

La dilution phrastique n'implique pas de signes typographiques conventionnels, dans la mesure où ce type de discours est le lieu d'expérimentations multiples ; les points de suspension, trop attendus peut-être, peuvent en être totalement absents.

298 L'analyse textométrique indique quand même 391 occurrences de points de suspension (et 420 occurrences de tirets). À titre de comparaison, le roman compte seulement 914 points pour 2283 virgules et 1980 points-virgules. Le « minimum syntaxial » repose donc sur une juxtaposition et une accumulation fondées sur le refus de la clôture phrastique opérée par le point.

299 Maingueneau D., (1986), p. 90.

300 Philippe G., Piat J., (sous la direction de), *op. cit.*, p. 105.

En tant qu'idéogramme du langage non-réalisé, le point de suspension est intimement lié au discours intérieur. Ainsi sa présence par-delà ce type particulier de discours conserve, dans le récit tout au moins, une certaine coloration endophasique.

B. Du monologue aux « tropismes »

Nous ne pouvons prétendre à un développement en profondeur de la pratique scripturale de tous les auteurs qui ont effectué un usage singulier du ponctème. Il s'agit avant tout ici, et nous l'avons déjà amorcé avec Samuel Beckett, de montrer sommairement que, par-delà l'intégration dans des enjeux spécifiques, énonciatifs, thématiques, stylistiques, ou encore dans un imaginaire idiosyncrasique, les différentes réquisitions des points de suspension peuvent être unifiées sur un plan plus large, à partir du signifié unique que nous avons pu établir.

Pour Nathalie Sarraute, le langage artistique, contrairement au langage scientifique qui renvoie à des significations intellectuelles, doit « faire éprouver au lecteur un certain ordre de sensations »³⁰¹. Et pour que le lecteur puisse s'engouffrer dans ces « tropismes », le ponctème en trois points semble avoir été choisi comme vecteur privilégié. Il s'agit de produire

[...] des phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages qui les tireraient inmanquablement vers la clarté mortelle du déjà connu.³⁰²

Pour exprimer ces états de conscience fugitifs, vivants et non-figés dans une « correction grammaticale » qui les anéantirait, et pour les faire éprouver au lecteur, l'idéogramme apparaît indéniablement comme l'un des traits langagiers propres à déployer les tropismes. En tant que « mouvements indéfinissables qui glissent aux limites de notre conscience [et qui sont] à l'origine de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir »³⁰³, les tropismes constituent des impressions qui appellent la présence d'un espace de latence. Car il est bien question, encore une fois, de *mouvement* et de *limites*. Ce signe devient

301 Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », 1970, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), *La Langue littéraire, Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 223.

302 Sarraute N., « Ce que je cherche à faire », 1971, cité dans Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 223.

303 Sarraute N., « Préface », *L'Ère du soupçon*, (1956), Gallimard, Folio, coll. « essais », 2009, p. 8.

ainsi le signe « le plus caractéristique, sinon le plus fréquent »³⁰⁴ dans la prose de Nathalie Sarraute.

Les mouvements auxquels l'auteur de *L'Ère du soupçon* fait allusion, qui se développent et s'évanouissent aussi rapidement, ne peuvent être exprimés par aucun mot, « pas même les mots du monologue intérieur », et doivent être communiqués au lecteur « par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues »³⁰⁵. L'idéogramme de la latence, avec sa tentation du pictogramme, synthétise une bonne part de ses enjeux. Disant ce qui ne peut être verbalisé, questionnant dans le mouvement la limite (de la phrase, de la conscience), il permet de façonner un langage capable de représenter les faits de conscience dans une « fusion de langage et de la sensation »³⁰⁶. Signe du virtuel, le ponctème marque l'intériorité des possibles dans l'extériorité actualisée et s'adapte parfaitement à la notion de « sous-conversation » dans laquelle se mêlent monologues et dialogues imaginés. C'est pourquoi, accompagnant les brefs segments, il « réactive le patron endophasique »³⁰⁷ même quand il ne s'agit pas exclusivement de discours intérieur.

Par-delà le mouvement et le conscient émerge l'idée du vivant face à l'écrit mortifère qui fige et anéantit, dans un discours qui prône le rythme, la vivacité, la respiration. Le ponctème, associé au corps, s'inscrit alors parfaitement dans cette « physiologie de l'esprit »³⁰⁸ qu'est le discours endophasique. Bien que le parallèle soit audacieux, on retrouve la même aspiration chez Céline, avec la mention de l'émotion du parlé, la prédilection pour l'aérien, pour tout ce qui voltige, au premier lieu duquel figure l'expression corporelle qu'est la danse. Au va-et-vient des états de conscience en permanente transformation parcourant le texte de Sarraute répond la dynamique des trois points céliniens. Plus que le primat de l'oral, c'est le mouvement (de la sensation et de l'émotion) qui se dit à chaque fois.

304 Favriaud M., « La Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute, Du tropisme à la phrase*, PUL, 2003, p. 164.

305 Sarraute N., « Préface », *L'Ère du soupçon*, (1956), 2009, p. 8.

306 Sarraute N., « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, p. 1690-1691.

307 Philippe G., Piat J., (2009), p. 117.

308 Maudsley H., *Physiologie de l'esprit*, (1879), cité par Gabriel Bergougnioux, « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelette », *La Parole intérieure, Langue française*, n°132, 2001, p. 106.

Le marquage du piétinement sur l'axe paradigmatique, que nous avons déjà évoqué, constitue un des usages récurrents. Il est souvent le lieu d'une gradation sémantique :

Leur bourdonnement continu produit comme un assoupissement... comme un engourdissement...
comme un léger étouffement... comme un très léger écœurement...³⁰⁹

Ce qui est non-réalisé ici est la progression syntagmatique : le ponctème accompagne le retour du même dans une stagnation du discours analogique introduit par « comme ». On retrouve ici une forme de « nomination complexe », par les « couplages où le dire est partagé en deux ou plusieurs nominations sans hiérarchie »³¹⁰ : en ce sens, nomination multiple et point de latence se rejoignent dans le refus de la nomination unique, « conventionnelle », « signifiant la mort du langage ». Le signifiant horizontal en trois points exhibe « l'assemblage » et esquisse le « frottement », « la vibration en accord avec les tropismes »³¹¹.

De façon plus significative, le ponctème utilisé par Sarraute est lié en profondeur aux problématiques énonciatives. Il permet ainsi de délimiter les interventions d'un discours direct débarrassé de la lourdeur des incises (non-réalisation du marquage traditionnel), et crée un « climat dialogal », ainsi qu'un « climat dialogique »³¹², dans le passage des voix diégétiques à la voix narrative.

Toutes les parois de ce lieu bien fermé peu à peu se recouvrent... rien qui ne trouve aussitôt sa place, rien qu'on ait envie de retirer, rien qui se dépare... même ces fleurs imitées, en plâtre, en métal peint... « On a fini par renoncer à planter des fleurs... comme ça, il suffit de temps en temps de sarcler... Ah, si on pouvait y aller plus souvent... La pierre, elle est belle pourtant, mais elle est encore trop blanche. – Vous verrez, elle va devenir d'un joli gris bien patiné... – C'est vrai, il faut du temps, j'ai eu beau la frotter avec de la mousse... »³¹³

Le ponctème peut marquer le passage au discours direct mais ne supprime pas toujours le marquage typographique des guillemets et des tirets. En l'absence de verbes

309 Sarraute N., *Ici*, Gallimard, coll. « NRF », 1995, p. 32.

310 Bikialo S., « La nomination multiple : un compromis à la non-coïncidence des mots et de la sensation », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Fontvieille A., Wahl Ph. (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2003, p. 86.

311 *Ibid.*, p. 87.

312 Favriaud M., « la Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, (2003), p.166.

313 Nathalie Sarraute, *Ici*, (1995), p. 119.

introduceurs de paroles (discours citant), le discours cité est ici particulièrement marqué, pour ne pas dire fétichisé, typographiquement. Les frontières restent encore délimitées par les points de suspension et les guillemets ou les tirets. En revanche, à l'intérieur du discours direct, le décrochage énonciatif n'est plus nécessairement marqué.

Cette fois, dès qu'elle reviendra, il faudra à tout prix le lui rendre, qu'elle l'emporte, même dans cet état, tel que c'est devenu ici... « Vous voyez, ces personnes dont vous aviez tant vanté les qualités... elle paraît ne rien comprendre... Vous ne vous en souvenez pas ? – Non... de qui parlez-vous ?... elle a l'air surprise, choquée... – Eh bien, de ceux dont nous avons parlé la dernière fois... alors voilà, je n'osais pas vous le dire... mais après, quand j'y ai repensé... il faut que je vous avoue, il faut que vous le sachiez... elle recule, elle va appeler... où s'est-elle fourvoyée ? Dans quel asile de fous ?... qu'est-ce que c'est que cette brusque agression, ces gesticulations, cette excitation... à propos de qui ? de quoi ?... Ah, vous avez oublié... Vous savez bien... vous en aviez longuement parlé... Non, vous ne savez pas... Eh bien, tous ces gens...³¹⁴

Les séquences décrochées imputables à la voix narrative (« elle paraît ne rien comprendre... », « elle a l'air surprise, choquée... », « elle recule, elle va appeler... », etc.) sont, au même titre que les éléments de la conversation, isolées par les points de suspension. On constate qu'elles sont toutes introduites par une absence de majuscule, ce qui accroît leur intégration. Cependant, ce trait commun ne constitue pas un marqueur dans la mesure où les syntagmes du discours direct alternent minuscules et majuscules. Les déictiques de la situation dialogale (première et deuxième personne) sont les seuls indices du retour à la conversation.

L'idéogramme dont le signifiant horizontal crée un intervalle conséquent permet cette abolition des marques de décrochage énonciatif, puisqu'il façonne un espace de transition entre les segments. Mais dans la mesure où il est omniprésent et ne sert pas exclusivement à indiquer les changements d'énonciateurs, chacune de ses interventions devient le lieu d'un questionnement sur une possible transition énonciative. Son omniprésence active en permanence l'idée d'un glissement.

Le passage entre les deux niveaux énonciatifs de la conversation et de la sous-conversation est assuré par les points de latence afin de manifester l'interaction entre ces deux phénomènes. Pour appréhender cet entrelacs de voix diégétiques et de voix

314 *Ibid.*, p. 57.

imaginées, on a pu invoquer la notion de « monologue indirect libre »³¹⁵, mélange de monologue intérieur et de discours indirect libre en ce qu'il permet de recourir à une instance extérieure.

L'énonciation joue sans cesse avec l'idée de l'apparence (du réalisé) et du sous-jacent (du latent). Le point de suspension active de façon pertinente cet enjeu en devenant « la limite fluctuante qui sépare conversation et sous-conversation », articulant et organisant l'échange entre l'actuel et le virtuel, le « dedans » et le « dehors »³¹⁶.

Le plus souvent, le dedans l'emporte : à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient, quelque chose est là qui menace à chaque instant de tout faire éclater.³¹⁷

Dans les textes qui jouent avec l'entrelacement des voix, le ponctème déjoue la hiérarchie énonciative. L'effet de polyphonie globale, de morcellement énonciatif, va de pair avec l'instauration d'un « espace intersubjectif »³¹⁸ entre les différents énonciateurs. Cet espace peut se loger au sein de l'intervalle de latence. Dans le *Planétarium*, le narrateur traditionnel disparaît et c'est le point de suspension qui joue un rôle fondamental³¹⁹, « d'une manière interne, avec la circulation des discours d'une voix à l'autre, mais aussi d'une manière externe, dans ce rapport que le texte établit avec le lecteur »³²⁰.

Il y a dans cet usage, que l'on retrouvera chez Céline dans une perspective quelque peu différente, une volonté de déstabiliser l'autorité d'une voix unique (narratoriale par exemple) pour promouvoir la profusion (la confusion) et la contiguïté d'une multiplicité énonciative. La voix du narrateur ne distribue plus la parole mais s'intègre, se fond, dans la polyphonie.

315 Maingueneau D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 1997, p.147.

316 Sarraute N., *L'Ère du soupçon*, (1956), 2009, p. 117-118.

317 *Ibid.*, p. 120.

318 Stolz Cl., « Polyphonie et phrase dans le *Planétarium* », *Nathalie Sarraute, Du tropisme à la phrase*, (2001), p. 180.

319 Le ponctème est ainsi le deuxième signe le plus utilisé, après la virgule, avec 16,25% de présence, selon l'étude de Claude Gruaz (Gruaz Cl., « La Ponctuation, c'est l'Homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains », *Langue Française*, n°45, 1980, p. 117).

320 Stolz Cl., (2001), p. 183.

Cette poétique, dont le point de suspension est partie prenante, est portée par une dimension politique, fondée sur la remise en cause de « l'idéologie rationnelle et communicationnelle »³²¹. La hiérarchie traditionnelle n'est plus respectée. Mais cette dimension politique se comprend aussi dans la perspective d'une méfiance à l'égard de la règle, laquelle entraîne vers le figement du connu. Le signe polyvalent, mobile et labile, permet ainsi d'introduire le désordre supposé échapper au mortifère de la norme.

Signe du soupçon, le point du latent est aussi signe de l'excès : la persistance énonciative déborde le cadre phrastique et exhibe le non-réalisé dans une posture métadiscursive, afin de produire à la lecture un langage qui n'existe que dans cette perpétuelle oscillation du formulé et de l'informulé, dans ce que Virginia Woolf – dont l'usage du point de suspension est également important – appelait « le spasmodique, l'obscur, le fragmentaire, le raté »³²².

321 Favriaud M., « la Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, (2001), p. 171.

322 Woolf V., « Mr. Bennett and Mrs. Brown », *L'Art du roman*, Seuil, (1924), 2000, p. 65.

3.1.5. Les lieux d'évitement (fin XX^e siècle – début XXI^e siècle)

3.1.5.1. Le point de *Minuit*

Alors que les trois points restent présents dans le discours journalistique et publicitaire, alors qu'ils envahissent les nouveaux médias de communication, ils peuvent être l'objet, dans le discours littéraire du début du XXI^e siècle, d'une certaine désaffection, notamment au sein de maisons d'édition qui les acceptaient bien volontiers auparavant. Sans doute en réaction à un usage immodéré, à la manière de Balzac en son temps, on constate ainsi, chez un nombre relativement important d'auteurs publiés aux éditions de Minuit (à l'exception notable d'Hélène Lenoir qui semble bénéficier d'une exclusivité), une raréfaction, pour ne pas dire une disparition pure et simple, de leur emploi, dans le discours romanesque notamment³²³. Bien plus, les fonctions du signe en trois points semblent être transférées sur le point. C'est en ce sens que Cécile Narjoux, s'appuyant sur un corpus d'auteurs édités par Minuit (Echenoz, Gailly, Mauvignier, Oster), analyse la « force subversive » de ce qu'elle nomme « le point de la désillusion », lequel semble porter une « atteinte à la structure phrastique » et serait « susceptible de participer à la mise en cause de la croyance dans l'Ordre du récit »³²⁴. L'auteure distingue ainsi le point dialogique, seul signe subsistant dans le discours rapporté et organisant le brouillage des frontières entre discours citant et discours cité, le point asyndétique, qui provoque un « tissu narratif syncopé »³²⁵ et bouscule l'idée que le lecteur se fait de la phrase en segmentant ses constituants, et, enfin, le point aposiopétique :

Le procédé le plus frappant et aussi le plus original dans la mesure où on ne le trouve pas dans d'autres genres de discours – de presse notamment – est enfin celui qui consiste à interrompre ce qui se donne comme une phrase à un endroit qui n'est pas acceptable d'un point de vue syntaxique, dans la mesure où est proposé alors à la lecture un énoncé incomplet à droite et cependant clôturé par un point.³²⁶

323 Cette disparition relative est aussi constatée dans le langage dramatique où les accidents du langage, signalés chez Samuel Beckett par les trois points, sont désormais marqués, y compris lorsqu'ils constituent l'essence même de l'écriture comme c'est le cas chez Jean-Luc Lagarce, par le blanc, le saut de ligne ou encore le tiret.

324 Narjoux C., « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n°163, Seuil, 2010, p. 325.

325 *Ibid.*, p. 329.

326 *Ibid.*, p. 331.

Ce dernier emploi, on le voit, renvoie de façon évidente à celui du point de suspension, lequel a complètement disparu de la prose narrative de ces auteurs. De nombreux exemples sont invoqués pour illustrer cet aspect :

Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme
oui, ici, ce qui s'est passé ici.

Tout le monde sait ça. Et elle aussi. Et donc.

J'ai gaffé. Pourvu qu'il.³²⁷

Cet usage montre que l'inachèvement syntaxique est désormais clairement assumé par le point qui se dote de fonction asyndétique et aposiopétique : le marquage de l'interruption brusque du locuteur ou de la parole coupée par un interlocuteur n'est plus l'apanage du point de suspension. Le discours aphasique se départit de sa dentelure en trois points et préfère conserver davantage de densité. Il en résulte donc une atténuation nette de la force du point, qui perd grammaticalement son caractère conclusif, selon un processus peut-être analogue à celui mis en place par Céline avec ses « trois points » : leur intervention systématique en tous lieux de l'énoncé entraînait un affaiblissement de leur capacité de clôture. Cet usage du point se rapproche ostensiblement de l'usage réservé aux trois points par Céline, lui-même assez proche de la fonction de mise en équivalence réservée à la virgule.

Cependant, cet affadissement du pouvoir clôturant n'est réel qu'au niveau grammatical. L'incomplétude syntaxique, et sémantique, ne se dissipe pas et se trouve même rendue plus abrupte, notamment en raison de l'horizon d'attente grammaticale du lecteur (le point de suspension assumant, par convention, le rôle du marquage de la non-réalisation, *a fortiori* dans le cas de l'inachèvement). Le jeu avec l'horizon d'attente est aussi une façon de jouer de la contrainte, en mimant ostensiblement, pour reprendre les termes de Marie-Christine Lala, la « fatalité d'une coupure sans cesse réitérée », en « assumant le rôle ingrat d'une contrainte subie, nécessaire et livrée à toutes les transgressions »³²⁸.

327 Mauvignier L., *Des Hommes*, Minuit, 2009, p. 52. Oster Ch., *L'Imprévu*, Minuit, 2005, p. 101. Gailly Ch., *L'Incident*, Minuit, 1996, p. 71. Cité par Narjoux C., (2010), p. 332.

328 Lala M.-C., « À la pointe du style », *Le Silence. La force du vide*, n°185, Autrement, coll. « Mutations », avril 1999, p. 105.

De plus, est perdue ici une des spécificités liée au signifiant graphique en trois points : le point seul n'a pas la même dimension spatiale, et conserve ses vertus d'interruption nette, voire cassante ; il demeure un disjoncteur quand le point de suspension, produisant un continuum en pointillés, a toujours un rôle de conducteur, créant une césure moins abrupte entre les segments et atténue ainsi l'effet d'enchaînement expéditif de segments incomplets syntaxiquement et sémantiquement. La particularité du ponctème est donc de créer une rupture de la continuité syntaxique tout en introduisant une certaine continuité puisqu'il a la capacité de relier, au point de vue graphique, syntaxique, énonciatif, rythmique les énoncés entre eux. Selon Jacques Drillon, on ne peut employer le terme de « séparation » lorsque l'on aborde la ponctuation. Il faudrait davantage évoquer « la liaison, le rapprochement, la connexion, l'anastomose. [...] Car enfin nul ne songerait à prétendre que l'attelage qui relie deux wagons a pour *fonction* de les séparer »³²⁹. Il est vrai que les points de suspension apparaissent plus volontiers comme des instruments de ligature et cette fonction semble encore plus prégnante alors même qu'ils se livrent, avec véhémence, à leur pratique de brisure : plus ils tordent l'articulation hiérarchique ou logique de la syntaxe, plus ils morcellent les énoncés, plus ils activent leur fonction de points de suture, d'opérateur de liaison. Couture discursive du formulé et de l'informulé.

Pour Cécile Narjoux, c'est « l'illusion d'oralité portée par les points de suspension »³³⁰ qui est refusée par les auteurs, ainsi que leur expressivité. On pourrait ajouter à cela le fait que, outre leur usage abondant dans la littérature du XX^e siècle – qui expliquerait donc un statut actuel de cliché littéraire –, le point de suspension est aujourd'hui omniprésent dans d'autres types de supports de communication écrite, ce qui contribuerait également à le discréditer littérairement.

L'emploi subversif du point peut être aussi le reflet de la disparition d'une croyance, celle de « la puissance projective du récit », « de la possibilité de finir », des « artifices de la narration »³³¹. Un tel constat nous renvoie aux origines du point de suspension,

329 Drillon J., (1991), p. 101.

330 *Ibid.*, p. 331-332.

331 *Ibid.*, p. 336.

ponctème né après les grands bouleversements scientifiques et métaphysiques du XVI^e siècle relatifs à l'infinitisation de l'univers : marque textuelle de désillusion et de disharmonie du sens mais aussi prise en compte phrastique, en tant qu'élément infinissant l'énoncé, de l'impossibilité de clôture dans un monde désormais ouvert et sans limites, le point de latence apparaissait comme la conséquence, dans la langue écrite, de ce cataclysme anthropologique : la place perdue du sujet dans l'espace. La ponctuation se révèle bien, une nouvelle fois, être une donnée épistémologique de premier ordre, et ce point de la désillusion, qui traduit peut-être « une relation problématique du sujet au temps »³³², nous apparaît comme l'avatar contemporain, narquois peut-être, du signe en trois points. Refusant à son tour la possibilité d'un achèvement idéologique.

3.1.5.2. Enquête : le point de vue de quelques auteurs contemporains

« *Quant aux points de suspension...* »

Jean-Pierre Siméon

Dans le cadre d'une enquête plus vaste portant sur la ponctuation, réalisée entre janvier et avril 2013 en collaboration avec Stéphane Bikialo³³³, nous avons pu collecter le point de vue de quelques auteurs contemporains (romanciers, poètes) sur les points de suspension. Leurs réponses serviront de prolongement à l'historique – dans la mesure où elles attestent de l'évolution des grandes tendances déjà invoquées – ainsi que de préambule à l'imaginaire du signe.

Dans un premier temps, rares sont les auteurs qui disent user du ponctème :

« Contrairement à d'autres poètes qui les utilisent, ainsi que les parenthèses d'ailleurs, ce sont parfois les mêmes, je ne les utilise pas [...] » (P. Cotttron D'Aubigné)

« Le point de suspension que je n'utilise pas pour moi ou très peu » (F. Bon)

³³² *Ibid.*

³³³ Enquête dont la synthèse est à paraître en 2015 dans la revue *LINX*, « Imaginaire de la ponctuation. Ordre et inquiétude du discours », Bikialo S., Rault J., (dir.).

« Je préfère la virgule : ajouter et accélérer, plutôt que marquer explicitement un doute ou un suspens » (L. Kaplan)

« Je les utilise peu mais aime les croiser » (A. Picault)

« En général, je les trouve très datés à cause de Céline et de Sarraute. Un peu trop convenus aussi, et puis ce petit air entendu, cette connivence que ça implique avec le lecteur me fatigue un peu. Sauf que, depuis peu, je me surprends à les utiliser, je ne sais pas pourquoi, dans certains contextes, il me semble que ça peut marcher quand même... (et là, évidemment, trois points de suspension pour vous dire : à suivre) » (L. Mauvignier)

« [...] je ne les utilise jamais » (T. Samoyault)

Ces déclarations semblent confirmer leur déclin par rapport au grand déferlement des siècles précédents (leur côtés « datés » après Céline et Sarraute). Elles rejoignent notamment les analyses sur l'emploi du « point de la désillusion » chez les auteurs de *Minuit*³³⁴. Cependant, on remarque un infléchissement postérieur du propos (« pas ou très peu », « peu mais aime les croiser », « sauf que, depuis peu, je me surprends à les utiliser ») qui laisse entendre que le signe, contrairement à ce qui était le cas chez Claudel par exemple, n'est pas complètement proscrit.

Le point de vue des auteurs apparaît de prime abord, et sans surprise, assez dépréciatif et la dimension de « facilité » est plusieurs fois convoquée :

« Solution de facilité qui dispense de trouver une solution de continuité » (M. Sonnet)

« Facilité que je déteste, acceptable seulement pour montrer l'anacoluthie à même la page » (F. Cusset)

« [...] ils sont souvent une solution de facilité [...] » (A. Picault)

334 Narjoux C., « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », (2010), p. 325.

L'idée de facilité est également présente, de façon implicite cette fois, dans le propos de Tiphaine Samoyault et d'Antoine Emaz :

« Les remplacer par des mots est ce en quoi consiste précisément pour moi le travail de l'écriture. Lutter avec le reste, ce que je ne parviens pas à dire, ce qui me gêne ou ce qui manque » (T. Samoyault)

« Je ne les aime pas dans leur fonction suspensive/suggestive, lorsqu'ils sont sensés indiquer une sorte d'indicible nébuleux et le plus souvent creux, un peu comme mettre des majuscules à certains mots » (A. Emaz)

Au propos parfois très tranché (*« facilité que je déteste »*) peuvent répondre des commentaires oscillant entre deux pôles affectifs :

Pour Adeline Picault, les points de suspension constituent une solution de facilité mais cela n'empêche pas de leur *« trouver un certain charme »* : *« ils sont simples et évidents »*, *« je les trouve charmants oui et plein de doutes, de soupirs »*.

Patricia Cotttron d'Aubigné *« ne les aime pas »* car c'est une *« impossible cheville »*, *« mais sans doute est-ce par incapacité d'avoir su les détourner de leur usage codifié »*.

Tiphaine Samoyault les aime chez les auteurs emblématiques *« Céline et Sarraute »*.

Il est également possible de distinguer deux usages du ponctème ; selon un point de vue plus volontiers métaphorique : *« Très beaux quand ce sont des soupirs, insupportables quand ils deviennent tics, tocs ou trucs »* (G. Macé) ; ou selon une appréciation plus pragmatique : s'il déclare ne pas les aimer dans leur fonction *« suggestive/suspensive »*, Antoine Emaz leur reconnaît un caractère assez *« pratique »*, *« pour éviter une énumération que l'on sait incomplète mais que l'on fatigue à compléter »*.

Leslie Kaplan « *préfère l'implicite, qui ne ferme pas* », en précisant que « *souvent les points de suspension [lui] paraissent redondants* ». Elle leur attribue toutefois une forme de qualité : « *Mais ils peuvent marquer une certaine décomposition* ».

Enfin, pour Jean-Pierre Girard : « *C'est une démission. Mais parfois, la qualité d'un personnage sera de s'y réfugier* ».

Cette oscillation affective très marquée (fréquence signifiante du « mais » adversatif ou juxtaposition antithétique), qui fait écho à la relative oscillation de l'usage, épouse assez bien l'ambivalence du ponctème et sa nature antithétique. Si l'on reprend intégralement le propos de Adeline Picault, on distingue un battement régulier entre plusieurs propriétés contraires :

« Je leur trouve du charme, parce qu'ils se promènent, ils sont souvent une solution de facilité ou l'expression d'une saveur qui plane, ils sont simples et évidents, je les utilise peu, mais aime les croiser, bien que leur fonction me semble un peu trop aérienne, vague. Je les trouve charmants oui et plein de doutes, de soupirs...Ils ouvrent une fenêtre sur la divagation des heures. »

Cette description allie de façon significative les motifs antinomiques : mouvement (« *ils se promènent* ») ou statisme (« *expression d'une saveur qui plane* ») ; ils sont certes « *simples et évidents* » et, dans le même temps, dotés d'une fonction qui « *semble un peu trop aérienne, vague* ».

Le côté éthéré amène à la rêverie puisqu'ils « *ouvrent une fenêtre sur la divagation des heures* ». Mais pour Didier Daeninckx, lisant Céline, le ponctème devient « *la trace de la rafale* ».

Le point de suspension constitue un signe dont la forte charge affective semble déteindre sur la réflexion langagière. Qu'il stimule par sa polyvalence et sa forte dimension affective, qu'il irrite par l'abus que l'on peut en faire ou qu'il agace en supposant un relâchement coupable du côté de la facilité, le débat est rarement neutre.

Au-delà de ces diverses appréhensions, la question de l'emploi littéraire du ponctème semble se poser en termes de disparition relative. Après les libertins, après le romantisme et le naturalisme, après Céline et Sarraute, le signe apparaît quelque peu daté. Il faut dire qu'entre temps, d'autres terrains d'expansion se sont présentés, celui du langage informatique par exemple (en laissant de côté le discours médiatique et publicitaire dans lesquels il reste toujours très présent), tant il est vrai que l'idéogramme en trois points abonde sur ce type de support.

Cette enquête qui rassemble le point de vue de quelques auteurs contemporains et offre un premier aperçu de l'imaginaire du signe nous amène à envisager plus largement cette dimension essentielle relevant du sentiment de la langue, façonnant les représentations et les usages. Une synthèse des différents discours métaphoriques sur le signe, accompagnée d'une approche plus volontiers (psycho-)somatique autour de l'imaginaire du non-dit (du refoulé, de l'inconscient, de la mort), permettra ainsi de comprendre comment le signifié du ponctème est au cœur du sentiment linguistique des locuteurs.

3.2. Latence et discours oblique

Ponctuation : les points d'exclamation de la pluie, la virgule des herbes, les points de suspension du brouillard, la parenthèse de midi, le point final du soir, l'alinéa de l'aube.

Sylvain Tesson, *Aphorismes sous la lune*

3.2.1. Points de latence et imaginaire labile

3.2.1.1. Discours analogique : prolifération

Il n'apparaît pas inutile, afin d'étoffer la représentation du ponctème et de comprendre davantage le lien particulier qu'entretient le scripteur avec lui, d'effectuer un léger *excursus* du côté des expressions métaphoriques – on se souvient ici de celles, célèbres, d'Adorno sur les différents signes de ponctuation³³⁵ – attribuées au signifiant graphique composé de trois points. Depuis ces dénominations métaphoriques, qui participent sans aucun doute à l'imaginaire du signe en l'infléchissant du côté pictogrammatique, il peut être possible de faire émerger un faisceau de traits sémantiques communs, ou sémème : ce faisceau sémantique pourra alors être confronté au signifié de latence.

La dimension picturale, ou encore musicale, constitue un aspect important de la ponctuation, en lien avec l'espace et le temps. Le *punctum*, au sens le plus large et le plus ancien, est aussi un élément de peinture (Kandinsky et les points³³⁶), de photographie (Roland Barthes examinant, derrière la notion de *punctum*, ce qui, dans l'image, peut poindre³³⁷) et de musique (points d'orgue, etc.). Le terme se prête à des emplois dans le domaine des arts puisque, comme le fait remarquer Isabelle Serça,

335 On peut citer, entre autres, le point d'exclamation qui ressemble à « un index dressé d'un air menaçant », le point d'interrogation semblable à « un œil qui s'ouvre » ou à « des feux clignotants », le point-virgule évoquant « visuellement une moustache tombante » (Adorno Th., « Signes de ponctuation », *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « philia », (1958-1965), 2004, p. 42).

336 Kandinsky W., *Point et ligne sur plan*, Denoël, 1970.

337 Barthes R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

[...] l'écrivain n'est en effet pas seul à ponctuer son œuvre. Le musicien ou le peintre ne font pas autre chose quand ils jouent des intervalles de sons, de formes ou de couleurs, de même que le cinéaste lorsqu'il procède au montage du film ou l'architecte qui crée un espace urbain.³³⁸

Rien d'étonnant dès lors à ce que différents domaines artistiques soient convoqués pour décrire la ponctuation, et plus particulièrement le point de suspension, instrument de séduction : créant un appel au sens, il invite le lecteur à le suivre sur le chemin de l'énigme.

- Transport : *les points de conduite*

Le caractère horizontal du signifiant graphique oriente l'attention vers le linéaire : les trois points peuvent apparaître comme les maillons d'une chaîne, unissant les syntagmes entre eux. Cette dimension graphique rend séduisante l'analogie avec le réseau routier ou ferré, avec tout ce qui compose la voirie, les ponts et chaussées : le terme « points de conduite » utilisé pour désigner la suite de points reliant un élément à un autre est ainsi tout à fait révélateur des vertus conductrices, voire heuristiques, du ponctème, lequel apparaît comme l'héritier de cette première succession de points (sensible notamment dans l'usage en suspension). L'idéogramme fait office de vecteur, de lieu de passage d'un énoncé à l'autre, d'une instance à l'autre.

La première analogie évidente est bien entendu celle des fameux « rails émotifs » de Céline, ceux qui lui permettent de faire circuler son « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points »³³⁹.

Mes trois points sont indispensables !... indispensables, bordel Dieu !... je le répète : indispensables à mon métro ! [...] Pour poser mes rails émotifs !... [...] ils tiennent pas tout seuls mes rails !... Il me faut des traverses ! – Quelle subtilité ! – Mon métro bourré, si bourré... absolument archicomble... à craquer !... fonce ! Il est sur la voie !... en avant !... il est en plein système nerveux !...³⁴⁰

Le signe est ici associé aux traverses posées perpendiculairement à la voie (chaque point pouvant symboliser une traverse) sous les rails de l'énoncé ; il est perçu comme un élément fondamental du rythme. Les trois points céliniens ne s'apparentent plus à la

338 Serça I., *Esthétique de la ponctuation*, NRF, Gallimard, 2012, p. 13-14.

339 Céline L.-F., *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, (1955), 1976, p. 117.

340 *Ibid.*, p. 115-116.

suspension mais deviennent en apparence des points de locomotion. Nous y reviendrons.

Chez Balzac, qui manifestait une certaine réticence à employer l'élément ponctuant en raison de son usage excessif dans la production romanesque de l'époque, le point de suspension est assimilé à un pont (chaque point pouvant figurer une pile du pont) intervenant dans les moments sensibles, ou « dangereux ». Ainsi, à propos de la lettre de Calyste, dans *Beatrix* :

Il y avait encore quatre autres pages d'une écriture fine et serrée où Calyste expliquait la terrible menace que ce dernier mot contenait en racontant sa jeunesse et sa vie ; mais il y procédait par phrases exclamatives ; il y avait beaucoup de ces points prodigués par la littérature moderne dans les passages dangereux, comme des planches offertes à l'imagination du lecteur pour lui faire franchir les abîmes.³⁴¹

En amont dans le roman, l'auteur illustre d'ailleurs cette association métaphorique en proposant lui-même le pont du point de suspension avant l'occurrence du terme « abîmes » :

Croyez-en une pauvre femme qui s'est laissée aller à ces pentes, il n'y a rien de plus dangereux pour une femme; en les suivant, on arrive où vous me voyez, et où est arrivée la marquise... à des abîmes.³⁴²

Ce type d'association semble fréquent et Balzac songe peut-être aux usages du genre frénétique, dont il a pu railler les excès, et notamment ceux de Charles Nodier. La mention d'une planche, au-dessus d'« abîmes » ou de « précipices », semble susciter l'apparition de points multiples :

[...] s'il me lance à l'extrémité d'une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l'œil même craint de sonder..... Paisible, je frappe le sol [...] ³⁴³

En 1940, dans la revue *L'Os à moelle*, Pierre Dac publie un article intitulé « Si les points de suspension pouvaient parler ! » ³⁴⁴ :

341 Balzac H., *Beatrix, Œuvres complètes*, « Scènes de la vie privée », tome 3, Hetzel, 1842, p. 422.

342 *Ibid.*, p. 356.

343 Nodier Ch., *Smarra, ou les Démones de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu, 1821, p. 30.

344 Dac P., « Si les points de suspension pouvaient parler ! », *L'Os à moelle*, n° 106, vendredi 17 mai 1940.

Ils pourraient	la suite	ils remarquent
en dire	des phrases	jusqu' où l' imagination
des choses	laissées	bien les mener !
et des choses	en	
et encore des choses !	suspens.	car ils sont,
.....	Ils nous diraient	les points de suspension ,
Ils nous	ce que veulent	comme une sorte
diraient	dire	de pont suspendu
ces braves trois points	les silences,	et jeté
qui quoique allant	les suppositions,	entre l'arrêt facultatif
par trois	les possibilités,	d' une phrase
comme des frères	les précisions de pensées	et son point terminus.
ne sont peut être	restées	
pas	en panne	Ah ! si les points
pour ça	et qu' en serviables trois	suspendus
forcément	points qu' ils sont,	pouvaient parler.
frères		Que nous diraient-ils
trois points		pas !

L'infinité du dire est ici sensible à travers les répétitions coordonnées (« des choses / et des choses / et encore des choses ! ») qui miment, en trois temps, le processus d'ajout contenu dans les trois points. Les énumérations (« les silences, les suppositions, les possibilités, les précisions de pensées... ») participent également de cet effet d'inépuisable. On retrouve ici la métaphore balzacienne du pont (« comme une sorte de pont suspendu ») facilitée par la notion de suspension, ainsi que celle, en filigrane, du train célinien (« arrêt facultatif », « point terminus »). Les images employées se font écho et rassemblent ainsi un faisceau de sèmes : /mouvement/ et /prolongement/ indéfini, prosodique et herméneutique.

Le point commun de ces dénominations métaphoriques (les traverses, les planches) est tout d'abord celui d'une pièce de bois dont la longueur et la position horizontale peuvent rappeler la forme graphique des trois points. Ces pièces de bois sont cependant dotées de fonctions particulières, conduisant à la notion de franchissement, de transition (les rails, le pont). Le point de suspension apparaît comme un élément concret proposant un point d'appui pour construire un lieu de passage (liaison). À partir du sème du

/franchissement/ et de la /liaison/, c'est plus largement le sème du /mouvement/ qui affleure ici.

- Corps : *non verbis sed gestibus*

L'importance du corps, nous l'avons vu avec l'étude de l'origine du point de suspension et nous le verrons avec l'étude de la fréquence de son emploi chez certains auteurs qui ont en commun de mettre au centre de la vérité sur l'homme le corps et la dimension organique, est fondamentale. Signe polyvalent et polysémique, le point de suspension constitue un élément par lequel on traduit textuellement un éventail d'expressions, faciales notamment, et devient alors le visage du discours écrit : clin d'œil, rictus, haussement de sourcils, etc. (il fait alors figure de lointain ancêtre de ce que nous nommons, depuis 1982, émoticônes ou smileys³⁴⁵).

Léo Spitzer représente métaphoriquement les parenthèses comme des « judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour »³⁴⁶ : une telle image ne peut que faire penser au signe en trois points lequel, regardant rétrospectivement l'action qu'il commente, n'en est pas moins tourné, avec connivence et complicité, vers le lecteur. Espace de « signes » et de « clins d'œil », le ponctème est un idéogramme du corps.

Le signe est du côté de la facilité légèrement complaisante et peut apparaître comme un recours tentant lorsque les mots viennent à manquer. Produisant, à peu de frais, un effet de profondeur. À ce sujet, les propos d'un éditeur expérimenté sont éloquentes :

Pour avoir passé vingt années de ma vie professionnelle à lire les manuscrits que déposaient les auteurs, mon intime conviction est faite depuis des lustres : je n'ai pas découvert un seul texte dont la ponctuation lacunaire, fantasque ou agressive évoquât un surcroît de maîtrise – ni, surtout, de délectation – dans l'usage de la langue. Et je dus toujours ma gêne la plus ordinaire à ces rafales de points de suspension tirées en direction du lecteur – appels comminatoires à mon imaginaire sommé de se substituer à celui de mon interlocuteur, sous-entendus veules, bégaiements, hoquets, rots, pets d'un texte qui fait sous lui.

345 Le véritable ancêtre du smiley se trouvant dans le *Dictionnaire du diable*, rédigé en 1887 par Ambrose Pierce, lequel proposait un point de ricanement sous la forme d'une parenthèse horizontale. Cité par Peter Szendy, (2013), p. 30.

346 Spitzer L., « Le style de Proust », *Études de style*, Gallimard, 1970, p. 411-473, p. 412.

Autre constante nosologique : avant d'être la tarte à la crème de l'écriture qui fait la manche, les points de suspension sont l'acné du jeune écrivain.³⁴⁷

Le corps s'inscrit massivement dans cette dénonciation virulente. Les trois points entretiennent un lien très fort avec le corps qui s'ex-prime. Subjectivité du locuteur qui donne à voir physiologiquement une partie de lui-même, investissement du lecteur et partage de cette proximité corporelle. « Acné du jeune écrivain », les points de suspension peuvent insupporter en outre parce qu'ils exhibent ce que l'on est en droit de préférer ne pas voir : un corps qui parle. De là l'isotopie corporelle et la réaction épidermique face à cette éruption graphique symptomatique.

Le point de suspension serait-il perçu également par les jeunes écrivains comme un critère de littérarité ? C'est aussi ce laissent entendre les propos de Dominique Autié. Là où il y a trois points, le littéraire advient ; car ces derniers sont associés à la démultiplication du sens, à la profondeur ou à l'épaisseur, bref au fond, voire au « fonds sensible », selon l'expression célinienne.³⁴⁸

Le sème de la maladie est souvent invoqué pour aborder la prédilection du scripteur à l'égard du ponctème. Claude Demanueli évoque ainsi la « suspensionnisme aiguë »³⁴⁹ dont souffriraient la presse et la publicité françaises, anglaises et américaines. Dans un encadré mensuel analysant brièvement les grandes tendances lexicales contemporaines, un journaliste des *Inrockuptibles* consacre son décryptage du mois de mai 2012 au point de suspension. Le propos s'ouvre par un constat agacé de la fréquence de l'emploi intraphrastique (du type « Paul Auster est un petit peu... austère ») dans le discours journalistique :

À quoi servent ces ... qui roulent comme des billes entre les mots ? À faire remarquer au lecteur toute la subtilité du propos, à créer un suspense là où il n'y en a pas et annoncer une surprise qui n'en est pas une. Comme les mauvais comiques vous indiquent où il faut rire, le scripteur aux... vous prévient qu'il va falloir vous étonner de sa trouvaille.³⁵⁰

347 http://blogdominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/2005/03/24/la_ponctuation_du_pauvre_1

348 « Si j'étais pas tellement astreint, contraint, je supprimerais tout... surtout le *Voyage*... Le seul livre vraiment méchant de tous mes livres c'est le *Voyage*... Je me comprends... Le fonds sensible... », Préface à une réédition de « *Voyage au bout de la nuit* », 1949.

349 Demanueli Cl., (1987), p. 91.

350 Burnier M.-A., « le mot », *Les Inrockuptibles*, mai 2012, p. 12.

Les points de suspension qui marquent intraphrastiquement la rétention provisoire d'un pan de la prédication et cherchent à créer rhétoriquement un effet de surprise sont ainsi jugés très sévèrement, éléments grossiers et parasites d'une communication qui s'en trouve considérablement alourdie. C'est donc en filant la métaphore de la maladie que cette tendance supposée est ensuite commentée :

Notons qu'après une vive poussée dans les années 1980, la maladie des ... semblait s'être calmée. Voici qu'elle repart avec une contagieuse vigueur. La multiplication des ... a-t-elle atteint son pic ? Pas sûr. L'expérience montre que les épidémies de ponctuation, de tics ou de clichés durent en général plusieurs années, avec chutes et renaissances.³⁵¹

Toute une constellation de termes se référant à la maladie virale, très prisés par ailleurs du jargon médiatique, est présente : « vive poussée », « contagieuse vigueur », « atteint son pic », « épidémies », « chutes ». Le diagnostic se réfère à une épidémie antérieure (« dans les années 1980 ») avant d'inclure ce que nous pourrions nommer une *pathographie* dans un phénomène plus global s'apparentant aux « épidémies de ponctuation ».

Des trois points « acné du jeune écrivain » à « la maladie des ... » dans le discours journalistique, ce qui ressort ici est l'idée d'une altération du corps du texte, d'une mise en défaut de l'homéostasie graphique : la suite de petits points semble susciter l'assimilation aux micro-organismes, aux microbes ou bactéries, ainsi qu'aux éruptions cutanées juvéniles. L'image textuelle est défigurée par cette prolifération de points facultatifs, et donc parasites. L'isotopie du corps et de la maladie se propage, conduisant au sème de /l'altération/.

Plus poétiquement, le corps peut s'inscrire également sous la forme d'un passage furtif dont le point de suspension représenterait la trace : trace d'une fuite sur la pointe des pieds, en bout d'énoncé, figurant la démarche furtive d'un auteur qui se refuse à disparaître. Éric Chevillard propose cette association métaphorique :

[...] les points de suspension [...] sont alors plutôt les empreintes de la pointe du pied de l'auteur évasif qui en effet choisit la fuite et voudrait malgré tout passer pour un malin.³⁵²

351 *Ibid.*

352 Chevillard É., « Un geste auguste », *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, 2000, p. 5.

La coloration est ici fortement dépréciative : discrétion (« pointe des pieds ») du pleutre (« la fuite ») négligent (« évasif ») et facilité d'un effet qui coûte peu mais simule la profondeur (« voudrait passer pour un malin »). Le propos d'Éric Chevillard semble ainsi métamorphoser les points de suspension en « points de fuite », selon l'analogie avec la notion picturale, pour évoquer la fugace apparition d'une fugueuse disparition.

Ces points de fuite activent une nouvelle fois le sème du mouvement, à partir d'une représentation concrète. Ce ne sont plus les planches ou les traverses symbolisant le franchissement mais les traces imperceptibles d'un passage (« les empreintes de la *pointe* du pied ») qui sont évoquées. Les points de suspension ne sont plus le support inanimé qui permet le mouvement mais la trace d'un mouvement du corps, antérieur, connoté négativement. L'introduction du corps qui avait entraîné le sème 2 (/altération/) dans les exemples précédents a peut-être infléchi ici le sème 1 (/mouvement/). Face au point de la présence, au point qui fait front, le point de suspension suppose la dissimulation hypocrite d'un mouvement de retraite, d'abandon couard. Une dérobade, une échappatoire.

Nathalie Sarraute met l'accent sur la dynamique opérée par l'intrusion du ponctème en opposant une forme d'élan vital au langage écrit, figé, et donc mort :

Quand on cherche trop l'élégance, on perd en effet contact avec la sensation initiale, la forme devient morte. Il s'agit au contraire d'éviter le langage écrit, terriblement figé, de garder un rythme haletant, rapide. [...] je m'efforce de rompre mes phrases, de les hacher. J'introduis les points de suspension. J'interromps brutalement.³⁵³

La rupture n'est donc pas le figement mais le mouvement né d'un affranchissement des structures rigides de l'écrit. Le ponctème est un élément essentiel pour créer la fiction d'un langage spontané, oral, au plus près des émotions, des affects. La frontière est clairement posée : avec l'oral on se rapproche du corps et l'on s'éloigne de l'inertie mortifère de l'écrit. Avec l'oral on se rapproche des affects et l'on s'éloigne de l'intellect. L'écrit est du côté de la mort, l'oral de la vie, et le point de suspension, adjoignant le palpitant de la chair et le vibrant du nerf au squelette syntaxique, se mue en point de sensations.

353 Sarraute N., entretien paru dans *Le Monde*, 14 janvier 1972, cité par Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Corti, 1990, p. 377.

Par association, le signe constitue un éléments-clé permettant à la forme de ne pas sombrer dans le figement, dans la mort. Le sème est toujours celui du /mouvement/, élan premier de la sensation, à travers les sèmes de la /rapidité/, de la /rupture/, par opposition au sème du /figement/.

- Musique : point d'orgue et soupir

Au-delà de la composition en trois points, le caractère horizontal du signe confère une dimension incrémentale aux énoncés qu'il suit. Accroissant leur portée, l'espace de latence permet de laisser résonner un temps le propos, que ce soit pour mieux interroger le signifié, ou, comme cela est fréquemment le cas dans les paroles rapportées, pour instaurer un temps de latence, palliant ainsi la disparition, à l'écrit, du corps qui profère.

Au point de vue prosodique, les points de suspension, qui jouent un rôle dans la courbe mélodique ou intonative de l'énoncé, sont ainsi régulièrement assimilés aux signes musicaux. Le signifiant graphique basé sur le triplement du point suscite l'idée d'une rupture en douceur offrant une chambre d'échos à l'énoncé. Si les trois points jouent indéniablement un rôle sur la partition de « l'Opéra du déluge »³⁵⁴ célinien, ils sont par ailleurs, en raison de l'étirement graphique qu'ils produisent sur la page, souvent comparés à un point d'orgue, lorsqu'ils indiquent que

[...] la phrase ne termine pas l'idée à exprimer, et que celle-ci est à suppléer par l'imagination de l'auditeur ou du lecteur. Il y a là, toutes proportions gardées, quelque chose d'analogue à un point d'orgue en musique.³⁵⁵

Les points de suspension peuvent servir, tel un point d'orgue, à prolonger l'effet d'une interjection, d'une onomatopée.³⁵⁶

L'analogie qu'ils présentent, à cet égard, avec le point d'orgue en musique ne saurait échapper aux connaisseurs.³⁵⁷

354 Céline L.-F., *Mort à crédit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, (1936), 1981, p. 536.

355 Damourette J., (1939), p. 95-96.

356 Doppagne A., *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2006, p. 94.

357 Demanuelli Cl., (1987), p. 68.

Le point d'orgue musical est l'un des éléments les moins codifiés, soumis à l'aléatoire et à la volonté de l'interprétant. Il laisse la possibilité de prolonger indéfiniment la durée de la note ou du silence tout comme le point de suspension prolonge indéfiniment, du moins sur un plan sémantique, la portée du propos. Telle assimilation s'explique ainsi par le fait que, au-delà de la dimension prosodique, ce sont deux signes qui, dans leur domaine respectif, offrent une grande part de liberté dans l'interprétation d'une séquence.

On trouve encore une assimilation aux « soupirs », comme le révèle ce point de vue sur Céline :

Une autre image surgit alors : celle des « soupirs » en musique, dont on ne peut s'empêcher de penser que la polysémie n'est en rien fortuite.³⁵⁸

Le terme de « soupirs » était par ailleurs le nom donné au point à queue (virgule) par Meigret, en 1550³⁵⁹, dans une perspective, elle aussi, très musicale. Si la notion de point d'orgue laisse poindre l'idée d'un prolongement, d'une exaltation, celle de soupir tend au contraire du côté, sinon du silence, du moins du souffle, du souffle qui étiole, qui étouffe, qui dilue. Cette dialectique de la propagation et de l'étouffement est très révélatrice de la problématique du signe qui en cela se distingue des autres signes de ponctuation noire (mais se rapproche du blanc).

Mais le soupir, comme le point d'orgue, est aussi une façon de réaffirmer une présence, de souligner un effet. C'est, selon le mot de Bernard Alazet, un « surcroît de présence », la marque d'une « volonté appuyée de dire que l'on est là, d'autant plus que l'on venait de disparaître »³⁶⁰ :

[...] le soupir inaugure un retour, il est cet instant troublé, tremblé, où le sujet revient au monde après l'avoir quitté le temps bref d'un dessaisissement, d'une syncope.³⁶¹

Une telle acceptation semble particulièrement convenir à certains emplois littéraires dans lesquels trois points et lignes de points surgissent lors des états de vacillement, de

358 Philippe G., Piat J., (dir.), (2009), p. 222.

359 Meigret L., *Le Tretté de la grammere françoese*, chap. 1, Chrétien Wechel, 1550, cité par Baddeley S., « Sources pour l'étude de la ponctuation française au XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Classiques Garnier, 2011, p. 196.

360 Alazet B., « Du soupir », *Le gré des langues*, n°3, l'Harmattan, 1992, p. 101.

361 *Ibid.*

syncope, de pâmoison, de tremblement. Situé en position initiale, détaché par un espace, le signe suggère de façon particulièrement fréquente le retour au réel après un instant de « dessaisissement ».

... MARIE revient à elle.³⁶²

La dénomination métaphorique du point d'orgue active le sème de la /durée/, avec l'évocation d'une réduplication, d'une reproduction infinie. Celle du soupir oriente du côté du souffle, du corps, des affects. Le signifiant en trois points, senti comme l'itération du point, est à l'origine du sentiment de démultiplication qui se regroupe autour du sème général du /prolongement/ (graphique, sonore, sémantique...).

- Botanique : trois grains

Le point de latence esquisse l'état germinatif d'un énoncé à venir et qu'il incombe au lecteur de faire croître. La succession de points fait naître chez d'autres l'image du petit pois. Ainsi, Léon-Paul Fargue, qui voulait utiliser deux points horizontaux dans ses *Poèmes*, raconte dans une lettre à Larbaud, à propos de Gide :

Ensuite il [Gide] ne veut pas mettre deux points de suspension au lieu de trois. Je lui dis : trop de points de suspension et autres, ça me fait l'effet de petits pois dont on perd beaucoup en les écosant !³⁶³

Ôtant un point au signifiant traditionnel, Léon-Paul Fargue introduit un signe nouveau, du côté de la rétention face à la perte qui semble associée aux trois points. Nous avons vu que Valéry Larbaud développait par ailleurs cette idée en commentant l'innovation : avec le signe en deux points, « l'éloquence, l'émotion, se trouvent contenues, réprimées, fortifiées » tandis qu'elles « s'évalent dans l'égrènement relâché des trois points »³⁶⁴. Le signifié est associé à un « égrènement » qui, renvoyant le signifiant à la métaphore du grain, laisse entendre une nouvelle fois la perte, la déliquescence. Il s'agit donc de ne pas donner trop de grain à moudre au lecteur si l'on souhaite éviter le délitement. Avec deux grains, l'effort est récompensé et l'effet réussi ; avec trois grains, c'est le débordement, et l'évidement du propos. On voit ici à quel point l'espace graphique, ou

362 Bataille G., *Le Mort*, UGE, coll. « 10/18 », (1967), 1979, p. 80. À noter que dans l'édition coll. « Bibliothèque de la Pléiade », une ligne de points occupe la place du point de suspension.

363 Cité par Drillon J., (1991), p. 405-406.

364 Larbaud V., « Sous l'invocation de Saint Jérôme », (1944), 1953, p. 279.

l'intervalle, produit par le ponctème influe sur les représentations métaphoriques puisque la connotation négative que véhicule l'idée de relâchement et d'étalement prend appui sur le triplement horizontal du point (excès entraînant un défaut) par opposition au doublement, orienté du côté de la mesure, de l'économie.

On retrouve une nouvelle fois le sème /altération/ (du propos, de la pensée) associé non plus à la maladie mais à la perte, au délitement sémantique. Face à cette altération des trois points, le signe en deux points fait figure d'antagoniste, contenant, réprimant, fortifiant l'éloquence et l'émotion.

Dans *La Paix chez soi*, Georges Courteline fait dire à l'un de ses personnages, journaliste comptant « le nombre de lignes qu'il vient de pondre » :

- Encore trente lignes sensationnelles, dont une vingtaine d'alinéas, une décoction de points suspensifs et une coupure à effet pour finir ; si, avec cela, le lecteur ne se déclare pas satisfait, il pourra s'en aller coucher.³⁶⁵

Le point de suspension, assimilé à une décoction, ou dissolution de plantes dans l'eau bouillante, est associé aux alinéas en raison de l'espace qu'il occupe sur la page. Instruments de remplissage, il apparaît, à travers cette métaphore herboriste, tel un remède à l'indigence d'un journaliste en mal d'inspiration. On retrouve par là une forme de dépréciation jetée sur un signe qui fait figure d'élément de remplissage, soit une facilité, voire une faiblesse, assimilable, peut-être, aux travers du velléitaire.

Le terme décoction renvoie à l'idée de dissolution et donc de transformation, d'altération. Le ponctème devient le lieu d'une perte, d'un vide qui n'a d'autre fonction que d'occuper l'espace, sans véritable légitimité. Ainsi, le jugement dépréciatif porté sur le point de suspension peut soit orienter le sème /altération/ du côté de la dégradation (maladie) soit du côté de la disparition (égrènement, fuite, dissolution). Le point de suspension détériore ou évide.

- Textile : points de croix

365 Courteline G., *La Paix chez soi*, Garnier-Flammarion, coll. « Théâtre », (1903), 1965, p. 154.

L'étymologie permet de faire jouer le rapport entre texte et textile. Si cette analogie est quelque peu éculée, depuis Roland Barthes notamment et le texte comme tissu, il n'en demeure pas moins que la succession de points de suspension produit un très net effet de « broderies graphiques » selon l'expression de Ludmila Védénina³⁶⁶. Chez un auteur comme Céline, le texte troué sur la page offre l'image d'une dentelle particulièrement fine, image qui renvoie évidemment au métier de dentellière qu'exerçait la mère de l'auteur.

L'image de la broderie s'appuie sur la succession de points qui évoque le point de croix. On retrouve le sème de la /liaison/ présent dans les dénominations métaphoriques du pont et des rails, sans pour autant que ce sème conduise ici à celui du /mouvement/.

- Peinture : pointillisme

À propos des impressionnistes, et plus particulièrement de Seurat, Céline établit une forme d'*ut pictura poesis* qui montre clairement un lien entre l'usage des points chez le peintre qu'il affectionne et son propre usage scriptural :

Vous savez les trois points, les impressionnistes ont fait trois points. Vous savez Seurat, il mettait des trois points partout ; il trouvait que ça aérail, ça faisait voltiger sa peinture. Il avait raison, cet homme.³⁶⁷

Le discours saturé de trois points forme ainsi sur la page une image textuelle qui peut être mise en relation avec le travail pictural. Avant d'être lue, la page doit d'abord être regardée, comme un tableau typographique. L'intervalle graphique que proposent les trois points participe à l'équilibre global de la mise en forme, à « l'aération » et l'effet de « voltige ».

Les sèmes du /mouvement/ et de l'/altération/ sont activés ici : le verbe « voltiger » suppose un mouvement qui n'est pas tant du côté du franchissement horizontal que du côté de la verticalité, de la légèreté. Au mouvement linéaire facteur de liaison s'oppose ici un mouvement plus désarticulé, syncopé, aérien. Ainsi, le verbe « aérer » renvoie à la notion de vide, d'espace qui rappelle l'altération de l'égrènement, de la dissolution mais

366 Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters/Selaf, 1989, p. 57.

367 Céline L.-F., « Céline vous parle », *L-F. Céline*, L'Herne, (1958), 1972, p. 934.

dans un sens beaucoup plus positif : l'air, c'est aussi la condition du mouvement, de la respiration, de l'élan vital.

- Sémème du point de suspension

Un grand nombre d'associations métaphoriques met l'accent sur la dimension heuristique et donc dynamique du ponctème : images du train, du pont, de la fuite, des traces de passage. La métaphore picturale elle-même, utilisée par Céline, insiste sur la dimension aérienne de signes qui font « voltiger » la peinture. Le point de suspension est un *punctum saliens*, un point sautant, bondissant.

Plus qu'un élément disjoncteur, les images utilisées par les différents locuteurs donnent à voir un signe conjonctif, opérateur de liaison : planches permettant de franchir les abîmes, traverses des rails. Le signifiant horizontal est le support de représentations mettant en avant la jonction, et donc une dynamique de liaison. On constate que l'imaginaire littéraire est du côté de la continuité ; une telle représentation diffère quelque peu de celle donnée par les linguistes qui allient traditionnellement l'idée de continuité à celle de discontinuité, voire n'envisagent que le seul aspect disjonctif. Védénina, en 1989, classe ainsi le point de suspension parmi les signes disjonctifs et isolants³⁶⁸.

Le mouvement³⁶⁹ est d'abord lié à la brisure syntaxique qui fait sauter les chaînons traditionnels de la hiérarchie de l'écrit. Dans le même temps, si l'écrit – tel qu'il est représenté – est mis à mal, c'est alors le surgissement de l'oral et le mouvement devient celui du corps, comme nous l'avons vu avec les nombreuses métaphores physiologiques. Le point de suspension peut s'apparenter à une conception vitaliste : en envahissant l'écrit, il est supposé insuffler la force vitale de la voix et du corps à la matière inerte scripturale. La métaphore du point d'orgue, qui fait émerger la notion de prolongement (sonore), se place également du côté du souffle et du corps. On retrouve ici, derrière ces

368 Védénina L.-G., (1989), p. 51.

369 « Suite de l'exposition... » : aperçue dans un musée, au fond d'un couloir ouvrant sur deux autres couloirs, l'un à gauche, l'autre à droite, cette inscription murale usait du point de suspension comme d'une flèche, invitant le visiteur à tourner à droite.

différentes représentations métaphoriques, la persistance de critères nettement orientés vers la prosodie.

Mais l'idéogramme est également perçu comme une forme d'altération de l'écrit, introduisant un espacement conséquent, étirant et décondensant le propos. Symptômes disséminés sur le corps du texte, ils deviennent le signe d'une dégradation malade.

Le sémème du point de suspension, tel qu'il se dégage des représentations métaphoriques, est fondé sur deux principaux traits, /mouvement/ et /altération/, qui s'accordent parfaitement avec le signifié de latence, en tant que processus (mouvement) sous-jacent (autre). Ces deux sèmes peuvent être détaillés selon deux orientations : mouvement linéaire de liaison et mouvement aérien de vivacité d'une part, altération-dégradation et altération-dissolution d'autre part. Ces sèmes ont par ailleurs une influence l'un sur l'autre. La notion de mouvement a une très nette coloration positive, mais, modalisée par la deuxième, elle se mue alors en fuite ou dérobade. La notion d'altération est plus volontiers connotée négativement, mais elle peut être considérée comme l'adjonction bénéfique d'un *autre*, du côté du mouvement, de la sensation, du corps.

Deux perspectives fondamentales peuvent être dégagées : d'un côté la dimension syntaxique (liaison) et prosodique/rythmique (mouvement), de l'autre la dimension sémantique (altération). Le réseau analogique qui s'appuie le plus souvent sur l'image graphique du ponctème montre que le signifiant joue un rôle majeur dans l'appréhension des trois grandes fonctions attribuées traditionnellement à la ponctuation (prosodique, syntaxique et sémantique). Les trois points alignés horizontaux conditionnent un certain nombre de représentations qui renvoient aux fonctions dévolues à l'ensemble des signes de ponctuation.

Notons, en dernier lieu, que cette idée de mouvement appliquée à un signe qui a pour nom métalinguistique « points de suspension » peut paraître paradoxale. Le terme « suspension » suppose en effet l'arrêt momentané, le figement provisoire. En réalité, étymologiquement, il renvoie à la notion de « voûte » et de traction vers le haut, donc de

mouvement. La bivalence du signe est ici manifeste. Il est à la fois le lieu d'un arrêt et d'une relance, d'une suspension et d'une projection, vers l'avant (prolepse), vers le haut (métalepse).

3.2.1.2. Herméneutique : équivoque, énigme et inconscient

- Mi-dire, mieux dire, séduire

Du prolongement d'un son à celui du silence, le point de suspension, forme de mi-dire, est aussi fréquemment évoqué sous la forme d'un silence éloquent, d'un lieu de tous les possibles. Le signe se fait alors litote, concentré en trois points d'un discours sans fin. Il dit moins, pour dire mieux, comme le laissent entendre ces propos de Gustave Flaubert dans une lettre à Louise Collet datée du 6 août 1846 :

Sais-tu à quoi je pense ? À ton petit boudoir où tu travailles, où... (ici pas de mot, les trois points en disent plus que toute l'éloquence du monde).³⁷⁰

Ainsi les points de suspension s'associent à la pudeur, à la complicité. Petit boudoir du texte, ils construisent un lieu de partage et, dans le même temps, « infinissent la phrase »³⁷¹. Rappelant le signe mathématique (∞), ils introduisent l'expansion perpétuelle et se posent comme la trace en palimpseste d'un dire total, sans bornes, sans fin. De là l'hyperbole flaubertienne qui, dans le boudoir de la parenthèse, évoque sur un plan méta-énonciatif un signe capable de dire « plus » que « toute » l'éloquence « du monde ».

La réticence flaubertienne marquée par les trois points, qui arrêtent le dit au seuil du boudoir, active la dimension érotique. Le point de suspension, signe séducteur (conduire à soi), signe de la séduction, est en effet lié, sans doute depuis l'origine et l'imaginaire libertin que nous évoquions précédemment, à la dimension érotique. De nombreux éléments permettent de comprendre cette association, depuis les phénomènes de censure morale jusqu'aux problématiques du non-dit et de la réticence. Le signe, transgressif, associé au corps, est du côté de la chair et de ses plaisirs. Ces différents aspects peuvent alors permettre de mieux comprendre les considérations contemporaines sur la présence du signe en trois points dans le langage « texto ».

370 Flaubert G., *Correspondances*, tome 1 (1830-1850), 1910, p. 216. Dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Louis Conard, 1909-1912.

371 Favriaud M., (2003), p. 166.

Les impératifs d'expressivité des nouvelles formes de communication écrite ont bouleversé les codes et les usages de la ponctuation. Le point, trop neutre, voire trop autoritaire ou trop disjoncteur, semble discrédité au profit des signes expressifs (!!!) et des émoticônes, qui tendent à se multiplier. Parmi ces signes, le point de suspension acquiert un rôle tout à fait singulier : la notion d'équivoque sexuelle, absolument récurrente, forme alors un aspect essentiel de l'imaginaire linguistique du signe au XXI^e siècle.

Les humoristes, qui font leur miel des nouveaux usages apparus dans les différents supports de communication contemporains, s'inscrivent parfaitement dans cette perspective. Un auteur à succès comme Gad Elmaleh³⁷² évoque ainsi les avantages de ces messages qui permettent « de séduire plus facilement » et dans lesquels on peut même « installer de l'ambiguïté grâce à trois points de suspension » ; signe de l'ambiguïté, de l'équivoque, le point de suspension est du côté de la séduction : « c'est comme si tu disais : *on sait jamais qu'est-ce qu'y va se passer* ». Une scène d'*Intouchables*, l'un des films les plus populaires de l'histoire du cinéma français, reprend également cette idée de séduction, en éradiquant cette fois – ce qui est le support du comique – toute forme d'ambiguïté. À propos du message envoyé au personnage joué par François Cluzet par une femme qu'il souhaite séduire, Driss, le personnage joué par Omar Sy, est catégorique :

Driss : Elle a écrit : "Je viens à Paris la semaine prochaine, appelle-moi...", trois petits points.

Vous comprenez ce que ça veut dire?

Philippe : C'est bon, ça ?

Driss : Bien sûr que c'est bon, trois petits points ! un point, deux points, trois points : trois points, elle veut pécho !³⁷³

Dans une série humoristique au format très court (*Bref.*), diffusée sur *Canal +*³⁷⁴, des auteurs mettent en scène un personnage devant envoyer un texto à une femme rencontrée quelques heures plus tôt. Après de multiples tergiversations sur la formulation idoine, se pose la question de l'achèvement : « pour donner un côté "j'en

372 Elmaleh G., *Papa est en haut*, spectacle mis en scène par Judith Elmaleh, 2007-2008.

373 *Intouchables*, réalisé par Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011.

374 Khojandi K., *Bref.*, « Bref, j'ai envoyé un texto », épisode 77, juillet 2012.

pense plus que je n'en dis", j'ai voulu mettre trois petits points » ; le personnage se ravise cependant, considérant que cela fait « un peu pervers ». Il met alors un point, qu'il trouve aussitôt « un peu autoritaire » et finit par mettre deux points horizontaux au lieu de trois, estimant l'équivoque moins marquée.

Au-delà du rapport particulier – affectif – au signifiant (le signifiant semble lui-même séduisant : « trois petits points », « un point, deux points, trois points »), attestant même d'une réelle réflexion sur les enjeux de la forme graphique (un point étant trop « autoritaire », trois points « trop pervers », la forme en deux points fait alors figure d'intermédiaire, équilibré), on constate un glissement relativement significatif de l'implicite à l'explicite. Le prolongement en trois points qui permettait de marquer « l'ambiguïté » devient un élément absolument univoque (« elle veut pécho »), au point d'être perçu comme une forme de déviance au regard de la bienséance morale et sociale (« un peu pervers »). L'imaginaire linguistique contemporain semble ainsi confirmer la nature libertine du signe, développée au XVIII^e siècle, en mettant l'accent sur la dimension érotisante, *séduisante*, de la réticence. Le signe, employé dans le langage texto, devient alors l'idéogramme langagier de la sexualité, comme le déclare de façon péremptoire ce magazine, dans un article édictant les « dix règles à respecter quand on envoie un SMS » :

Règle n°5

Ah et tant qu'on y est, il reste une chose importante à savoir sur la ponctuation : les points de suspension ont toujours une valeur sexuelle. Toujours. Non, sérieusement : toujours. Si vous écrivez à votre collègue « Regarde tes mails, je viens de t'envoyer le fichier... », il traduira par « Je viens de t'envoyer le fichier et je tiens également à t'informer que je ne porte pas de culotte ».³⁷⁵

La valeur de latence de l'idéogramme suppose une attention particulière portée à la dimension érotique (la suggestion du langage voilé), voire sexuelle : on sait que, depuis Freud, le terme renvoie à la période de latence sexuelle qui met en jeu l'occultation provisoire de la libido. Dans le langage de l'immédiateté, de la concision et de la rapidité, l'introduction d'une altération en trois points, activant le virtuel et accordant, dans un espace réduit, une place à l'autre, ne peut être un événement dénué

375 Grazia, « Les dix règles à respecter quand on envoie un SMS », 23 janvier 2012.
<http://www.grazia.fr/lol/articles/les-10-regles-a-respecter-quand-on-envoie-un-sms-474935>

d'implications (charnelles).

- Points de coupure, points de suture

Le point de suspension excite l'interprétation. En tant que forme cryptée d'un langage, il engage sur sur les chemins de l'herméneutique. Devant lui, le lecteur se fait enquêteur, auscultant les traces en trois points à la clause de l'énoncé.

Lorsqu'il se trouve encadré par les parenthèses, alertant sur la disparition d'un pan d'énoncé, il ressemble curieusement à un petit pictogramme représentant un visage dont la bouche serait cousue : (...). Cet usage n'appelle pas de dimension herméneutique mais peut, dans certains cas, constituer une clef de l'énigme. Dans l'un des fameux romans policiers de Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*³⁷⁶, les points de suspension en fonction de coupure citationnelle deviennent ainsi un élément clé de l'énigme, indice précieux qui permettra à la figure de l'enquêteur de disculper un suspect. Cette figure est incarnée par le commissaire Adamsberg, personnage qui a la particularité de résoudre chaque enquête en récoltant à la surface de ses rêveries des intuitions flottantes et fugaces. Personnage en forme de point de suspension, rêveur, énigmatique, il consacre son temps à attendre la venue des visions, des collusions mentales, et se présente comme l'incarnation de la latence.

Le récit évoque un homme, érudit, lettré, qui reprend des extraits de textes anciens sur la peste, lardés de points de suspension, et annonce le retour du fléau. Parallèlement des corps peints au charbon sont découverts. Or, contrairement à la croyance populaire, la peste ne noircit pas les corps. L'érudit a donc commis une « bévue ». Mais comment un homme « si révérencieux à l'égard des textes anciens »³⁷⁷ qu'il signale toutes les coupures qu'il inflige par des points de suspension a-t-il pu commettre une telle erreur ? Le suspect ne peut être coupable :

376 Vargas F., *Pars vite et reviens tard*, Viviane Hamy, coll. « Chemins nocturnes », 2001.

377 *Ibid.*, p. 323.

Rien n'obligeait Damas à introduire ces *points de suspension* qui compliquaient la lecture des spéciales du Crieur. Tout était là, au fond, dans ces petits points, déposés comme les signes aveuglants d'une dévotion d'érudit au texte original. Une dévotion de pestologue. On ne triture pas le texte d'un Ancien, on ne le concasse pas à sa convenance comme une vulgaire mixture. On l'honore et on le respecte, on a pour lui des égards de croyant, on ne blasphème pas. Un type qui pose des *points de suspension* ne noircit pas les corps au charbon, ne commet pas une *énorme bévue*. [...]

Damas n'avait pas trituré l'Histoire. Damas avait posé les points de suspension. Donc Damas n'avait pas charbonné les corps. Donc Damas n'avait pas tué.³⁷⁸

Cependant, force est d'admettre que les points de suspension constituent un élément bien peu convaincant dans une cour de justice :

Qui irait arguer que Damas n'était pas coupable, en s'appuyant sur quelques misérables points de suspension ? Autant dire une brindille luttant contre une déferlante de preuves. Il n'y aurait pas un seul juré pour se pencher sur ces trois petits points.³⁷⁹

Dans un roman ultérieur, *Sous les vents de Neptune*³⁸⁰, le motif des trois points horizontaux fait une nouvelle apparition, inattendue, en s'inscrivant dans la chair même des victimes, mortes sous le coup d'un tueur au trident.

Le signe encadré de parenthèses signale la coupure pratiquée par celui qui « triture » le texte. Mais cet élément peut aussi suggérer la suture : dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, on trouve ainsi une occurrence qui, seule sur la page, interrompt la première partie³⁸¹ tout en laissant entendre une continuité entre le récit de fiction et le récit autobiographique. L'auteur précise en effet que les textes sont tous deux

[...] inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.³⁸²

La « fragile intersection » peut être matérialisée par le signe « (...) » qui devient la clef de voûte du récit. Il est, selon la formule de Vincent Colonna, l'« indice d'un texte

378 *Ibid.*, p. 323-324.

379 *Ibid.*, p. 325.

380 Vargas F., *Sous les vents de Neptune*, Viviane Hamy, coll. « Chemins nocturnes », 2004.

381 Perec G., *W ou le souvenir d'enfance*, (1975), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 89.

382 *Ibid.*, quatrième de couverture.

rentré, d'un texte à jamais empêché et qui pourtant fait sens »³⁸³. La rupture est manifeste mais tout un entrelacs de fils et de nœuds semble contenu dans ce réceptacle constitué de parenthèses et de points, points auxquels, nous dit Georges Perec, « se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture »³⁸⁴. Les trois points cerclés de parenthèses constituent une « rupture », une « cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente »³⁸⁵, ils symbolisent le « lieu initial » d'où est sorti le récit. Toute la problématique du souvenir est contenue dans ce signe intermédiaire et les deux récits-cadres font ainsi figure de digressions, de détours, d'esquives, autour de l'élément central : ce qui importe est là, dans ce qui n'a pu être mis en forme et en mots, dans ce qui n'a pu être narré. Le ponctème apparaît comme le point d'ancrage ou d'amarrage de la mémoire autour duquel se nouent les liens entrecoupés du récit rétrospectif, fils d'Ariane multiples révélant la nature complexe d'un récit de vie décousu et recousu, entre coupures et sutures.

Les trois points encadrés de parenthèses constituent un signe conventionnel destiné à signifier, par honnêteté intellectuelle, les coupures citationnelles. De façon intéressante, ce signe anodin, neutre pour ainsi dire, peut se charger d'affects dans le récit. Dans celui de Vargas, il devient un « signe aveuglant », élément central du portrait psychologique du criminel, révélant une personnalité érudite, scrupuleuse et déférente à l'égard de ses sources. Dans l'œuvre de Perec, le signe condense tous les enjeux affectifs de l'écriture du souvenir et apparaît également comme une des clés herméneutiques. Les sèmes de la /rupture/ et de la /liaison/ sont enchevêtrés et sont respectivement activés dans les deux œuvres, à travers une constellation de termes renvoyant aux deux phénomènes (« posé les points de suspension », « coupures », « on ne triture pas », « on ne concasse pas » chez Vargas, « intersection » mais aussi « rupture », « cassure » chez Perec). À ce faisceau, il est possible d'ajouter le sème déjà envisagé de l'/altération/, en un sens quasiment étymologique cette fois : par leur présence, les trois points altèrent le texte, signalant ou simulant un *autre* texte possible, engageant nécessairement du côté du refoulement ou de la censure.

383 Colonna V., « W, un livre blanc », *Cahiers Georges Perec* n°2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Séminaire 1986-1987, *Revue Textuel* 34/44, n°21, 1988, p. 21.

384 Perec G., *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

385 *Ibid.*

- L'Inconscient textuel

La ponctuation est un élément révélateur des processus psychologiques à l'œuvre dans le traitement du langage. Pour le poète, elle conférerait même une personnalité aux signes :

Donnant à entrevoir, la ponctuation érotise et humanise la langue. Sans elle, les signes manquent de caractère. Elle les dote d'une psychologie, voire d'un tempérament. Ils sont inquiets, turbulents, hypocrites, décidés, pondérés ou volages.³⁸⁶

Jean-Michel Passerault envisage la ponctuation du côté du scripteur. Cette dernière constitue une « trace des processus de linéarisation » en surface « d'une représentation pré-discursive » non-linéaire.

La ponctuation marque la manière dont le sujet structure son texte en parties, l'adaptant aux besoins du lecteur ; elle est alors considérée comme la trace des processus de planification [...].³⁸⁷

La ponctuation est donc le « lieu privilégié d'accomplissement de la planification » ce qui permet d'analyser les lieux de ponctuation « comme indicateurs des "ressources cognitives" nécessaires à la planification »³⁸⁸. Sans entrer dans les études psycholinguistiques portant sur la production et la réception du langage (processus de structuration qui dit la prise en compte de l'autre, du temps de l'autre), notons ici que le point de suspension, par le signalement explicite d'un non-dit, entretient des rapports particuliers, et davantage peut-être que les autres signes, avec le refoulé et l'inconscient. Si la cure analytique a bien pour objectif de « tout dire » (*Alles sagen*), le ponctème fait alors nécessairement figure de symptôme. C'est ainsi que Martin Winckler en fait l'idéogramme symptomatique du discours des analysés dans *La Maladie de Sachs*, afin de signifier « les silences des patients qui parlent à Bruno, et qui souvent se taisent »³⁸⁹.

Henri Michaux, dans ses expériences psychotropes, utilise des lignes de points pour marquer spatialement l'intervalle de temps entre les visions (qui correspond à des « secondes ou des « doubles secondes »³⁹⁰), soit le trajet souterrain d'une « idée qui allait

386 Maulpoix J.-M., « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n°43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 105.

387 Passerault J.-M., « La ponctuation. Recherches en psychologie du langage », *La Ponctuation, Pratiques*, n°70, p. 90.

388 *Ibid.*, p. 91.

389 Winckler M., « Mes parenthèses (entre deux écrits) », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, p. 177.

390 Michaux H., « Derrière les mots », *Connaissances par les gouffres*, Gallimard, coll. « NRF »,

son chemin avec le temps qui passait » et qu'il peut « scander » ; la ligne de points permet alors de faire apparaître le « temps de latence nécessaire pour qu'une opération subconsciente s'achève et fasse résurgence »³⁹¹ :

Des mots, voyons lesquels étaient-ce,
prononcés d'une voix pincée ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Un corset m'apparaît
sur une poitrine, étroitement lacé.³⁹²

Cet usage permet de comprendre le rapport intrinsèque au temps (le processus) et à l'inconscient (le virtuel), rapport qui se trouve parfaitement synthétisé dans le syntagme « temps de latence ». Gaston Bachelard, à propos du ponctème dans le *Faust* de Goethe, avance d'ailleurs la dimension psychanalytique du signe :

Comme c'est souvent le cas, les points de suspension "psychanalysent" le texte. Ils tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement.³⁹³

Plus loin, Gaston Bachelard évoque les « évasions qui réclament une psychanalyse ». En effet, et Liudmila Védénina de le souligner, « le caractère inachevé [traduit par les points de suspension] est déterminé par des facteurs psycholinguistiques »³⁹⁴ ; ces facteurs posent la question de l'intégration du sujet linguistique dans son énoncé, si le sujet est bien, dans l'écriture également, ce qui « glisse dans une chaîne de signifiants »³⁹⁵ : que peuvent signifier ces absences d'énoncés, ces informulés ? Sont-ce des non-dits en forme d'autocensure ? Doit-on y voir l'expression d'un Surmoi censurant « ce qui ne doit pas être dit explicitement » ?

(1967), 1988, p. 138-138.

391 *Ibid.*

392 *Ibid.*, p. 138.

393 Bachelard G., *L'Eau et les rêves*, José Corti, (1942), 1989, p. 47.

394 Védénina L.-G., *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters/Selaf, 1989, p. 52.

395 Lacan J., *Séminaire XX*, Seuil, 1975, p. 48.

Jacques Lacan utilise fréquemment la terminologie de la ponctuation pour définir le rapport au discours du patient lors de l'analyse. L'analyste est celui qui ponctue le discours de l'analysé, il se livre à « une ponctuation heureuse qui donne son sens au discours du sujet »³⁹⁶. Ainsi, les « points de capiton » qui arrêtent « le moment autrement indéfini de la signification »³⁹⁷ et permettent, comme le rappelle Laurent Jenny, de « ponctuer à contre-syntaxe le discours de l'analysant, c'est-à-dire y faire surgir une signification sous une autre »³⁹⁸. Le point de capiton désigne ce qui ponctue la signification, dans le discours, mais peut aussi faire référence à la suspension de séance qui joue le rôle d'une scansion précipitant la conclusion.

La métaphore du point de suspension est par ailleurs largement invoquée pour qualifier le symptôme. L'analyse doit en effet amener à déterminer ce qui, chez le patient, fait « points de suspension » : cette image possède au moins deux directions. Elle permet de désigner ce qui peut faire obstacle ou ce qui manque dans la chaîne du sens (mise en suspens d'un processus révélant un symptôme particulier) mais elle sert surtout à signifier la répétition inexorable du symptôme.

Il y a pas longtemps que quelqu'un, quelqu'un que j'écoute dans ma pratique – et rien de ce que je vous dis ne vient d'ailleurs que de cette pratique, c'est bien ce qui en fait la difficulté, la difficulté que j'ai à vous la transmettre – quelqu'un au regard du symptôme m'a articulé ce quelque chose qui le rapprocherait des points de suspension. L'important est la référence à l'écriture. La répétition du symptôme est ce quelque chose dont je viens de dire que, sauvagement, c'est écriture, ceci pour ce qu'il en est du symptôme tel qu'il se présente dans ma pratique.³⁹⁹

À bien des égards, le ponctème apparaît comme le représentant de l'inconscient dans l'écriture, associé à la manifestation d'un processus répétitif, voire régressif. En tant qu'idéogramme du latent, il est inévitablement associé au refoulement et donc au corps, sur lequel le symptôme se manifeste.

396 Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, tome 1, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 250.

397 Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, tome 2, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 285.

398 Jenny L., « Mises au point », *Critique*, n° 785, « Et l'homme créa la page... », tome LXVIII, oct 2012, Revue générale des publications françaises et étrangères, p. 824.

399 Lacan J., *R.S.I., Livre XXII*, Séminaire 1974-1975, Leçon IV, 21 janvier 1975, p. 66.

En régime d'expression, le latent, produit du refoulement originaire, barré du symbolique, fait retour dans le corps sous forme de symptôme et exhibe sa connivence principielle avec l'opération métaphorique.⁴⁰⁰

Jacques Lacan précise que « ces points de suspension du symptôme » sont en fait des « points interrogatifs »⁴⁰¹, notamment dans la question du rapport homme/femme : la femme peut être déchiffrée comme un symptôme dans l'esprit masculin mais cela reste un leurre, apparenté aux points de suspension, qui incarnent ici une liaison de l'ordre de l'interrogation. Face à la femme, à l'indicible de son être, l'homme reste suspendu à une éternelle question. Lacan récupère ainsi les valeurs linguistiques du ponctème qui, tout en constituant un indice, par le geste réflexif, sur l'énoncé (la pathologie), est dans le même temps orienté vers le récepteur (l'analyste). Au plan psychanalytique, les fonctions du signe permettent donc de poser à la fois un mouvement itératif et un mouvement interrogatif, une représentation du symptôme et du lien qui unit l'analysé à l'analyste. Les points de latence comme le symptôme constituent un langage réflexif et vernaculaire pour le non-initié qui nécessite la traduction d'un interprète. Comme le dit Michèle Aquien à propos de cet autre versant du langage qu'est le discours poétique, « cette latence d'un langage, c'est celle d'une vérité à dire, qui attend de se dire et qui tend à se dire »⁴⁰².

Le signe participe à une forme d'écriture physiologique. Il est au plus près d'un langage du corps. Dès lors le glissement vers la discipline qui consiste à faire parler le corps n'apparaît pas fortuit. Et l'on pourrait dire du point de suspension ce que dit Roland Barthes du style, « infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde », « phénomène d'ordre germinatif », telle la « transmutation d'une Humeur »⁴⁰³. Les points de latence peuvent être considérés comme « les marqueurs d'un retour du refoulé »⁴⁰⁴ au niveau de l'énoncé, pour reprendre les termes de Julia Kristeva commentant la « stratégie » célinienne. Ils forment la trace d'une sublimation, métamorphosant ce qui ne peut être dit en infralangage, offrant une sorte de compromis entre le dire, le rien dire et le tout dire.

400 Hénaff M., *Sade. L'invention du corps libertin*, PUF, coll. « Croisées », 1978, p. 63.

401 *Ibid.*, p. 68.

402 Aquien M., *L'Autre versant du langage*, Corti, 1997, p. 58.

403 Barthes R., « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Points », (1953) 1972, p. 16.

404 Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, Points, 1980, p. 239.

Si la marque graphique est un symptôme, elle peut renvoyer à l'angoisse de fin, c'est-à-dire l'angoisse de mort. Le refus d'achèvement, de clôture laisse poindre l'idée d'une appréhension du vide et du déni. L'échéance inéluctable de la phrase est celle du point et les trois points semblent repousser, refuser, sublimer cette fin. On peut alors les opposer au point, qu'Alberto Manguel associe à un « minuscule *memento mori* » :

Anxieux d'aller de l'avant, nous n'avons besoin de rien pour signaler nos débuts, mais il nous faut savoir quand nous arrêter. Ce minuscule *memento mori* nous rappelle que toutes choses, nous mêmes compris, devront un jour avoir une fin.⁴⁰⁵

Face à la mort de l'énoncé, prononcée par le point, les points de latence offrent une prolongation en forme d'ouverture vers un au-delà de la phrase, une vie après les mots. Si l'on s'accorde sur le fait que la phrase, selon la séduisante et célèbre expression d'Émile Benveniste, est « un événement évanouissant »⁴⁰⁶, au sens où elle est étroitement contextualisée et historicisée, c'est-à-dire qu'elle ne se reproduira jamais et que deux phrases composées des mêmes mots ne seront jamais identiques, alors les points de suspension semblent intervenir pour lutter contre cet évanouissement inéluctable, cette perte qui est une petite mort du discours. Le ponctème est un peu ce « je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir [...] » que Maurice Maeterlinck évoque pour son théâtre (et qui prend forme notamment dans la présence des points de suspension qui ponctuent pratiquement toutes les répliques de *La Mort de Tintagiles*)⁴⁰⁷. La phrase énonce mais ne veut pas finir. Ainsi, « la frontière entre l'écriture et le silence » que trace le point de suspension inscrit-elle « la limite entre la vie et la mort »⁴⁰⁸, limite étendue et transitoire semblant apaiser, par le détour, les feux de la condition mortelle.

Lorsqu'ils prolifèrent, les points successifs ont parfois l'apparence de marqueurs hystériques, pulsionnels. En faisant déborder la phrase, ils impriment la notion d'excès dans le corps de l'énoncé. Aux excès émotionnels coïncident les excès phrastiques. Relativement aux œuvres qui interrogent les limites, aux auteurs qui ont fait de l'excès

405 Manguel A., « Le point final », *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud / Léméac, 2011, p. 163.

406 Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974, (1990), p. 227.

407 Maeterlinck M., « Préface », *Théâtre*, tome 1, P. Lacomblez, 1903, p. XVI.

408 Tadié J.-Y., *Le Récit poétique*, PUF, coll. « écriture », 1978, p. 132.

en littérature un terrain d'exploration du dicible et de l'indicible, qui décrivent l'horreur en disséquant le corps, la multiplication du ponctème peut apparaître comme la trace d'un mouvement contradictoire, de l'ordre de la fascination et de la répulsion. Par les trois points, « éclate, dans le son et le cri, un affect au plus près de la pulsion, de l'abjection comme de la fascination... Au plus près de l'innommable »⁴⁰⁹. C'est pourquoi, posant la question de la fin du langage, et, par là, de la finalité et de la finitude, les trois points apparaissent comme la marque de l'excès résultant d'une transgression et peuvent indiquer le vacillement et la déliquescence qui guettent quiconque se frotte un temps aux limites.

3.2.1.3. Synthèse : l'esprit dionysiaque

Ce panorama autour de l'imaginaire du signe a permis de rassembler des représentations ou dénominations métaphoriques principalement associées au pont, au train, au germinatif, au corps, à la maladie, à l'excès, aux affects, à l'inconscient, au refoulé.

De façon quelque peu intuitive, nous avons vu qu'il était possible de considérer l'existence d'un faisceau de sèmes à partir de ces images convergentes : /mouvement/, /liaison/, /coupure/, /prolongement/, /itération/, /altération/, /perte/, /adjonction/. En regroupant ces différents sèmes, on peut aboutir au sémème suivant :

Sème 1 : /Mouvement/ (liaison, coupure)

Sème 2 : /Prolongement/ (itération, interrogation)

Sème 3 : /Altération/ (ajout, perte)

Les trois sèmes peuvent être hiérarchisés dans la mesure où le sème 1 (/mouvement/) peut conduire à envisager le sème 2 (/prolongement/) qui, à son tour, peut aboutir au sème 3 (/altération/ : perte ou ajout). Ces trois sèmes regroupent des questions syntaxiques, rythmiques et prosodiques, mais aussi sémantiques et modales ; ils valident de façon assez nette le signifié donné à l'espace de latence en déployant son spectre sémantique autour de plusieurs aspects fondamentaux : tension vers ce qui est susceptible d'apparaître (mouvement), instauration d'un espace de non-réalisation (prolongement) et déploiement du virtuel dans l'actuel (altération).

409 *Ibid.*

Ce sémème semble par ailleurs réunir un certain nombre de sèmes présents dans différents signes de ponctuation. Le sème 1 pourrait être aussi celui du point, du point-virgule et de la virgule, le sème 2 celui des signes modaux et le sème 3 celui des signes tels que les parenthèses, ou les tirets. On retrouve les conclusions de l'analyse fonctionnelle qui montraient la réunion d'un certain nombre de traits sémantiques propres à chaque signe dans le ponctème. La polyvalence et la polysémie du signe sont une nouvelle fois exhibées.

Prolongeant ces quelques représentations métaphoriques associées au dynamisme, à l'altération, à la musicalité, nous voulons nous arrêter un instant ici sur ce qui apparaît en dernier lieu comme un dénominateur commun tout à fait signifiant, à l'origine sans doute de l'imaginaire libertin du ponctème : l'esprit dionysiaque.

On sait que Nietzsche fait d'Apollon et de Dionysos la double source de l'art antique. Si l'art apollinien est du côté de la transparence, de la compréhension immédiate, de la mesure, aboutissant « à la vision parfaite, et en quelque sorte immobile de la beauté », l'art dionysiaque en revanche repose sur le mouvant, l'extase et l'ivresse, la démesure et l'obscur et déploie, « dans la tragédie, l'énigme et l'effroi du monde »⁴¹⁰. Nous avons vu que l'apparition du signe en trois points suivait de peu les grands bouleversements scientifiques et philosophiques du XVI^e siècle et qu'elle pouvait être comprise comme la marque scripturale d'une prise de conscience de l'infinisisation et de la labilité du monde et du sens. Au-delà de cette approche historicisée, il semble que l'esprit dionysiaque constitue une dimension particulièrement féconde permettant d'unifier toutes les caractéristiques relevant du sentiment de la langue et plus précisément de l'imaginaire discursif et littéraire du signe.

Comme le rappelle le *Dictionnaire des mythologies*⁴¹¹ dirigé par Yves Bonnefoy, Dionysos se comprend d'abord par sa marginalité (sa mère étant mortelle, ce n'est pas un dieu *de facto*). C'est une figure divine à part, perçue comme étrange et étrangère, venue

410 Nietzsche F., *La Vision dionysiaque du monde*, Allia, (1928), 2004, p. 29.

411 Bonnefoy Y., (dir), « Dionysos », *Dictionnaire des mythologies et des religions, des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1999, p. 581-594.

de loin et apparue tardivement dans la cité grecque. Ces origines, marginales et postérieures aux autres, laissent déjà percevoir les premières similitudes entre le dieu et le ponctème, comme nous avons pu le voir lors du parcours diachronique. Bien plus probante est cependant la conséquence d'un tel statut étranger et marginal : le dieu peut « inscrire les individus dans un ordre mouvant qui les dépasse », notamment « en faisant surgir la figure de l'altérité »⁴¹². La figure divine est alors assimilée au mouvant et à l'altérité dans une remise en cause générale de l'ordre établi, ce qui semble épouser à merveille la caractérisation du point de suspension (nous retrouvons deux des trois principaux sèmes extraits dans l'imaginaire du signe : /mouvement/ et /altérité/). Dionysos et le signe de ponctuation imposent dans le mouvement la figure de l'autre, ils font surgir l'autre dans le même et mettent, qui l'homme, qui le langage, hors de lui-même.

Le dieu grec est celui de la mobilité, « dieu de l'intérieur, mais dont l'empire est un espace sans limites, traversé et comme investi par la multitude des formes que se donne sa puissance, sa *dynamis* »⁴¹³. Dionysos n'a pas de lieu, aucune place ne peut lui être attribuée ; il s'inscrit et inscrit l'homme dans l'illimité, tout comme le ponctème, absolument mobile et pouvant intervenir en tous lieux de l'énoncé, infinit la phrase par la dissolution de la limitation syntaxique et sémantique. La *polytopie* et l'*atélie* (si l'on admet de tels hellénismes) apparaissent comme deux attributions essentielles communes. Ces deux instances sont donc ancrées dans le mouvement, mais aussi dans le vivant par opposition à l'inertie et au figé (où l'on retrouve les perspectives prosodiques en lien avec l'oral, et conséquemment, avec le corps : sensation et dimension vitaliste). Une des conséquences de cette particularité est la labilité. Le masque est leur symbole et ainsi, tout en échappant à l'inscription géographique, ils échappent aussi à la représentation, au sens, et restent insaisissables.

Dieu labile et signe labile : cette difficulté d'appréhension se ressent de façon sensible dans les exercices de définition. Dionysos se définit par la contradiction : identité et altérité, présence et absence, absolu et néant, vie et mort, éternité et passage... Le point de suspension ne se laisse saisir également que par un ensemble de caractéristiques

412 *Ibid.*, p. 583.

413 *Ibid.*, p. 582.

contraires, telles que la présence d'une absence, la lacune et l'excès, le manque et l'infinité.

Dieu de l'enthousiasme, du paroxysme, de l'extase, Dionysos s'oppose à la raison et à la mesure comme les trois points de l'excès s'opposent à la raison et à l'ordre dont procède le point. L'inflation des points de suspension dans le théâtre du XVIII^e siècle était la conséquence d'un débat linguistique sur l'expression de l'émotion ; le ponctème intervenait dans la déconstruction de la tirade afin d'introduire le désordre dans cet artifice très construit et de signifier les spasmes de la passion. Le signe en trois points est étroitement associé au trouble, au désordre de l'âme. Mais son rôle dans cette remise en cause s'apparente à une recherche d'authenticité. Il s'agit de peindre l'homme tel qu'il est, en proie à des affects puissants, c'est-à-dire de retrouver ce qui était finalement le fondement des célébrations dionysiaques : une ivresse paroxystique utilisée comme médium afin de retrouver l'unité et la vérité de la nature. Et c'est dans ce sens aussi que vont les points de suspension dont l'infinitisation imposée à la phrase permet de se départir des cadres rassurants pour interroger la complexité, proche parente de la vérité.

La musique et la danse constituent deux des caractéristiques essentielles du dieu grec (son instrument : le *aulos*, un hautbois dissonant). Dans le discours analogique accompagnant le ponctème, nous avons vu que le prolongement sonore (métaphore du point d'orgue) était une image récurrente (et jusqu'à la « petite musique » célinienne). Une autre perspective intéressante émerge : au blanc apollinien dont l'imaginaire renvoie au sculptural, au statique, s'opposent les trois points dionysiaques de l'art sonore, mouvant et rythmé. Apollon du côté de la statuaire, Dionysos du mouvant, de la vitalité, de l'homme, de la chair. Se déployant dans une temporalité rythmée par la disparition et par la renaissance. Pour Nietzsche, le symbole du dionysiaque est d'ailleurs un trait horizontal qu'il oppose au trait vertical représentant l'apollinien, ce qui apporte un élément supplémentaire non-négligeable à l'identification dionysiaque du signe horizontal en trois points.

En relation avec ce que nous avons pu établir, sur un plan translinguistique, et que nous allons de nouveau envisager à partir d'un corpus qui met au jour le lien entre

l'expression du corps, des affects et la présence du signe, se construit un nouveau pont entre le dionysiaque et l'usage du ponctème : le rapport au corps sexué, au corps souffrant. Les fêtes dionysiaques sont placées sous l'injonction charnelle de l'érotisme et du sacrifice. La littérature qui met les expériences extrêmes du corps au centre de ses enjeux use ainsi fréquemment de l'idéogramme. Graphiquement et sémantiquement, le point de suspension, plus que les autres signes, nous semble faire office de metteur en texte du corps, et plus particulièrement du corps soumis à toutes les formes de vicissitudes. Corps en transe, en extase. Dans la jouissance comme dans la souffrance.

Du corps social au corps du texte, le mot d'ordre est la déstabilisation et la dislocation. Les fêtes dionysiaques perturbent l'ordre, tous les cadres sociaux disparaissent et l'esclave se libère. Le dieu est bien une figure de la protestation contre l'harmonie – la cohérence, la structure apollinienne –, protestation qui se retrouve à l'échelle phrastique avec le ponctème et le morcellement de la syntaxe classique, entraînant une insubordination, le refus du trop construit, de l'écrit savamment articulé, de la belle langue. Le latent manifeste bien la possibilité de surgissement de l'inconnu et du désordre. Mais un désordre qui ouvre sur la nouveauté, sur l'altérité. Et donc, une nouvelle fois, sur une forme de vérité :

C'est à l'intérieur de ce monde ainsi construit et artistement préservé que vibra la sonorité extatique des fêtes dionysiaques, au sein desquelles se manifestait toute la *dém mesure* de la nature, tant dans le plaisir et la douleur, que dans la connaissance. Tout ce qui jusque-là valait comme limite, détermination de la mesure, se révéla alors apparence artistique : la "dém mesure" se révéla comme vérité.⁴¹⁴

Au sein du discours et face aux autres signes de ponctuation – blanc apollinien notamment –, à l'intérieur du *monde construit* régi par l'ordre phrastique du point, et culminant dans les récits du corps en excès, le point de latence se donne à lire comme le représentant scriptural de la dynamique dionysiaque.

414 Nietzsche F., *La Vision dionysiaque du monde*, (1928), 2004, p. 44.

3.2.2. Points de latence et littérature de l'excès

... *Même cette comédie m'échappait... c'était une comédie...*
Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*

3.2.2.1. Inscription et enjeux

Exhibant le latent, le point de suspension inscrit dans le texte un au-delà, ou plutôt un en-deçà du dit et traduit ce qui excède la possibilité de dire : il égrène la trace de l'informulé. Sa mise en jeu stylistique est fondamentalement liée à l'excès, ce qui explique qu'on le retrouve avec une certaine fréquence dans la littérature qui interroge les limites, qui pose la question du dicible et de l'indicible. De la dimension poétique à la dimension politique, l'excès s'accompagne de la marque en trois points, comme un signe-litote permettant de dire le moins pour suggérer le plus. Le plus, c'est-à-dire un ensemble infini de possibles, c'est-à-dire l'impossible du fini.

L'excès peut se décomposer à l'échelle syntaxique, énonciative, sémantique – ce que nous avons déjà largement commenté – mais aussi sous forme thématique, à partir de différents motifs, et selon un plan stylistique, dans l'examen d'une certaine littérature de l'excès. Etymologiquement, l'excès est ce qui « sort de », ce qui « dépasse » (*excessus* : sortie, départ en latin classique), puis devient la digression en rhétorique, avant de signifier en latin chrétien l'écart, la faute, le péché. Se pose alors la question des affinités du ponctème avec certains genres littéraires, des affinités qui pourraient être déterminées en fonction du degré de subjectivité de l'énonciation. Ainsi le discours satirique, transgressif ou polémique, qui comporte « une fonction persuasive et une fonction agressive »⁴¹⁵. Mais aussi une certaine littérature du corps, qui interroge la chair et aspire à une forme de production sensuelle du sens (traces de l'héritage libertin). Le ponctème est l'indication de ce qui dépasse et déborde, le non-réalisé qui dit l'impossibilité de circonscrire le discours, mais aussi la marque transgressive de la littérature qui, de Sade à Bataille, se donne comme terrain d'exploration le satirique et le blasphématoire, posant une norme pour mieux s'en affranchir. Il n'est guère étonnant de le voir survenir massivement dans des œuvres qui interrogent les limites du corps, de l'esprit, qui disent la folie et la mort. Ce constat thématique se retrouve aussi sur un plan

415 Angenot M., *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1982, p. 35.

syntactique : si « toute phrase lutte avec une folie d'ordre temporel » comme l'écrit Laurent Jenny, et que « toute une part de la rhétorique s'attache à contenir cette folie en lui prescrivant des limites », physiologiques, mentales mais aussi esthétiques⁴¹⁶, alors les points de latence, tout en obéissant au principe de séquentialité, apparaissent comme ce qui tend à abolir la « clôture interne » et à réintroduire la folie du non-fini, de l'illimité, du possible et de l'impossible. Dans le discours littéraire, ils disent l'incapacité revendiquée « à respirer "grammaticalement", à clore, à conclure, à évoluer dans une continuité harmonieuse »⁴¹⁷.

De nombreux auteurs ont une très nette prédilection pour l'usage du ponctème et l'introduisent de façon fréquente – frénétique ? – dans le discours. À la fin du XIX^e siècle, Octave Mirbeau radicalise la tendance naturaliste dans le genre romanesque en le multipliant dans les paroles rapportées, tout en l'introduisant plus systématiquement dans le récit. Louis-Ferdinand Céline semble se situer dans la continuité de l'usage mirbellien, amenant à son paroxysme l'emploi du signe en trois points. Dans plusieurs de ses ouvrages, Georges Bataille use avec un soin tout particulier de l'idéogramme, s'inscrivant par là dans les traces de celui qui avait été le premier à exploiter leur potentiel signifiant (sensuel) : le Marquis de Sade. Qu'ont en commun les pages de Mirbeau, de Céline, ou encore de Bataille, rongées par les trois points ? Que peut véhiculer une telle prolifération en terme de sens, ou d'effets de sens ? Existe-t-il une stratégie discursive, une posture énonciative, un cadre générique, une expression politique spécifiques ?

A. Analyse textométrique

L'analyse de la fréquence et des modalités d'insertion du ponctème (paroles rapportées/récit, insertion inter-/intraphrastique) peut donner, dans un premier temps, quelques indications sur les différentes mises en jeu dans une poétique globale commune. L'analyse quantitative se concentrera plus spécifiquement sur les deux œuvres inaugurales de Mirbeau et Céline (*Le Calvaire*, *Voyage au bout de la nuit*), afin de confronter les différentes fréquences d'intervention. Le détail des modalités d'insertion, de Mirbeau et Bataille (*Le Jardin des supplices*, *Le Bleu du ciel*), permettra

416 Jenny L., « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, Seuil, 1989, p. 280.

417 Dürrenmatt J., *Poétique de la ponctuation*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 36.

de mettre à jour un certain nombre de traits récurrents significatifs.

L'analyse textométrique (Anatext) du premier roman officiel de Mirbeau, *Le Calvaire*, indique que le ponctème est le quatrième lemme le plus fréquent, et la troisième forme, avec 2891 occurrences (il apparaît notamment avant le « je »). Le point d'exclamation est également employé avec une fréquence importante (cinquième lemme et quatrième forme avec 1871 occurrences), ce qui induit la prédominance des enjeux liés à l'expressivité et aux affects. L'analyse textométrique du *Voyage au bout de la nuit*, place les trois points en dix-septième position des lemmes et en onzième position des formes, avec 2423 occurrences, soit à peu près quatre fois moins que le point (8494). Il y a donc une occurrence de trois points pour quatre occurrences de point (le point d'exclamation étant presque aussi fréquent que les trois points avec 2260 occurrences). À titre de comparaison, *Mort à crédit* compte 20555 occurrences de trois points. Il nous apparaît ainsi plus intéressant d'examiner les lieux d'intervention d'une œuvre inaugurale qui fait un usage plus modéré du signe, et donc plus significatif sans doute : quand, comment et pourquoi apparaissent les trois points dans le *Voyage*, au regard du grand déferlement qui suivra ?

Selon Anatext, *Voyage au bout de la nuit* comporte 11667 phrases (préface incluse) quand *Le Calvaire* n'en compte que 4121, ce qui donne, dans le premier, une occurrence de trois points pour environ 4,81 phrases et une occurrence pour 1,42 phrase dans le second. La proportion, près de quatre fois supérieure, montre que, contrairement à Céline, Mirbeau use du ponctème de façon massive dès son premier récit, avec toutefois des phrases moins courtes puisqu'elles comportent en moyenne 19 mots chacune (contre 16,4 chez Céline).

L'usage de Mirbeau est donc beaucoup plus fréquent, mais aussi beaucoup plus étendu que celui de Céline. En effet, on constate un débordement conséquent du signe à l'intérieur du récit. Dans *Le Calvaire*, nous avons relevé⁴¹⁸ 1111 occurrences en dehors des paroles rapportées, soit une proportion de près de 38,5%. Ce pourcentage diminue sensiblement dans un roman ultérieur, *Le Jardin des supplices*, avec une moyenne de

418 Relevé manuel induisant, par conséquent, une certaine marge d'erreur.

18,6%, mais reste toutefois important, dans certains chapitre ; ainsi, l'usage croît sensiblement dans la seconde partie jusqu'à atteindre, au cours de l'avant dernier chapitre (acmé), un taux de près de 60% des interventions dans le récit.

La proportion moyenne de 1 pour 5 (20%) est aussi celle de Bataille dans *Le Bleu du ciel*, avec un pic de fréquence au sein du chapitre éponyme « Le Bleu du ciel » (36,3%), avant-dernière partie de l'ouvrage. Un examen du premier roman de Céline permet de constater un emploi encore très traditionnel, avec une utilisation beaucoup plus importante dans les paroles rapportées. En outre, la présence du signe augmente sensiblement à mesure que le voyage touche à sa fin. On note ainsi, chez ces trois auteurs, une tendance à l'accroissement de l'usage en fin de récit, souvent lors de l'avant-dernier chapitre, sorte de quatrième acte qui voit la tension portée à son paroxysme. Ce procédé apparaît assez usuel et le ponctème, associé à la fragmentation, peut alors servir de baromètre de l'intensité (expressive, émotionnelle). Cet accroissement des usages peut aussi se comprendre comme la traduction typographique de la perte des illusions, de l'innocence et de la généralisation de la suspicion. La présence croissante du point de suspension dessine les paliers d'une catabase symbolique

Elle ne pouvait plus descendre jusque là où j'étais moi... Y avait trop de nuit pour elle autour de moi.⁴¹⁹

Après l'initiation (aux hommes, à l'horreur), le discours porte les stigmates en trois points de la désillusion, stigmates qui traduisent le « délire tout bouffi de mensonges »⁴²⁰ qu'est la vie.

Le degré de clôture (la force) attribué au ponctème peut aussi constituer l'indice d'un usage singulier. L'examen conjoint des emplois dans *Le Jardin des supplices* et *Le Bleu du ciel* (annexes 4 et 5) montre une distribution symétriquement inversée (nous distinguons les emplois suivis de majuscules des emplois suivis de minuscules, mais aussi les emplois en clause de paragraphe). Mirbeau privilégie de façon très nette la dimension clôturante à l'intérieur du paragraphe avec plus de la moitié des interventions suivies d'une majuscule (54,7% contre 30,9% suivies d'une minuscule) ; l'emploi en clause arrive en dernier avec 14,4%. Bataille met *a contrario* l'emploi clausulaire au

419 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, (1932), 1981, p. 462.

420 *Ibid.*, p. 365.

premier plan avec 37,3% des occurrences en fin de paragraphe ; le taux d'emplois suivis de minuscules est de 34% et celui précédant une majuscule de 26,6%. On constate alors un usage plus orienté chez Mirbeau, qui délaisse l'emploi en finale pour insister sur la fonction clôturante, interphrastique, et un usage très équilibré chez Bataille, avec une légère prédilection pour la fonction clôturante interparagaphique, aux marges du texte, produisant un effet clausulaire poétique. L'emploi avec minuscules représente, au sein des deux œuvres, un tiers des emplois et se situe en deuxième position en termes de fréquence. D'une façon plus générale, l'emploi clôturant, qu'il œuvre à l'intérieur ou aux marges des unités paragraphiques, constitue deux tiers des occurrences dans les deux récits (respectivement 69,1% et 63,9%).

Dans le *Voyage au bout de la nuit*, et contrairement aux œuvres ultérieures, il est extrêmement rare de trouver deux syntagmes liés par les trois points sans que le second soit marqué d'une majuscule. Autrement dit, Céline n'a pas encore radicalisé son système, les trois points sont encore largement assimilés aux points, non aux virgules. Le point de suspension conserve sa fonction de clôture ; il perdra par la suite, brutalement, dès *Mort à crédit*, cette dimension clôturante, avec des emplois plus importants en suspension.

Bien que la répartition globale dans *Le Bleu du ciel* soit, de façon étonnante, très proportionnée (un tiers pour chaque emploi), il existe au sein de la même œuvre des différences très marquées ; ainsi, l'avant-dernier chapitre n'utilise la fonction faiblement clôturante que dans 6,10% des cas (contre 54,5% des emplois précédant une majuscule) tandis que le dernier chapitre inverse complètement la proportion avec 50% des emplois suivis de minuscules (et seulement 14% devant une majuscule). L'équilibre final des emplois apparaît alors d'autant plus surprenant.

En croisant les données, on constate par ailleurs une nouvelle symétrie inversée entre les deux œuvres. À l'ouverture et à la fermeture du *Bleu du ciel* (introduction et chapitre V), l'emploi suivi de minuscules est fortement dominant (64,4% et 50%). La dimension faiblement clôturante apparaît donc à l'inauguration et à la clausule du récit. À l'inverse, l'écart maximal entre l'emploi intraphrastique (suivi de majuscules) et l'emploi

interphrastique (minuscules) dans *Le Jardin des supplices* a lieu dans le frontispice, le premier chapitre et l'avant-dernier chapitre : cette fois, l'emploi clôturant encadre le récit (plus de 60%). Dans les deux cas, deux fonctions contraires, et significatives, sont investies aux frontières de l'œuvre.

Dans *Le Bleu du ciel*, il existe également un parallélisme intéressant entre la proportion des points de suspension dans les paroles rapportées et celle dans la fonction clôturante : en effet, le ponctème intervient principalement dans les paroles rapportées aux deux extrémités de l'œuvre, soit au moment où la fonction faiblement clôturante domine largement. Ainsi, l'usage en suspension, dans lequel le ponctème est suivi d'une minuscule, apparaît dans le récit de Bataille comme l'apanage des paroles rapportées. En revanche, chez Mirbeau, il n'existe guère de corrélation entre ces deux fonctions. La prédominance de l'emploi clôturant à l'ouverture et à la clôture du récit correspond indifféremment à un usage faible ou important dans les paroles rapportées : dans le premier et l'avant-dernier chapitres, qui font état de l'usage clôturant le plus important (près de 70%), l'emploi dans les paroles rapportées est nettement dominant dans le premier (79,3%) alors qu'il est au taux le plus bas dans l'avant-dernier (33%).

L'intervention du ponctème, par la confrontation des enjeux micro- et macrostructurels à l'échelle de la phrase, du paragraphe et de l'architecture d'ensemble, dessine une cartographie cohérente. L'usage dans le récit, le degré de pouvoir clôturant, éléments signifiants en eux-mêmes (poétiquement et politiquement), peuvent être croisés et transposés au niveau structurel, révélant des stratégies discursives pertinentes dans l'économie globale du récit.

-Cas particulier : trois points /vs/ « voilà tout »

Le ponctème n'est certes qu'un point de convergence parmi d'autres dans ces différentes œuvres littéraires. Mais la présence d'un idéogramme portant en lui les enjeux de la latence peut être interprétée comme une volonté de traduire symboliquement, de concentrer dans l'espace d'un signe maintes fois réintroduits, des préoccupations majeures et centrales. L'idéogramme en trois points signale un questionnement sur le discours et plus généralement sur le temps, sur la fin. Rien d'étonnant dès lors à ce que,

dans le *Voyage au bout de la nuit*, le mot « temps » soit le terme qui, toutes catégories grammaticales confondues, apparaisse avec la fréquence la plus élevée (proportionnellement à la fréquence du corpus Frantext), de même que le verbe « finir » dans la catégorie verbale. L'obsession célinienne de la fin, que révèle de façon très nette l'analyse textométrique, se lit aussi au niveau phrastique dans l'omniprésence du signe qui interroge la notion même de clôture. « Finir » et « temps » composent un enjeu similaire à l'intérieur duquel l'idéogramme du latent fait figure de blason. Idéogramme du « presque fini ».

Il n'y a plus de vie pour les flammes.

Plus de vie au monde pour personne qu'un petit peu pour elle encore et tout est presque fini...⁴²¹

Le point de latence exemplifie une thématique fondamentale de l'œuvre : la fin, le terme, la clôture. Syntaxiquement, sémantiquement, il infinit le propos et se heurte alors à un élément dont nous avons pu constater la récurrence dans le roman : « voilà tout ».

- Parlons-en de toi ! T'es un anarchiste et puis voilà tout ! »

On prend des deux poses celle qui vous sert le plus agréablement dans le moment et voilà tout !

[...] l'immanquable route pendant deux années de plus, la route de la pourriture. Et voilà tout.

C'est un genre à cultiver, voilà tout.⁴²²

Point de suspension et « voilà tout », utilisés en fin d'énoncés, semblent à première vue complètement antithétiques, l'un étant extensif, évasif, l'autre résomptif, irrévocable, l'un laissant entendre qu'il reste à dire, l'autre affirmant péremptoirement que tout a été dit (Céline aurait déclaré un jour à Carlo Rim : « je suis anti tout, voilà tout »). « Voilà tout », qui apparaît 42 fois dans le *Voyage*, martèle avec une grande régularité le propos, joue un rôle de ponctuant, de point hyper-clôturant, et préfigure, cataphoriquement, l'ultime phrase du roman : « qu'on n'en parle plus ».

La coexistence de « voilà tout » et d'un signe en trois points que l'on pourrait gloser en « voilà qui n'est pas tout » interpelle : si les deux éléments disent bien l'obsession de la fin en focalisant l'attention sur la clôture, s'agit-il vraiment de deux ponctuels

421 *Ibid.*, p. 369.

422 *Ibid.*, p. 8, p. 52, p. 77, p. 78.

contradictoires ? En effet, l'ajout d'un élément résomptif aussi explicite que « voilà tout » au terme du propos est ambigu. Pourquoi signifier avec autant de force que tout est dit ? Ne serait-ce pas plutôt le signe (cette insistance à manifester la clôture, la fin) que tout n'est pas dit justement, qu'on ne peut s'arrêter là aussi facilement ? On se prend alors à imaginer ce que serait le signe célinien par excellence, forme de pléonasme oxymorique : « voilà tout... ».

B. Aux limites du dire

L'interrogation des limites (phrastiques, existentielles) est au centre de ces œuvres. Celles du corps, du corps social, de la pensée. Et comment signifier, dès lors que l'on a rencontré cette limite, ce heurt et cet impossible, un au-delà de la limite ? Le point de suspension est bien le signe fédérant ces enjeux discursifs, thématiques et idéologiques. Utilisé dans les paroles rapportées mais aussi, et ce dès les premières œuvres, dans la narration, le ponctème devient le sceau d'une écriture de l'excès. Un excès polymorphe, qui joue, comme le dit Tiphaine Samoyault à propos du *Voyage au bout de la nuit*, sur trois niveaux : « la forme, le langage et le contenu »⁴²³.

Sans conteste le discours de l'excès et du délire participe à la singularisation et à l'affirmation d'une voix qui vient s'opposer à la raison, voix qui se traduit textuellement par la présence envahissante des trois points, contre l'ordre raisonnable et raisonné du point seul, inscrivant tension et intensité dans le discours.

Deux versants antagonistes peuvent être envisagés. Sur le premier, le point de suspension signalerait que tout discours relève de la réticence ; on ne peut tout dire et, dès lors, le discours doit être lardé par les absences : traces d'affects (aposiopèse : insister sur le phénomène de coupure), de retraits (ellipse : mettre en avant les segments présents), mais surtout de sous-entendus (réticence : orienter vers ce qui n'est pas visible)⁴²⁴. Sur le second versant, le ponctème peut se comprendre à l'inverse comme la volonté exhibée de tout dire, de tout montrer, de signifier que tout est là ; le dit a été épuisé et les trois points en signalent l'aboutissement. Embrassant les deux extrêmes, le ponctème présentifie le non-dit et le dit, l'esquive de l'impossible et l'esquisse de

423 Samoyault Th., *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999, p. 37.

424 Voir la distinction proposée en 2.3.3.2. D. Aposiopèse et réticence.

l'épuisement. C'est donc autour de ces deux pôles que se structure la tension, entre signifier l'indicible (impossibilité de tout dire) et volonté de tout dire (l'au-delà du dit).

La littérature qui explore les limites et interroge l'inconnu use du point de suspension pour inscrire textuellement cette tension. Le point de latence participe à l'élaboration d'un langage qui, comme le dirait Maurice Blanchot, « met en jeu le langage »⁴²⁵. Indicible et inconnu se lient dans l'infinité et la discontinuité fragmentaire que représente le point de latence, lequel permet la lisibilité de l'impossibilité (Roland Barthes dit ainsi de *Madame Edwarda* que c'est « une anecdote très lisible avec des sentiments impossibles »⁴²⁶).

Face à l'expression véhémence et exacerbée des affects, des auteurs tels que Nathalie Sarraute (ou encore Colette, Marguerite Duras⁴²⁷ dans des perspectives toutefois différentes) activeraient une autre facette du signe, du côté des sensations languissantes, ténues, fugaces, le signe devenant « l'idéogramme de cette écriture du tropisme à la phrase »⁴²⁸. Il y aurait, au sein des œuvres qui font un usage abondant du ponctème, de façon quelque peu schématique et artificielle, une opposition entre un usage orienté vers la véhémence, dans lequel les points de suspension deviennent les points ultimes succédant à l'interrogation frénétique des limites (correspondant à l'originel ponctème libertin), et un usage orienté vers la langueur (correspondant à son infléchissement romantique), dans lequel ils expriment davantage le trouble et le fugitif, rappelant le rêve baudelairien d'une prose poétique « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »⁴²⁹. Commentant « la présence obstinée de ce signe à l'intérieur des paragraphes » chez Colette, Jacques Drillon note en effet le « goût du "vague" et de l'"ineffable" » qui semble « propre à la littérature "féminine" [*sic*] »⁴³⁰. Il est évident

425 Blanchot M., *L'Entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 6.

426 Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 81.

427 Marguerite Duras fait un usage sensiblement croissant du ponctème, lequel finit par être utilisé abondamment dans les différents genres (romanesque, théâtral, scénaristique) investigués. Toutefois, l'usage se limite à la parole rapportée et s'inscrit ainsi dans une tradition séculaire qui n'offre pas de véritables particularités.

428 Favriaud M., « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, (2003), p. 173.

429 Baudelaire Ch., « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1862) 1975, p. 275.

430 Drillon J., (1991), p. 423.

qu'on ne peut maintenir une telle dichotomie ; et nous l'avons montré précédemment à travers les nombreux exemples empruntés à Sarraute ou à Colette. En admettant toutefois que ces usages tendent vers la langueur, si la langueur est bien liée au manque, si, comme le dit fort à propos Roland Barthes, « elle met l'absence dans la présence »⁴³¹, on constate que ces emplois ne s'écartent en rien du signifié de latence : l'idéogramme permet de présentifier une absence et d'illustrer la tension née de cette confrontation. La valeur de latence de l'idéogramme du virtuel (qui ouvre sur les effets de sens impliquant le doute, la défiance, l'innommable et l'ineffable) permet largement d'unifier des usages qui, à chaque fois, cherchent à traduire ce qui échappe et ce qui excède.

Tout leur échappait, même la mort...⁴³²

Le signe de ponctuation est du côté de l'expérimentation des limites (phrastique, sémantique, etc.) mais aussi de l'expérience limite. Il peut intervenir lorsque le langage et le sujet sont parvenus à *un certain point*, qui est, pour Michel Foucault, de l'ordre de « l'invivable » ; ce dernier, commentant notamment l'œuvre de Georges Bataille, avance l'idée « d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même »⁴³³, expérience dans laquelle le sujet « sort de lui-même, se décompose comme sujet, aux limites de sa propre impossibilité »⁴³⁴. C'est pourquoi, pour Marie-Christine Lala, la traduction discursive de cette limite (« quand l'événement de l'inévitable [...] révèle les limites du discours »), chez Georges Bataille, ne peut passer que par « l'intensité du silence »⁴³⁵ :

Si l'écriture tente de relever le défi de cette impasse langagière, elle affronte l'œuvre de la mort dans le langage et doit rendre compte de l'effet de rupture imprévisible dont la syncope affecte le sujet et la langue.⁴³⁶

Le thème des expériences limites et la question de leur représentation dans le discours se retrouvent également chez Octave Mirbeau (peut-être à son paroxysme dans *Le Jardin des Supplices*) et chez Céline (la guerre, la violence, la mort, la perversion, l'incommunicabilité...), deux auteurs qui arpentent, en points de suspension, les frontières de ce qu'il est possible de dire.

431 Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p. 186.

432 Bataille G., *Julie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1971), 2004, p. 451.

433 Foucault M., « Entretiens avec Michel Foucault », *Dits et Écrits 1954-1988*, D. Defert et F. Ewald (dir.), Gallimard, 1994, vol. 4, p. 43.

434 *Ibid.*, p. 49.

435 Lala M.-C., « Versions de la rupture dans le style (Duras/Bataille/Artaud) », *Rythme de la prose, Semen*, n°16, Bordas É. (coord.), 2002, Annales Littéraires de Franche-Comté, p.156.

436 *Ibid.*

L'omniprésence du ponctuant en trois points témoigne de la prise en compte de cet impossible à signifier (« une forme d'ajout » qui stigmatise « l'opération d'un impossible dans la langue »⁴³⁷) et se comprend aussi comme une révolte, comme le symbole du refus de la mort du langage face à l'évocation de la mort physique et la volonté de poursuivre vers un au-delà du langage pourtant inaccessible. Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié, après s'être interrogé sur l'existence d'une fin dans les récits de Georges Bataille, commente en ce sens l'usage du point de suspension :

Les points de suspension, l'ironie, l'attente de la mort sont bien le signe d'un refus de conclure [...]. Bataille invente un récit qui, en s'arrêtant, continue, en se fermant, s'ouvre, comme le dernier vers des poèmes : à la limite entre la vie et la mort correspond la frontière entre l'écriture et le silence ; le modèle sur lequel Bataille varie sans cesse, c'est un cri, et trois points de suspension. Les variations du récit ont une structure antithétique.⁴³⁸

Le cri littéraire s'accompagnerait du silence. Mais le point de latence n'est pas du côté du silence : ou alors de celui du « le silence du cri », celui de « la voix qui parle sans mot »⁴³⁹ selon les termes de Maurice Blanchot. Car il dit à la fois le vide et l'angoisse du vide. Il conjure une telle angoisse en imposant le latent qui abolit la limite et ouvre sur un ailleurs. Ce n'est donc pas tant un contre-point silencieux qu'un contre-point au silence. Un tremblement, une vibration, un spasme, la marque d'un écho qui résonne dans le silence, contre le point mortifère. On est alors proche de ce « point de rupture » évoqué par Marie-Christine Lala, qui met à nu « la part innommable du silence en nous, toujours à la limite de sombrer dans le cri », « symbole d'une interruption marquant la discontinuité de l'être » tout en concentrant « l'extrême tension d'une force intérieure »⁴⁴⁰.

Si le point de suspension a une capacité de résonance (inhérente à la latence), c'est bien la question du continu et du discontinu, du fini et de l'infini qui est au centre des enjeux. Le refus de finir (tout comme le refus de commencer qui se traduit par la présence du signe à l'initiale) fait que cet apparent oxymoron sémantique et visuel semble coïncider

437 Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, 2007, p. 192.

438 Tadié J.-Y., *Le Récit poétique*, PUF, 1978, p. 132.

439 Blanchot M., (1969), p. 38.

440 Lala M.-C., « À la pointe du style », *Le Silence. La force du vide*, n°185, Autrement, coll. « Mutations », avril 1999, p. 104-117, p. 117.

plutôt avec la projection fantasmatique de l'écriture désireuse d'épuiser le dire en refusant de se circonscrire, symbolisant alors l'excès et l'intensité. La fin refusée devient un commencement perpétuel. Comme le faisait remarquer Julia Kristeva, commentant un extrait de *D'un château l'autre*, le signe de ponctuation n'est pas l'expression d'une lacune :

Loin d'être un signe de lacune dans la proposition, les « trois points » indiquent plutôt le débordement de la proposition dans une unité d'énonciation supérieure, celle du message que distinguent, formellement, le paragraphe, et, en lui, l'absence de majuscule au début de chaque nouvelle proposition suivant les « trois points ».⁴⁴¹

Les trois points ainsi apposés au terme de la phrase forment une tension, une extension, et signifient la poursuite ininterrompue d'une persistance énonciative. Toute clôture abolie, la phrase est un commencement parti de l'impossible dans un déroulement infini. L'idéogramme du langage latent correspond au fantasme de création d'un langage de l'excès, d'un langage qui dirait tout, au-delà du bout de la nuit. Il n'est pas le signe d'un refus de conclure mais marque bien la volonté de conclure dans l'illimité, dans l'*attente ironique de la mort*, comme l'attestent les derniers mots de ce court récit de Georges Bataille :

J'ai fini.

Du sommeil qui nous laissa, peu de temps, dans le fond du taxi, je me suis éveillé malade, le premier... Le reste est ironie, longue attente de la mort...⁴⁴²

La dialectique repose ainsi sur le jeu du fini et de l'illimité, sur la question de la discontinuité, en introduisant une fin qui produit du commencement, témoignant de l'« impossible achèvement dans l'achèvement »⁴⁴³.

C. Historicité et politique linguistique

- Inscription historique

Il peut être intéressant, dans une perspective historicisante (du style, d'un style), d'analyser à présent les motifs d'une figuration commune dont l'expression stylistique passe par l'insertion importante du signe en trois points. En s'appuyant sur les analyses

441 Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, coll. « Points », (1980), p. 233-234.

442 Bataille G., *Madame Edwarda*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1937), 2004, p. 339.

443 Blanchot M., (1969), p. 7.

développées par Jacques-Philippe Saint-Gérard⁴⁴⁴, il est possible de dégager trois pistes d'investigation, prenant en compte

-la situation de l'auteur dans un espace linguistique donné et son inscription dans la conception dominante du langage à cette époque

-la situation dans un espace littéraire et son inscription dans l'ensemble des pratiques littéraires de l'époque

-la situation dans un espace socio-historique et son inscription dans une conception philosophique du sujet

La spécificité stylistique d'une œuvre renvoie nécessairement [...] à un complexe historique et philosophique que nouent concrètement les conceptions explicites et/ou implicites de l'auteur en matière de sémiologie du langage, de représentation de la langue et de connaissance de l'état contemporain du savoir sur le langage.⁴⁴⁵

Ces trois approches, linguistique, littéraire et socio-historique, peuvent permettre de nourrir la réflexion sur les conditions de production d'une œuvre littéraire, dans le rapport entre l'auteur et son œuvre mais aussi dans le rapport entre l'auteur et son lecteur. Le producteur oriente ainsi son écriture en fonction d'une situation de communication, c'est-à-dire des conditions probables de réception de son écrit. On retrouve ici, à quelques nuances près, la tripartition de Georges-Elia Sarfati⁴⁴⁶, lequel préconise l'analyse du positionnement social, de l'inscription du support médiatique et de l'intertextualité.

Au point de vue strictement linguistique, le dénominateur commun de ces démarches réside dans la volonté de comprendre le positionnement du sujet de l'énonciation face aux représentations langagières et littéraires de son temps. Positionnement qui se réalise vraisemblablement contre ces représentations communes et qui participe à la création d'une voix singulière, d'un *ethos*. Il s'agit de faire émerger tout l'« appareil doxique »⁴⁴⁷, puisque, comme le rappelle Catherine Rannoux, un discours n'est pas pris « dans un fonctionnement autarcique », et se trouve nécessairement « adossé à la langue, aux discours préexistants et contemporains, au(x) genre(s) dont il relève, traversé par ces

444 Saint-Gérard J.-Ph., *Morales du style*, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1993.

445 *Ibid*, p. 29.

446 Sarfati G.-É., *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, coll. « 128 », (1997), 2005, p. 16.

447 Philippe G., *Le Rêve d'un style parfait*, PUF, 2013, p. 12.

réalités diverses »⁴⁴⁸. L'approche individuelle doit être articulée avec l'approche collective, de même que l'approche en synchronie permet de tisser un certain nombre de représentations langagières communes en diachronie.

Le point de suspension a été véritablement introduit après les grandes découvertes qui ont bouleversé la conception du monde fini et harmonieux. C'est pourquoi le signe est indéfectiblement lié à la perte ; si l'ordre du monde est ébranlé, l'ordre du discours l'est également et le ponctème renvoie à cette explosion des limites : absence de clôture phrastique, de complétude sémantique, dilution des frontières énonciatives, failles de la communication. Ce qui est à l'œuvre chez Mirbeau, Bataille et Céline est aussi ce qui traverse le théâtre de Beckett et les romans de Sarraute. Pour rendre compte des bouleversements scientifiques, métaphysiques, qui ont profondément modifié les rapports humains et les conceptions langagières, le discours ne peut plus être structuré et ordonné par le point final, par le point traditionnel de l'objectivité rassurante. L'omniprésence du ponctème dans ces œuvres dit bien, pour paraphraser Meschonnic, « la ruine par la surenchère », laquelle réalise une typographie de « la crise du sens »⁴⁴⁹.

L'unité historique des œuvres rassemblées tient au référent de la guerre (celle de 1870 ou celle de 14-18), traumatisme initial qui a profondément influencé les représentations langagières, esthétiques et idéologiques. Dans une lettre adressée à son frère Charles, Fernand Destouches, le père de Louis, évoque l'état post-traumatique de son fils en ces termes :

Il se demande encore par quel miracle il se trouve encore de ce monde ; la présence du danger aigu de jour et de nuit auquel il a conscience seulement maintenant d'avoir échappé a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil ne fait que surexciter. [...] il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration. La vision de toutes les horreurs dont il a été témoin traverse constamment son cerveau.⁴⁵⁰

448 Rannoux C., *Les Fictions du journal littéraire. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Droz, 2004, p. 13.

449 Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 322-323.

450 Lettre de Fernand Destouches à son frère Charles, citée dans la « Notice », *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1184.

Thématiquement, la similitude entre les chapitres inauguraux des premiers romans de Mirbeau et de Céline est éloquente. Les deux premiers chapitres s'achèvent par un engagement, dénué de réelles motivations, du narrateur et le départ à la guerre (1870 pour le premier, 1914 pour l'autre). À l'origine de cette décision, l'oisiveté, mâtinée d'indifférence et d'incuriosité pour l'un, de provocation et d'enthousiasme feint pour l'autre :

Mais que faire ? Où donc aller ? Tout m'était indifférent et je n'avais aucune curiosité. [...] Naturellement, je ne travaillais pas et je ne songeais à rien... La guerre vint, puis la défaite... Malgré les résistances de mon père, malgré les supplications de la vieille Marie, je m'engageai.⁴⁵¹

Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme.

« J'vais voir si c'est ainsi ! » que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager, et au pas de course encore.⁴⁵²

Les deuxièmes chapitres racontent la guerre avec le même esprit démystificateur, disent tous deux le délire, l'absurdité et la cruauté avec le même ton sacrilège (dépréciation sur l'armée et les hommes qui la font, les dirigeants notamment) : les deux œuvres ont pu choquer et scandaliser en partie pour ces descriptions offensant la bienséance patriotique.

Ramassis de soldats errants, de détachements sans chefs, de volontaires vagabonds, mal équipés, mal nourris – et, le plus souvent, pas nourris du tout –, sans cohésion, sans discipline, chacun ne songeant qu'à soi, et poussés par un sentiment unique d'implacable, de féroce égoïsme ; celui-ci coiffé d'un bonnet de police, celui-là la tête entortillée d'un foulard, d'autres vêtus de pantalons d'artilleurs et de vestes de tringlons, nous allions par les chemins, déguenillés, farouches. Depuis douze jours que nous étions incorporés à une brigade de formation récente, nous roulions à travers la campagne, affolés et, pour ainsi dire, sans but.⁴⁵³

451 Mirbeau O., *Le Calvaire*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000, p.143.

452 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 10.

453 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 144-145.

Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? Pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre, comme dans un cabanon, pour y détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage [...].⁴⁵⁴

Les conséquences sur la représentation de la psyché humaine sont celles liées aux excès, dont le cauchemar et l'hallucination font figure d'états emblématiques. Les œuvres de Mirbeau et de Céline, auxquelles il est possible de confronter celles de Bataille, sont des récits de l'expérience humaine de la cruauté, dans lesquels il s'agit de « prendre sur soi la perversion et le crime non comme des valeurs exclusives mais comme devant être intégrées dans la totalité humaine »⁴⁵⁵. Corollairement, les écrits mettent en scène une poétique du corps souffrant, délirant, dans laquelle la mort est omniprésente. À ce titre, les dernières lignes du premier roman de Mirbeau et de Céline peuvent également, à l'instar des deux *incipit*, être mises en parallèle, les deux œuvres faisant émerger de façon presque analogue une horde d'humains cadavériques :

Je voyais les crânes osciller, en haut des colonnes vertébrales rompues, prendre sur les clavicules disjointes, les bras quitter les troncs, les troncs abandonner leurs rangées de côtes... Et tous ces lambeaux de corps humains, décharnés par la mort, se ruaient l'un sur l'autre, toujours emportés par la fièvre homicide, toujours fouettés par le plaisir, et ils se disputaient d'immondes charognes...⁴⁵⁶

Le boulot émerge de l'ombre. On recommence à tout voir, tout simple, tout dur. Les treuils ici, les palissades aux chantiers là-bas et loin dessus la route voici que reviennent de plus loin encore les hommes. Ils s'infiltrèrent dans le jour sale par petits paquets transis. Ils se mettent du jour plein la figure pour commencer en passant devant l'aurore. Ils vont plus loin. On ne voit bien d'eux que leurs figures pâles et simples ; le reste est encore à la nuit. Il faudra bien qu'ils crèvent tous un jour aussi.⁴⁵⁷

Les premiers ouvrages majeurs – *Le Calvaire* (1886), *Histoire de l'œil* (1927, parution en 1928), *Le Voyage au bout de la nuit* (1932) –, peuvent être compris comme trois récits d'après-guerre, et donc d'initiation à la mort. Trois récits dans lesquels l'érotisme et la mort, entremêlés d'hallucinations, sont à l'œuvre. Georges Bataille, lisant le

454 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 13.

455 Bataille G., « Programme », *L'Apprenti sorcier*, La différence, (1936), 1999, p. 282.

456 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 303.

457 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 504.

premier roman de Céline, s'intéresse surtout à la mort et à l'absence de transcendance (divine). En ce sens, il rejoint Élie Faure, lequel, commentant le *Voyage*, formule ce qui pourrait être une arche en trois points liant les œuvres à travers les différentes époques :

Nous avons tué Dieu. Et nous voici seuls, dans l'immensité formidable et le formidable néant, seuls en présence de la mort.⁴⁵⁸

Toute transcendance divine écartée, ne reste que la solitude de l'individu devant l'infini et la mort. Le signe d'inifinitisation en trois points dit alors tout de cette désillusion fondamentale, analogue à celle qui l'avait fait naître après la grande crise de conscience européenne et la perte du monde conçu jusqu'alors comme un tout ordonné et fini.

Les miennes d'idées elles vadrouillaient plutôt dans ma tête avec plein d'espace entre, c'était comme des petites bougies pas fières et clignoteuses à trembler toute la vie au milieu d'un abominable univers bien horrible...⁴⁵⁹

La première entreprise sera donc celle de la dénonciation d'une société ayant rendu possible une telle folie. Et l'antimilitarisme peut être élargi à toute une dimension politique, autour du motif global de la transgression des valeurs communément établies : politiques (libertarisme), sociales (dislocation de la famille), morales (érotisme, folie) et religieuses (athéisme). Le sens de l'histoire, la rationalité, l'ordre divin ne sont plus. L'unité de l'individu, de l'œuvre, du sens, qui peut se traduire dans la phrase par la présence du point ordonnateur, vole en éclats sous le coup d'une interrogation et d'une mise en jeu de tous les fondements.

Politiquement, cette suspicion généralisée qui abolit toute forme de transcendance peut se traduire par l'anarchisme : celui, « individualiste »⁴⁶⁰, de Mirbeau, lequel s'emploie à mettre à mal toutes les institutions (famille, Eglise, armée, justice, pouvoir politique, capitalisme) en pratiquant une dérision radicale. Celui « visionnaire »⁴⁶¹ de Céline, plus fréquemment qualifié de « nihilisme total », qui « suinte, gicle avec des bruits et des odeurs d'égout » dans une grande « épopée du néant »⁴⁶².

458 Faure É., « D'un voyage au bout de la nuit », *Germinal*, Juillet 1993. Cité dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935*, Imec, 1993.

459 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 501.

460 Michel P., « Octave Mirbeau romancier », *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000, p. 29-78.

461 Lalou R., *L'École libératrice*, 17 décembre 1932. Cité dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935*, Imec, 1993.

462 Rency G., *L'Indépendance belge*, 15 décembre 1932. *Ibid.*

- Sentiment de la langue

Le discours critique s'inscrit dans une ère du soupçon rhétorique, manifeste dans la volonté de décomposer et de désécrire. La tendance globale à l'iconoclastie peut se traduire dans le discours par l'introduction de l'idéogramme du langage non-réalisé, instrument de *logoclastie*. Chez les auteurs qui en usent (et en abusent), le signe apparaît comme la trace d'un imaginaire linguistique préexistant à la mise en œuvre :

C'est à ce *sentiment* de la langue – que donnent à lire les considérations métalinguistiques des écrivains, et qui offre une représentation aux contours plus ou moins nets, de leur rapport à la langue et à sa mise en œuvre en littérature – que je donne ici le nom d'imaginaire linguistique.⁴⁶³

Lorsque Céline déclare vouloir « échapper au langage académique, usuel »⁴⁶⁴, c'est bien un imaginaire linguistique qui est activé ici, accordant une place prépondérante à la norme académique. Il s'agit de s'opposer à une phraséologie fondée sur une idéologie de la clarté, de l'ordre, de la confiance en la raison – considérablement ébranlée au XX^e siècle – qui trouve son origine dans l'imaginaire de la langue française des XVI^e et XVII^e siècles notamment (on songe au Père Bouhours, évoquant l'idéal d'une langue aussi pure et transparente que l'eau⁴⁶⁵). La défiance à l'égard de la raison et du langage entraîne une mise au premier plan du corps et la recherche d'une expression propre à dire le palpitant de l'émotion exacerbée et du *délire* (la sortie du sillon marquée par la périodicité d'un signe d'inachèvement).

Le premier degré de l'attitude critique est celui d'un positionnement face à une certaine *doxa*, issue des « *habitus* scripturaux »⁴⁶⁶, liés en partie à l'éducation scolaire. Le trajet de Mirbeau à Céline correspond ainsi à ce que Gilles Philippe a nommé le « moment

463 Rannoux C., « La "langue de tous", un défi à la "langue littéraire", *Les Années d'Annie Ernaux* », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p.177.

464 Céline L.-F., « Lettre à André Rousseau », 24 mai 1936, *Romans*, tome 1, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 1119.

465 Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (1671), cité dans « Les "Entretiens d'Ariste et d'Eugène" du Père Bouhours, soit la littérature et l'idéologie », Chevalier J.-Cl., *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'E.N.S. Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », 1977, p. 26.

466 Savatovsky D., « Siècle, fin-de-siècle, début-de-siècle : *langue littéraire et périodisation* », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p. 52.

grammatical de la littérature »⁴⁶⁷ (entre 1880 et 1940), période pendant laquelle l'institution scolaire « ne se contentant plus de réfléchir la doxa littéraire, l'informe à son tour »⁴⁶⁸. Nul doute qu'un tel contexte a contribué à conditionner les pratiques scripturales des auteurs passés par cette formation : Dan Savatovsky, analysant l'idéologie des programmes scolaires de la seconde moitié du XIX^e siècle, montre bien, outre le primat des exercices rhétoriques, comment le XVII^e siècle reste l'ultime référence, le « siècle par excellence de la littérature française »⁴⁶⁹, formant un centre à partir duquel les autres siècles s'organisent en cercles concentriques :

Un tel mouvement implique que, de part et d'autre du point focal ainsi formé par l'âge classique, puissent se répondre auteurs et périodes. Les solidarités qui se nouent alors en dehors du classicisme, loin de se répartir de manière aléatoire sur des axes centrifuges, permettent au contraire à l'histoire de la littérature de se resserrer autour de son noyau, c'est-à-dire précisément l'âge classique.⁴⁷⁰

Cette « symétrie d'un espace euclidien »⁴⁷¹ constituerait alors un arrière-plan non négligeable dans les représentations collectives de l'imaginaire littéraire et pourrait apporter un éclairage pertinent sur les différents positionnements stylistiques d'auteurs : que l'on songe par exemple à Céline dont la grande référence, par-delà le pivot du XVII^e siècle qui sert de modèle repoussoir, n'est autre que Rabelais, pendant symétrique dans une conception géométrique de l'histoire littéraire. Ou encore à Mirbeau, affirmant, à propos du *Calvaire* : « En écrivant, je ne me suis préoccupé ni d'art, ni de littérature, [...] je me suis volontairement éloigné de tout ce qui pouvait ressembler à une œuvre composée, combinée, écrite littérairement »⁴⁷². Le point de convergence de ces deux déclarations de principe est l'opposition à un imaginaire linguistique et littéraire, aux formes traditionnelles de codification scripturaire (à l'encontre d'un stéréotype qui regroupe un faisceau de traits différents : lexical, syntaxique, structurel). Se dessinent déjà les premiers « contours de l'objet imaginaire » auquel l'écrivain attelle son écriture⁴⁷³. La volonté d'écarter l'« écrit littérairement », de s'opposer à un écrit lesté du

467 Philippe G., *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1880-1940*, Gallimard, 2002.

468 *Ibid.*, p. 137.

469 Savatovsky D., (2010), p. 53.

470 *Ibid.*, p. 55.

471 *Ibid.*

472 Mirbeau O., « Lettre à Paul Bourget », 21 novembre 1886, cité dans Michel P., « introduction », *Le Calvaire*, (1886), 2000, p. 104

473 Siouffi G., « La "langue littéraire" au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », *La Langue*

poids de la tradition artistique et littéraire (niveau de langue élevé, recherche esthétisante, affectation...) – assimilable peut-être à cette langue littéraire que Bally distinguait de « la langue usuelle », parce qu'elle vit « dans le passé » et est « naturellement archaisante »⁴⁷⁴ – est primordiale : le modèle repoussoir est la langue littéraire à « valeur sociale », distinctive, symbole de « bonne tenue intellectuelle, d'éducation supérieure »⁴⁷⁵. L'idéogramme en trois points n'importe pas seulement l'affranchissement des limites syntaxiques et sémantiques ; il ajoute de surcroît l'imaginaire fortement oralisé qui lui est associé depuis sa création dans le discours dramatique : sa présence devient alors l'indice de la valorisation de la parole aux dépens de l'écrit.

Cette opposition au « littéraire » est surtout un refus d'une certaine tradition littéraire, d'une littérature institutionnalisée et consacrée. Bourgeoise, si l'on veut. Les auteurs se posent contre ce qui leur paraît être des modèles dominants, modèles que l'on peut retrouver dans les systèmes d'oppositions forgés lors de la première moitié du XIX^e siècle : la langue littéraire, relevant d'un niveau élevé, s'oppose à la langue familière et argotique et se conçoit comme langue d'écrit face à la langue parlée⁴⁷⁶. L'œuvre de Mirbeau se positionne largement contre le courant de l'écriture artiste qui se développe à la fin du XIX^e siècle (dans laquelle, à en juger du moins par la production d'un Huysmans, le point de suspension est proscrit) : tordre ou morceler la syntaxe, tendre vers l'oralité, mettre en avant le corps et l'émotion sont autant de façons de se démarquer d'une certaine affectation, d'une prose jugée désincarnée, précieuse, archaisante, loin du vibrant de la parole et de la chair. Le style émotif de Céline ne fait pas autre chose en important le ponctème du théâtre dans le roman, introduisant ainsi un élément fondamental dans la production d'un effet parlé et rejoignant le rêve, formulé par Queneau quelques décennies plus tard, d'une langue qui aurait retrouvé « sa nature orale et musicale »⁴⁷⁷.

L'émotion dans le langage écrit !... le langage écrit était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit !... comme je vous le dis !... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure !... le truc, la

littéraire à l'aube du XXI^e siècle, (Narjoux C. dir), Presses Universitaires de Dijon, 2010, p. 35-49, p. 48.

474 Bally Ch., *Le Langage et la Vie*, Payot, (1913), 1926, p. 45.

475 *Ibid.*

476 Siouffi G., (2010), p. 38.

477 Queneau R., « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 26.

magie, que n'importe quel con à présent peut vous émouvoir « en écrit » !... retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit ! c'est pas rien !...⁴⁷⁸

La mise en question des codes et des conventions (génériques mais aussi discursives) passe par le désir d'en revenir au familier, au parlé, de retrouver une forme d'incarnation tout en trichant cette hiérarchie, tout en outrepassant les cadres définis et les cloisonnements trop étroits. Chez les auteurs à trois points domine la volonté de mettre en avant la parole et le corps face à l'écrit codifié et sociologiquement marqué. L'éparpillement en éclats du monolithe des Belles Lettres a trouvé une transcription pictogrammatique idoine, l'imaginaire du ponctème épousant parfaitement cet imaginaire linguistique et littéraire.

- Insubordination

Syntaxiquement, le point de suspension permet de déjouer l'ordonnancement classique de la phrase. Il est l'instrument d'une remise en cause de la hiérarchie syntaxique, un élément d'insubordination phrastique.

Dans le premier roman de Mirbeau, le phénomène emblématique consistant à détacher la subordonnée de la principale ne se produit que très ponctuellement, dans les paroles rapportées notamment. L'emploi d'une minuscule pour le pronom relatif atténue toutefois l'effet de détachement :

- [...] Hé, tu sais, ma petite, je me fiche de toi, et puis de ton nigaud, là-bas... qu'a l'air d'un melon !...⁴⁷⁹

Chez Céline, en revanche, la proposition dépendante est fréquemment émancipée :

En remuant les souvenirs, on se demandait ce qui pouvait bien exister encore de tout ça... Qu'on avait connu ensemble.⁴⁸⁰

Le détachement de la proposition subordonnée, par l'espacement graphique des trois points, est renforcé systématiquement par la présence de la majuscule. Ce procédé se retrouve, chez Céline, avec tous les types de subordonnées, qu'elles soient relatives explicatives :

478 Céline L.-F., *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, (1955), 1976, p. 22-23.

479 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 220.

480 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 330.

Lola, elle, je voulais bien l'oublier, mais après tout j'aurais bien aimé avoir des nouvelles de toutes quand même, de la petite Musyne tant qu'à faire... Qui ne devait pas demeurer bien loin dans Paris à présent.⁴⁸¹

Conjonctives objet :

Quelque temps après les îles Canaries, j'appris d'un garçon de cabine qu'on s'accordait à me trouver poseur, voire insolent ?... Qu'on me soupçonnait de maquereutage en même temps que de pédérastie... d'être même un peu cocaïnomane... Mais cela à titre accessoire...⁴⁸²

Circonstanciellles :

- Ce que tu vois, c'est par la fatigue forcément qu'on se ressemble un peu tous, mais si tu m'avais vu avant... Quand je faisais de la bicyclette tous les dimanches !... J'étais beau gosse !⁴⁸³

Il serait possible de poursuivre cette analyse en reprenant à l'envi les constituants obligatoires et accessoires de la phrase ; l'insubordination confère en effet à ces fragments

[...] autant d'autonomie grammaticale et sémantique qu'[elle] peut. Une fois ces fragments ainsi mis à la fois en discontinuité et en désordre, rien n'indique plus la fonction que, dans la phrase française, sa place dans un ordre codé assigne à chaque groupe de mots. La phrase a été décomposée en éléments de sens qui, s'ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, du moins existent pour leur propre compte avant d'appeler une mise en relation grammaticale avec leurs voisins.⁴⁸⁴

L'insubordination syntaxique est à mettre en parallèle avec l'insubordination sociale. Le point de suspension est le support d'une contestation de l'ordre syntaxique, logique et donc chronologique, tout en manifestant une forte charge intensive. Il permet de tricher avec les codes, les règles et la hiérarchie institutionnels.

On ne peut l'espérer d'aucune écriture idéologique : qu'elles se parlent ou qu'elles s'écrivent, les phraséologies n'échappent jamais à la ponctuation. Reste l'œuvre littéraire : le degré zéro de l'écriture ne serait-il pas justement l'état qui échapperait à la phrase ? Il s'agit en tout cas d'une des dimensions de l'Utopie du langage.⁴⁸⁵

Le point de latence constitue sans doute l'élément de ponctuation le plus efficace pour « échapper à la phrase » et à ses sujétions. La multiplication de fragments plus ou moins

481 *Ibid.*

482 *Ibid.*, p. 144.

483 *Ibid.*, p. 46.

484 Godard H., *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, 2006, p. 298-299.

485 Laflèche G., « Céline, d'une langue l'autre », *Études françaises*, vol. 10, n°1, 1974, p. 16.

autonomes, en apparence désorganisés, isolés par les trois points, façonne autant de phalanstères issus de l'éclatement de la grande langue nationale. En autorisant la dislocation de la phrase, le ponctème ouvre des brèches dans la structure langagière de l'écrit.

- Points de suspicion céliniens

La contestation peut se généraliser au langage lui-même. Aux mots. Nous l'avons vu, le point de latence a une fonction inhérente de transgression liée à l'expression du virtuel dans le dire actualisé. Il est le signe idoine de l'expression de la défiance à l'égard du langage. Chez Céline tout particulièrement, les points de suspension se muent en points de suspicion.

Avec les mots, on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'il arrivent par l'oreille par l'énorme ennui gris mou du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive.

Des mots, il y en a des cachés parmi les autres, comme des cailloux. On les reconnaît pas spécialement et puis les voilà qui vous font trembler pourtant toute la vie qu'on possède et toute entière, et dans son faible et dans son fort... C'est la panique alors... Une avalanche... On en reste là comme un pendu, au-dessus des émotions... C'est une tempête qui est arrivée, qui est passée, bien trop forte pour vous, si violente qu'on ne l'aurait jamais crue possible rien qu'avec des sentiments... Donc, on ne se méfie jamais assez des mots, c'est ma conclusion.⁴⁸⁶

Relativement rares dans la narration du *Voyage*, bien que de plus en plus présents, ils sont souvent le symbole de la perte des illusions, du déniement face au réel et interviennent comme un prolongement à cette méfiance radicale qui est désormais celle de Bardamu :

Moi, ça ne me surprenait pas de l'entendre dire tout ça le curé. Je le connaissais le Robinson moi. De tristes, ingrates dispositions qu'il avait. Mais je me méfiais de l'Abbé bien davantage encore... Je ne pipais pas pendant qu'il parlait. Il en fut donc pour ses frais de confidences.⁴⁸⁷

Ou encore :

Lui attribuer, à lui, Parapine, des sentiments fraternels... C'était tout de même trop l'embellir... Ça devait être plus compliqué encore. Mais tout arrive...⁴⁸⁸

486 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 487.

487 *Ibid.*, p. 443.

488 *Ibid.*, p. 415.

De tels exemples sont symptomatiques d'un usage qui, comme nous l'avons vu avec Sade, permet de souligner le cheminement de la pensée naïve à la lucidité. Les trois points sont la traduction visuelle d'une suspicion face aux discours des autres. Dès qu'il s'agit d'envisager l'abjection de l'homme, Céline fait presque systématiquement appel aux points de suspension. Ainsi, à quelques pages d'intervalles :

Mais il y a toutes les sales histoires, les sales chichis que remue la Justice au moment d'un crime rien que pour amuser les contribuables, ces vicieux... On ne sait plus alors comment sortir... J'avais vu ça moi.⁴⁸⁹

Moi, je suis pas de l'avis du patron, j'aime mieux les bicots moi ! C'est pas brutal comme les Polonais les Arabes, mais c'est vicieux... Y a pas à dire c'est vicieux...⁴⁹⁰

L'adjectif « vicieux » semble appeler chez Céline l'emploi des trois points (de même que l'adjectif « perfide » appelle très souvent leur emploi chez le Marquis de Sade⁴⁹¹). Cela rejoint la thématique de l'hypocrisie et des faux-semblants qui traverse en filigrane cette anti-épopée dans laquelle les points de suspension pourraient constituer à eux seuls une autre histoire. Une histoire en 80 000 feuillets qui irait peut-être jusqu'au bout de ce qui est maintenu en suspens tout au long de l'œuvre.

Seulement on n'en finit jamais dans le scandale et l'émotion, on ne sait jamais jusqu'où on sera forcé d'aller avec la franchise... Ce que les hommes vous cachent encore... Ce qu'ils vous montreront encore... Si on vit assez longtemps... Si on s'avance assez loin dans leurs balivernes... C'était à recommencer entièrement.⁴⁹²

Le point de suspension est l'un des motifs du discours fallacieux. Voire de la paranoïa. Le pessimisme généralisé de Céline aboutit à la suspicion radicale qui impose la présence d'un double discursif (virtuel) derrière chaque propos supposément oblique et trompeur.

489 *Ibid.*, p. 314.

490 *Ibid.*, p. 317.

491 Sade D.-A.-F., *Historiettes, contes et fabliaux*, UGE, coll. « 10/18 », (1788), 1968, p. 87, p. 91.

492 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 274.

À l'abri de chacun de leurs mots et de leur sollicitude, il fallait dès maintenant comprendre : « Tu vas crever gentil militaire... Tu vas crever... C'est la guerre... Chacun sa vie... Chacun son rôle... Chacun sa mort... Nous avons l'air de partager ta détresse... Mais on ne partage la mort de personne... Tout doit être aux âmes et aux corps bien portants, façon de distraction et rien de plus et rien de moins, et nous sommes nous des solides jeunes filles, belles, considérées, saines et bien élevées... Pour nous, tout devient biologie automatique, joyeux spectacle, et se convertit en joie ! Ainsi l'exige notre santé ! Et les vilaines licences de chagrin nous sont impossibles... Il nous faut des excitants... vous serez vite oubliés, petits soldats... soyez gentils, crevez bien vite... [...].⁴⁹³

Le ponctème peut donc intervenir comme un révélateur de l'hypocrisie et de la comédie du langage. Lorsque Bardamu et Voireuse viennent rendre visite à leur ancien patron, deux répliques successives sont attribuées au bijoutier Puta, deux répliques de taille strictement identique mais ponctuées de façon bien différente :

- Tiens ! Ah ! Vous voilà vous autres ! s'étonna un peu de nous voir M. Puta. Je suis bien content quand même ! Entrez ! [...] Vous en avez de la veine, malgré tout, vous autres ! On peut dire ce que l'on voudra, vous vivez des heures magnifiques, hein ? Là-haut ? Et à l'air ! C'est de l'Histoire ça mes amis, ou je m'y connais pas ! Et quelle Histoire !

On ne répondait rien à M. Puta, on le laissait dire tout ce qu'il voulait avant de le taper... Alors, il continuait :

- Ah ! C'est dur, j'en conviens les tranchées !... C'est vrai ! Mais c'est joliment dur ici aussi, vous savez !... [...] Pensez donc ! Absolument éreinté ! Crevé ! Ah ! Les rues de Paris pendant la nuit ! Sans lumière, mes petits amis... Y conduire une auto et souvent avec le ministre dedans ! Et en vitesse encore ! Vous pouvez pas vous imaginer !... c'est à se tuer dix fois par nuit !...⁴⁹⁴

La première réplique, qui commente les « heures magnifiques » d'« Histoire » que sont supposés vivre les deux garçons, ne contient pas de point de suspension. La deuxième, qui aborde les difficultés de la vie quotidienne loin du front, la fatigue, et les risques du métier, est ponctuée par cinq occurrences de trois points. Certes, la tonalité euphorique est du côté de la première réplique, la tonalité dysphorique du côté de la deuxième et l'on sait que le point de suspension accompagne et intensifie le plus souvent la deuxième. Mais l'on peut aussi supposer que la présence des trois points est due à une certaine fissuration du discours sous l'effet de l'hypocrisie : si M. Puta est effectivement sincère lorsqu'il pense à la « veine » qu'ont les jeunes garçons de vivre un moment d'Histoire comme celui-là, en revanche, on peut légitimement mettre en doute les

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁹⁴ Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 105-106.

propos tenus dans la deuxième réplique : le décalage entre l'héroïsme guerrier évoqué d'un côté et l'héroïsme de celui qui conduit la nuit à Paris prête à sourire. L'intervention des points de suspension marque ainsi le glissement de l'héroïque à l'héroï-comique.

D. Inscription générique et énonciative

- Outrance et satire

Une présence aussi abondante du signe se rapproche inévitablement d'une esthétique de la ponctuation dans la mesure où les auteurs font un usage, sinon « transgressif », du moins singulier du ponctème.

Il y a donc une esthétique de la ponctuation, dès lors que les écrivains s'approprient deux formes de liberté : une liberté d'usage du système et une liberté de réinvention du système. Liberté d'usage d'abord : les manières de ponctuer sont parties prenantes d'un style. Elles n'impliquent pas nécessairement des transgressions ou des écarts, mais plutôt une prédilection significative pour certains signes diacritiques et leurs combinaisons originales.⁴⁹⁵

La prédilection manifestée à l'égard de l'idéogramme est patente et, sans nul doute, « partie prenante d'un style ». Mais au-delà de cette esthétique commune, peut-on parler d'inscription générique ? Si l'on s'en tient, dans un premier temps, à une approche pragmatique de la notion de genre, il faut s'interroger sur l'efficacité d'un genre à laquelle les points de suspension participeraient pleinement :

L'auteur [...], en choisissant tel ou tel genre [...], choisit une certaine forme [...], recherche une certaine efficacité, d'une certaine manière ; et son texte agit de telle ou telle façon sur un auditeur ou un lecteur.⁴⁹⁶

La « forme » des œuvres est celle de la fiction narrative, de taille variable, allant des vastes romans céliniens et mirbelliens, au courts romans et récits de Georges Bataille. Le critère formel fait apparaître des genres rassemblés par la dénomination englobante de fiction narrative, modelée, pour un certain nombre, par une importante dimension autobiographique. On peut alors avancer la notion de roman autobiographique pour les premiers romans de Mirbeau, pour ceux de Céline (*a fortiori* les derniers). La teneur autobiographique de plusieurs récits de Bataille est également évidente. Au-delà de l'ampleur et de la dimension personnelle, il apparaît de façon claire que les différentes formes littéraires ne sont investies par les auteurs qu'afin de parvenir à une « efficacité »

495 Jenny L., « Mises au point », *Critique*, oct. 2012, n° 785, « Et l'homme créa la page... », tome LXVIII, Revue générale des publications françaises et étrangères, p. 825.

496 Larthomas P., *Le Langage dramatique*, PUF, 1980, p. 20.

similaire : satirique et transgressive (« roman de la subversion » et « subversion du roman », pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Danièle Racelle-Latin consacré au *Voyage*⁴⁹⁷). Il existe indéniablement une visée poétique – et même politique – commune et l'inscription générique n'est qu'un intermédiaire fluctuant entre les œuvres et cette poétique. L'œuvre de Mirbeau apparaît ainsi comme un dénominateur commun à celles de Céline et de Bataille : dans ses écrits, il y a déjà un peu de Céline, il y a déjà un peu de Bataille. Lorsque Pierre Michel inventorie, au terme de sa présentation, les romanciers du XX^e siècle qui, selon lui, ont peu ou prou une dette envers Mirbeau, il n'est guère étonnant de voir surgir, successivement, le nom des deux auteurs⁴⁹⁸.

La tradition formelle, ou convention discursive, est systématiquement le lieu d'une interrogation générique et d'une mise en question des codes qui va de pair avec les enjeux thématiques et stylistiques. Ainsi, « Mirbeau l'essayiste », selon le mot de Valéry Larbaud⁴⁹⁹, lequel remerciait l'auteur d'avoir écrit des livres qui n'étaient « pas véritablement des romans », mais des essais, avec « des aspirations intellectuelles et esthétiques »⁵⁰⁰. Ainsi Céline, biographe, romancier, pamphlétaire, dramaturge, essayiste, dont le seul premier roman « excède »⁵⁰¹ en bien des façons l'appartenance aux romans de guerre en mêlant l'autobiographie, le picaresque, le récit de voyages, etc. Ainsi, Georges Bataille qui cherche « *passionnément ce que peuvent être des récits – comment orienter l'effort par lequel le roman se renouvelle, ou mieux se perpétue* »⁵⁰².

La forme, l'inscription générique, sera donc instable, modelée par la dimension fondamentale de la recherche, de l'exploration et du remodelage des limites qui confère aux œuvres un aspect polymorphe. Le point de suspension est l'une des traces possibles de cette recherche formelle : de Mirbeau à Céline, il accompagne, dans la phrase, la remise en cause des conventions ou des codes romanesques.

497 Racelle-Latin D., *Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*, Palais des académies, 1988.

498 Michel P., « Octave Mirbeau romancier », *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000, p. 78.

499 Larbaud V., « Mirbeau l'essayiste », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°9, 1922, p. 131.

500 *Ibid.*

501 Viart D., *Le Roman français au XX^e siècle*, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 74.

502 Bataille G., « Avant-propos », *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1957), 2004, p. 111.

Le ponctème est particulièrement usité dans la production romanesque. Il est ainsi employé avec une moindre fréquence dans les pamphlets de Céline (ainsi que dans sa correspondance, qui tend à privilégier le tiret), et se trouve complètement absent des essais de Bataille, ceci pour des raisons évidentes liées à la recherche esthétique, à l'expressivité, à l'affectif. Mais aussi parce que le roman, si l'on écarte le théâtre en raison des problématiques différentes liées à l'oralisation, apparaît comme le genre dont « le système de normes immanentes au texte »⁵⁰³ est le plus équivoque. Le roman est bien le lieu des possibles formels, thématiques et stylistiques, dans lequel la polyvalence et la mobilité du *ponctème des possibles* ne peut que s'épanouir.

Les vertus de suggestion et de suspicion propres à l'incorporation d'un espace de latence dans le discours font de l'idéogramme le sceau de l'écriture satirique. Principes inhérents à ce type de discours, outrance, excès et exagération ont ainsi pu constituer des éléments récurrents de la réception critique des œuvres, laquelle, dès 1932, avance très souvent le nom de Mirbeau (confirmant ou infirmant la parenté) lorsqu'elle interroge le naturalisme et l'esthétique des satiristes dont Céline serait un continuateur (iconoclaste). La dimension satirique et/ou transgressive est très certainement un trait commun à l'ensemble de ces œuvres. Mirbeau pratique la caricature, la dérision, le genre subversif de l'éloge paradoxal, afin d'interroger et de remettre en cause les valeurs sociales et les institutions qui les portent⁵⁰⁴. Céline est « un conteur anarchique »⁵⁰⁵, un « nouveau Juvénal »⁵⁰⁶ ; le *Voyage* une « confession mêlée de pamphlet [...] et, si l'on veut, un *Diable boiteux* écrit par un Vallès ou par un Mirbeau de 1932 »⁵⁰⁷.

Alliée à un goût certain pour le paroxysme, l'inscription historique et politique produit un discours, sinon pamphlétaire, du moins démystificateur. Ainsi, « l'outrance est un aspect » du génie de Mirbeau⁵⁰⁸, lequel « raconte des histoires qu'il exagère jusqu'à ce qu'elles portent »⁵⁰⁹. En 1932, Émile Henriot, dans le journal *Le Temps*, établit un

503 Rastier F., *Arts et sciences du texte*, PUF, 2001, p. 230.

504 Michel P., « Octave Mirbeau romancier », 2000, p. 47-49.

505 Le Grix F., *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933. Cité dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935*, Imec, 1993.

506 Guibert A., *Mirages* (Tunis), décembre 1932. *Ibid.*

507 Jaloux E., *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932. *Ibid.*

508 Dorgelès R., « Une étrange machine à transformer le réel », *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, (1934), 2000, p. 16.

509 Renard J., *Journal*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1887-1910), 1965, p. 1351.

parallèle entre Mirbeau et Céline, reprochant à ce dernier d'être « tombé dans l'erreur » du premier, « par l'exagération de ses peintures, manifestement outrées et dépourvues de toute crédibilité »⁵¹⁰. D'autres disent avoir admiré la liberté et la crudité de langage chez Mirbeau, dans la mesure où elle constitue l'apanage du satiriste, mais pardonnent peu « l'exagération des haines » et des « invectives » de Céline, dont la satire est « déplorablement dépourvue d'esprit et de lyrisme »⁵¹¹. D'autres encore retrouvent dans le *Voyage* « la déformation cruelle de Mirbeau »⁵¹² et regroupent sous le terme d'« œuvres outrancières »⁵¹³ les romans des deux auteurs.

La présence du ponctème dans le récit, activant une forte composante critique, comme nous avons pu le voir avec l'usage novateur sadien, ferait alors des œuvres concernées les héritières de la satire ménippéenne et les ancêtres, un peu lointains, de ce que Dominique Viart choisit d'appeler « fictions critiques »⁵¹⁴, afin de désigner l'articulation inédite contemporaine de la fiction et de la pensée critique :

Le rapport entre fiction et réflexion n'est plus désormais un rapport d'illustration ou de servitude mais de confrontation, d'échange et de collaboration, au sens étymologique de ce terme : fiction et réflexion *travaillent ensemble*. Pascal Quignard rappelle la formule de Freud selon laquelle « la source de la pensée est l'hallucination. En allemand, *Ersatz*. En latin l'esprit se disait *mens*, d'où vient le verbe *mentiri* » (*LS*, 136). En disant que la littérature contemporaine s'entre-tient, je veux aussi faire entendre qu'elle a choisi de ne plus choisir son lieu dans l'espace dissocié des genres. Elle circule dans le pentaèdre de l'espace générique, entre autobiographie, biographie et fiction, entre essai et poésie.⁵¹⁵

Indéniablement, mais de façon sans doute moins exacerbée, les récits de Mirbeau, de Céline et de Bataille circulent aussi « entre autobiographie, biographie et fiction », transgressant, à l'image de la transgression des frontières phrastiques par l'intrusion du point de suspension, les frontières de l'espace générique.

- Énonciation

510 Henriot É., « Sur un écrivain pessimiste », *Le Temps*, 19 décembre 1932, cité dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935*, Imec, 1993.

511 Régner H., *Le Figaro*, 3 janvier 1933. *Ibid.*

512 Cabanel J., « Louis-Ferdinand Céline », *Triptyque*, février 1933. *Ibid.*

513 Audiat P., *La Revue de France*, 15 janvier 1933. *Ibid.*

514 Viart D., « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n°2, 2004, p. 26-37.

515 *Ibid.*, p. 26.

Par-delà l'inscription générique fluctuante et certainement peu opérante, il est possible de faire émerger un trait énonciatif récurrent qui repose sur la prédominance du discours à la première personne. Le discours du « je » permet ainsi de restituer une vision subjective du réel, réel que le point de latence, élément expressif et subjectif, peut contribuer à « poétiser »⁵¹⁶. Ce besoin de la première personne se comprend à la lumière d'une expérience humaine déstabilisée en profondeur, laquelle impose des changements narratifs majeurs. Les « deux piliers du roman mimétique traditionnel »⁵¹⁷, à savoir la narration à la troisième personne et, le plus souvent, le passé-simple, sont rejetés.

Je suis né, un soir d'octobre, à Saint-Michel-les-Hêtres, petit bourg du département de l'Orne [...].⁵¹⁸

J'ai été élevé seul et, aussi loin que je me le rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles.⁵¹⁹

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien.⁵²⁰

De tous les auteurs, Mirbeau est sans doute celui qui fait de l'énonciation à la première personne une véritable stratégie discursive, jouant de la subjectivité et de l'outrance pour emporter l'adhésion. Tous ses articles, ses contes, ses essais, ses romans sont écrits à la première personne. Le monde est décrit au prisme d'une conscience en proie à tous les tourments, à tous les excès. Cette fonction émotive renvoie à l'ancienne tripartition entre lyrisme, épique et drame, et peut impliquer une « tonalité affective », au sens de Dominique Combe⁵²¹, tonalité affective plurielle, à mi-chemin entre l'ironique, le satirique, le tragique, et le pathétique. Ces tonalités nous ramènent à la définition pragmatique énoncée plus haut.

Un tel choix énonciatif correspond, sur le plan de l'histoire littéraire mais aussi, plus largement, de l'épistémologie, à une mutation de la littérature à partir de 1850, orientée vers une « singularisation de la parole » et du « sujet de l'énonciation »⁵²². Les modalités

516 Dürrenmatt J., « La ponctuation de Mirbeau », Actes du colloque d'Angers, *Octave Mirbeau*, Presses de l'université d'Angers, 1992, p. 313.

517 Godard H., *Une Grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard, NRF, 2003, p. 12.

518 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 121.

519 Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 3.

520 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 7.

521 Combe D., *Les Genres littéraires*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992, p. 17-20.

522 Lignereux C., Piat J., « "Tricher la langue ?" », *Une Langue à soi. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 12.

énonciatives de cette parole à la première personne impliquent notamment des choix stylistiques importants, parmi lesquels la présence signifiante du ponctème en trois points, indiquant un positionnement du sujet de l'énonciation. Le récit devient un petit théâtre intérieur où s'effectue la mise en scène de différentes voix. *Le Calvaire*, publié quelque mois avant *Les Lauriers sont coupés*, pourrait même faire figure, selon Pierre Michel, de première expérience de monologue intérieur⁵²³.

Les états de conscience, liés au moment d'introspection, qui peuvent être de l'ordre du questionnement, de la rêverie ou de l'anamnèse, sont en effet restitués à la manière du monologue rapporté. Et de façon significative, dans ce type de discours, le ponctème fait irruption :

Ainsi, j'étais chez elle !... Depuis huit jours, l'idée de cette visite me tourmentait... [...] Maintenant, j'étais l'homme le plus embarrassé du monde et regrettais fort ma sottise, car c'était une sottise, évidemment... Comment me recevrait-elle ?... Que lui dirais-je ?... Sans doute, elle m'avait engagé à venir... Se souviendrait-elle de moi ?...⁵²⁴

Ce soir-là, je ne sortis point et restai seul, chez moi, à rêvasser. Allongé sur un divan, les yeux mi-clos, le corps engourdi par la chaleur, sommeillant presque, j'aimais à retourner dans le passé, à ranimer les choses mortes, à battre le rappel des souvenirs enfuis. Cinq années s'étaient écoulées depuis la guerre, cette guerre où j'avais commencé l'apprentissage de la vie par le désolant métier de tueur d'hommes... Cinq années déjà !... C'était hier pourtant, cette fumée, ces plaines couvertes de neige rougie de ruines, ces plaines où, spectres de soldats, nous errions, les reins cassés lamentablement... Cinq années seulement !... Et quand je rentrai au Prieuré, la maison était vide, mon père était mort !...⁵²⁵

Nous l'avons vu, l'inventeur officiel du monologue intérieur, Édouard Dujardin, réserve l'emploi du point de suspension au moment de transition entre l'éveil et le sommeil, afin de « traduire une désarticulation plus extrême », un état de conscience « où le langage apparaît menacé par la pression de forces obscures », ce qui justifie « l'émiettement des structures syntaxiques »⁵²⁶. Une des premières occurrences de série de points de suspension dans la narration du *Voyage* intervient justement à l'occasion d'une plongée dans le sommeil :

523 Michel P., « Introduction », *Le Calvaire*, (2000), p. 104.

524 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 197.

525 *Ibid.*, p. 183.

526 Maingueneau D., (1986), p. 90.

Dans ma chambre, à peine avais-je fermé les yeux que la blonde du cinéma venait me rechanter encore et tout de suite pour moi seul alors toute sa mélodie de sa détresse. Je l'aidais pour ainsi dire à m'endormir et j'y parvins assez bien... Je n'étais plus tout à fait seul... Il est impossible de dormir seul...⁵²⁷

Dans la première phrase de cet extrait, on constate la présence d'une seule virgule là où on en aurait attendu plusieurs, notamment à partir de « et tout de suite pour moi seul alors toute sa mélodie de sa détresse ». L'évocation de l'entrée dans le sommeil s'affranchit de la scansion des signes de ponctuation usuels, et le point de latence, prolongeant le terme « seul » en épiphore, semble le plus à même de traduire l'espace transitoire.

Au terme de ce long monologue vociférant qu'est le *Voyage*, la prolifération des instants introspectifs, portés sur l'anamnèse, suscite la multiplication de courts segments (dés)articulés par des points de suspension :

J'étais arrivé plus loin qu'elle dans la nuit à présent, plus loin même que la vieille Henrouille qui était morte... On était plus tous ensemble... On s'était quittés pour de bon... Pas seulement par la mort, mais par la vie aussi... Ça s'était fait par la force des choses... Chacun pour soi ! que je me disais... Et puis je suis reparti de mon côté, vers Vigny.⁵²⁸

Parmi ces différentes formes de monologue, certaines semblent privilégier l'usage des points de latence. Les tourments d'un personnage, en proie à la fièvre, produisent un discours fragmenté qui impose avec force la présence du corps et appelle le ponctème :

Ce qui m'indignait surtout, c'est qu'elle ne m'eût pas averti... elle avait reçu ma carte... elle savait qu'elle ne viendrait pas... et elle ne m'avait pas envoyé un seul mot !... J'avais pleuré, je l'avais suppliée, je m'étais traîné à ses genoux... et pas un mot !⁵²⁹

La forme paroxystique de cette mise en scène à la première personne, qui voit proliférer le ponctème en trois points, est bien entendu celle du délire dans lequel le sujet « extériorise un phénomène intérieur », « dresse un théâtre à l'intérieur de sa propre parole en faisant jouer à d'autres les rôles que son esprit troublé déforme ou que sa

527 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 202.

528 *Ibid.*, p. 462.

529 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 288.

mémoire convoque »⁵³⁰. Les propos de Pierre Michel sur *Le Calvaire* concernent aussi bien l'ensemble des récits évoqués :

De fait, le romancier ne nous livre qu'une « représentation » du monde perçu à travers le prisme, ô combien déformant ! de la sensibilité malade du personnage-narrateur, sans aucun moyen pour le lecteur – comme dans certains contes fantastiques d'Edgar Poe – d'en connaître le degré de conformité à une « réalité » supposée objective. D'ailleurs, bien des fois, alors qu'on s'attend à une évocation « réaliste » des événements, des êtres et des choses, on a droit à des « rêves », à des « visions », à du « délire », voire à des « hallucinations », bref à des états de conscience qui, au lieu de nous révéler les choses telles qu'elles sont censées être, ou telles que les observerait à froid un romancier « expérimental », créent une atmosphère de fièvre et de cauchemar à la manière de Dostoïevski.⁵³¹

L'espace de latence permet autant la démarcation énonciative que le brouillage qui fait surgir sur le devant de la scène des voix dont l'énonciateur semble dépossédé. L'insertion du signe peut être intraphrastique, dans les premiers romans de Mirbeau notamment :

Je marchais, machinalement, engourdi, dans un rêve... D'étranges hallucinations passaient devant mes yeux... Je voyais une route de lumière, qui s'enfonçait au loin, bordée de palais et d'éclatantes girandoles...⁵³²

Je me voyais abattant des besognes formidables en huit jours... Je rêvais de trouver des millions dans des fiacres... Des héritages prodigieux me tombaient du ciel... Le vol me hantait... Peu à peu toutes ces folies prenaient corps dans mon cerveau détraqué... Je donnais à Juliette des palais, des châteaux ; je l'écrasais sous le poids des diamants et des perles ; l'or, autour d'elle, coulait, flambait ; et, par-dessus la terre, je la hissais sur des pourpres vertigineuses... Puis, la réalité revenait brusquement... Je m'enfonçais davantage dans le lit... Je cherchais des néants au fond desquels j'aurais disparu... je m'efforçais de dormir...⁵³³

Ma poitrine était en feu, j'avais dans la tête comme un bouillonnement de lave... Mes idées s'égarèrent, tournaient en hallucinations... Le long des murs de ma chambre, des belettes se poursuivaient, bondissaient, se livraient à des jeux obscènes... Et j'espérais que la fièvre m'abattrait, me coucherait dans mon lit, m'emporterait...⁵³⁴

530 Seurat A., « L'énonciateur délirant et ses voix chez L.-F. Céline », *Une Langue à soi. Propositions*, (2009), p. 237.

531 Michel P., « Introduction », *Le Calvaire*, p. 104.

532 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 150.

533 *Ibid.*, p. 233-234.

534 *Ibid.*, p. 290.

Les scènes de délire du *Voyage au bout de la nuit* sont aussi ponctuées par les trois points, qui interviennent de façon exponentielle, et interphrastique également :

Après tout, méditais-je à propos de mon aventure, resté à San Tapeta, je suis encore malade comme un chien, tout tourne et je serais sûrement crevé chez ce curé où les nègres m'avaient placé... Retourner à Fort-Gono ? Je n'y coupais pas alors de mes « quinze ans » à propos des comptes... Ici au moins ça bougeait et ça c'était déjà de l'espérance... [...] Je délirais encore énormément mais avec une certaine logique...⁵³⁵

Un petit cimetière pourtant, des communards même, tout saignants qui ouvraient grand la bouche comme pour gueuler encore et qui ne pouvaient plus... Ils attendaient les communards, avec les autres, ils attendaient La Pérouse, celui des Iles, qui les commandait tous cette nuit-là pour le rassemblement... Il n'en finissait plus La Pérouse de s'apprêter à cause de sa jambe de bois qui s'ajustait de travers... et qu'il avait toujours eu du mal d'abord à la mettre sa jambe en bois et puis aussi à cause de grande lorgnette qu'il fallait lui retrouver.⁵³⁶

Dans une lettre adressée à Élie Faure, Céline confiait :

Vous avez raison en ce qui concerne la hideur du genre humain. Il faut se placer véritablement en état de cauchemar pour approcher le ton véritable.⁵³⁷

Le « ton véritable » s'obtient par le délire issu de l'état de cauchemar. Les trois points qui fleurissent lors des visions morbides traduisent l'arrivée dans le monde de l'horreur. Ainsi, lorsque Bardamu décide d'aller au-devant de tous les fantômes qui l'accompagnent :

Depuis longtemps, je n'étais retourné à Rancy. Tant qu'à être traqué par le cauchemar, je me demandais s'il ne valait pas mieux aller faire un tour de ce côté, d'où tous les malheurs venaient, tôt ou tard... J'en avais laissé là-bas derrière moi des cauchemars... Essayer d'aller au-devant d'eux pouvait à la rigueur passer pour une espèce de précaution...⁵³⁸

Chez Bataille, le dessaisissement se réalise plutôt par l'effondrement du pouvoir clôturant ; l'usage en suspension, marqué par la présence d'une minuscule en début de chaque segment, domine plus largement :

Je perdais pied.

« C'est trop noir... »

535 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 181-182.

536 *Ibid.*, p. 367-368.

537 Céline L.-F., « Lettre à Élie Faure », *Les Cahiers de l'Herne*, (1972), p. 70.

538 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 464.

... Xénie, le long de moi s'allongea... elle eut alors l'apparence d'une morte... elle était nue... elle avait des seins pâles de prostituée... un nuage de suie noircissait le ciel... il déroba en moi le ciel et la lumière... un cadavre à côté de moi, j'allais mourir ?⁵³⁹

La diffraction syntaxique opérée par les trois points peut se lire comme une forme d'exemplification de la diffraction du moi ayant lieu dans les scènes de délire. Préoccupation hautement célinienne, si l'on croit la justification donnée à la littérature :

Si la littérature a une excuse, c'est de raconter nos délires. Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c'est Freud.⁵⁴⁰

L'hallucination, qui rapproche les œuvres du fantastique, inscrirait en outre les œuvres dans le genre des « Romans décadents »⁵⁴¹, si l'on suit Dominique Viart commentant les auteurs du début du XX^e siècle, lesquels « abandonnent les prétentions réalistes » pour offrir « des textes visionnaires et emportés ». « Emporté » : Dominique Viart dira, dans un chapitre consacré aux « violences du réel », également cela du langage du *Voyage au bout de la nuit*, « véritable flot emporté par sa propre diatribe [...] »⁵⁴². Où l'on retrouve, adossé au mouvement, la dimension polémique.

Le point de suspension, dans ces œuvres, est lié à la passivité d'un sujet qui, dans le chaos, est en proie à la défaillance du langage. Il est du côté de la perte, de la confusion. En annulant la clôture, en ouvrant sur un ailleurs, le signe du non-réalisé fait sortir la phrase du *sillon* syntagmatique du verbalisé. Il introduit la déliaison pour mieux traduire la déraison. Le ponctème vient ainsi régulièrement scander les impressions et les hallucinations – discours endophasique au sens psychiatrique du terme – qui échappent à la structure du discours hiérarchisé, à la verbalisation. Chez Mirbeau le « caricaturiste », comme l'écrit Gustave Geoffroy, il y a « du cauchemar à la Goya et de la verve cruelle à la Swift »⁵⁴³. Dès lors la psychologie se transforme en hallucinations : pour Raymond Dorgelès, « ce prétendu réaliste ne s'est jamais servi de la réalité », il est

539 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, p. 131.

540 Céline L.-F., Interview avec Charles Chassé, *La dépêche de Brest et de l'Ouest*, n°18187, 11 octobre 1933.

541 Viart D., *Le Roman français au XX^e siècle*, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 22.

542 *Ibid.*, p. 74.

543 Geoffroy G., cité par Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966, p. 41.

« une étrange machine à transformer le réel »⁵⁴⁴. Le point de suspension, utilisé en abondance par Mirbeau, sert cette représentation du délire.

On pourrait croire à un effet comique d'inflation, mais il s'agit plutôt (ou aussi ?), à la manière *frénétique*, de recréer un langage du délire, qui, comme délié de toute signification à construire à la façon de l'interjection, signifierait par la masse, la chair verbale seules, et de parvenir ainsi à transcrire autant qu'à produire une émotion brutale, effrayante, sublime.⁵⁴⁵

En ce sens, les romans de Mirbeau, de Céline et de Bataille s'inscrivent dans la lignée des romans du début du XIX^e siècle, rassemblés par Nodier sous l'étiquette de « genre frénétique » et évoqués par Reiffenberg en ces termes :

On a appelé ainsi cette littérature à qui la nature, telle qu'elle est, paraît prosaïque et vulgaire ; qui se crée un monde fantastique, n'aime que les passions forcenées, les sentiments convulsifs, les sujets monstrueux ; littérature où l'imagination est une orgie, la sensibilité un délire, l'enthousiasme une fureur.⁵⁴⁶

Le goût pour la description de l'horreur, dans la fascination et dans la répulsion, dans l'exaltation et le dégoût, manifeste chez ces trois auteurs, les rapproche sans conteste de la littérature frénétique. L'usage fréquent du point de suspension et, parfois, de la ligne de points, constitue en outre un trait spécifique du genre. Ainsi, le point de latence participe de ce que Dominique Viart nomme « les complaisances occultes », prenant l'exemple du *Jardin des supplices* de Mirbeau, « évocation complaisante de tortures et de sévices plus cruels les uns que les autres [...] »⁵⁴⁷ : une telle évocation peut évidemment être implicite par une suite de points. Le lien très fort qui unit *Le Jardin des supplices* et l'œuvre de Georges Bataille repose sur une fascination analogue pour la jouissance et la douleur, la souffrance et l'extase⁵⁴⁸. Par ailleurs, le lien entre Mirbeau et Céline est formulé par Jean-Pierre Richard dont l'un des articles portant sur Céline s'intitule judicieusement : « Lieux du corps. Le Jardin des supplices »⁵⁴⁹.

La sensation célinienne est bien l'épreuve, quasi permanente, d'un enfer. Lire Céline, c'est

544 Dorgelès R., *Portraits sans retouches*, Albin Michel, 1952, p. 135-136.

545 Dürrenmatt J., *Bien coupé mal cousu*, (1998), p. 46.

546 Reiffenberg F., « Frénétique », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 1836, cité par Émilie Pézard, « Le genre frénétique, une poétique de l'intensité », *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, La Licorne, n°96, Briand M., Camelin C., Louvel L. (dir.), PUR, 2011, p. 210.

547 Viart D., (2011), p. 22.

548 Bataille était d'ailleurs obsédé par une photographie représentant un homme écorché par des bourreaux chinois, thème central de l'œuvre de Mirbeau

549 Richard J.-P., « Lieux du corps. Le Jardin des supplices », *Céline. Voyage au bout de la nuit*, Alain Cresciucci, Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1993, p. 33-38.

connaître avec lui la hideur, mais aussi le trouble, peut-être le splendeur d'un nouveau Jardin des Supplices.⁵⁵⁰

E. Intensité, rythme et surponctuation

Sur un plan stylistique, le genre frénétique pose les enjeux liés à la surponctuation et renvoie par là à la question de l'expression de l'intensité. En imposant régulièrement le ponctème, le discours ne cesse de signifier ce qui échappe, il dit le désordre d'un monde inintelligible. Ainsi, selon Jacques Dürrenmatt :

La surponctuation apparaît comme le point ultime de la dislocation de la fiction d'un langage capable de littérarité et donc d'une littérature qui dirait le monde connaissable. Avec moi le chaos...⁵⁵¹

La surponctuation déploie le chaos textuel qui mime le chaos du monde et les trois points se donnent comme la représentation graphique de l'émiettement du paysage décrit. À l'image des petites cibles du Stand des Nations dans le *Voyage*, « toutes criblées de petits points blancs »⁵⁵², le texte apparaît ici *criblé* de points noirs.

Un moment, à la fin des fins, ce perpétuel carrousel grondant fulminant, cette pétaraderie de « forteresses » au ras des toits... toute cette idiotie ronchonnerie tonnerre vous attriste... c'est tout !... le résultat... la mélancolie que ça vous donne... l'accablement... des gens deviennent neurasthéniques qu'ils ont pas assez de distractions ?... sous les carrousels R.A.F. pas une minute à réfléchir !... sirène !... sifflets !... et encore rafales !... une autre vagues de mosquitos !... tout ce trafic du plus haut que les nuages...⁵⁵³

Instrument de rupture et de continuité, le point de suspension est le ponctème idoine de l'imaginaire discursif lié à l'hostilité, à l'agressivité. Ici, le déluge des trois points est le signe d'une parole assiégée qui cherche à s'extraire face à la menace, le symbole d'une violence qui s'exerce à son tour sur le langage. Le ponctème dynamise et dynamite la texture de l'écrit et permet de signifier la terreur obsidionale. Lui-même désossé par les points de suspension, le texte évoque une scène chaotique de bombardement, qui est, de façon significative, l'un des thèmes de prédilection de Céline⁵⁵⁴. Dans le registre des

550 *Ibid.*, p. 38.

551 Dürrenmatt J., (1998), p. 89.

552 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 58.

553 Céline L.-F., *D'un château l'autre*, Gallimard, Folio, (1957), 1973, p. 258.

554 Ce qui fera ainsi dire à Henri Godard, de *Féerie pour une autre fois*, tout entier consacré à la description d'un bombardement, qu'il est le roman célinien par excellence (Godard H., *Une Grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard, NRF, 2003, p. 115).

affects, on note cependant une différence sensible entre l'emploi du point de suspension seul et celui du signe double (« !... ») : le premier accompagne davantage des termes dont le sème est lié à la résignation et à l'amertume (« [...] vous attriste... », « la mélancolie que ça vous donne... », « l'accablement... »). À l'inverse, le signe double s'adjoint à des segments courts, énoncés averbaux ou mots seuls (« sirène !... », « sifflets !... », « et encore rafales !... »). Les points de suspension seuls se situent davantage du côté du déceptif ; la co-présence du point d'exclamation crée un signe oxymorique (visuellement également : le signifiant vertical semble faire pendant – et annuler ? – l'horizontalité étalée de la suite de points, façonnant un angle droit abrupt : l'aiguille et les points ?) qui fait cohabiter réactivité et passivité.

J'hésite pas moi !... c'est mon génie ! Le coup de mon génie ! Pas trente-six façons !... j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon !... et je fonce avec : j'emmène tout le monde !... de gré ou de force !... avec moi !... le métro émotif, le mien ! Sans tous les inconvénients, les encombrements ! Dans un rêve !...⁵⁵⁵

Le rôle de la surponctuation dans l'intensité (rythmique) peut être relativisé au regard des spécificités du point de suspension. Si l'œil finit « vite par glisser sur ces signes répétés qu'il lit comme des équivalents bavards de simples points [...] »⁵⁵⁶, il n'en reste pas moins la présence d'un espace (graphique), d'un espacement de lecture, généré par le ponctème ; ainsi, l'utilisation frénétique du signe n'a pas pour conséquence une accélération du rythme (de lecture). Les trois points céliniens, par exemple, contribuent au mouvement de linéarisation et semblent représenter les traverses permettant au *métro-tout-nerfs* d'avancer (on serait alors tenté de les nommer « points de locomotion »). Cependant, si la phrase célinienne fait éprouver une forme de « violence rythmique »⁵⁵⁷, de nervosité, de rapidité, si « le lecteur ne souffle jamais » et « court derrière l'auteur, à en perdre haleine »⁵⁵⁸, c'est avant tout parce que l'écriture est façonnée sur un module d'environ huit syllabes⁵⁵⁹.

555 Céline L.-F., *Entretiens avec le professeur Y*, p. 535-536, cité dans « Notices », Pléiade, (1955), 1981, p. 1152.

556 Dürrenmatt J., (1998), p. 46.

557 Meschonnic H., (1982), p. 518.

558 Drillon J., (1991), p. 421.

559 Godard H., (2003), p. 128. Il convient toutefois d'exclure de ce schéma le *Voyage* à propos duquel notre analyse textométrique indique un nombre de mots moyen par phrase de 16,4, ce qui va de pair avec la plus faible fréquence des trois points (dans le premier roman de Mirbeau, qui contient proportionnellement beaucoup plus de points de suspension que le *Voyage*, ce nombre est de 19 : la réduction de l'énoncé à un court segment est donc une spécificité célinienne).

Le résultat est de réaliser en effet cette abolition de la phrase, en effaçant, à la fois et uniformément, ses frontières extérieures et ses divisions internes. Ne subsistent que de courts fragments qui ont pour module de base un groupe métrique de plus ou moins huit syllabes.⁵⁶⁰

Les trois points accompagnent et autorisent une plus grande juxtaposition et une plus grande fragmentation du propos mais ne constituent pas des vecteurs d'accélération. Les énoncés raccourcissent et les points de suspension viennent au contraire compenser la réduction des segments et permettent, tout en signalant la désorganisation, l'abandon des contraintes syntaxiques et l'hypertrophie de la forme paratactique. Sans cet espacement graphique de lecture, la succession de très courts segments rendrait certainement la lecture moins aisée.

Le signe, qui peut segmenter la phrase en échappant aux distinctions morphosyntaxiques habituelles, révèle la position du sujet qui organise la disposition des intervalles graphiques dans son texte et règle ainsi la mesure (en espaces). Au sein de ce modèle, la ponctuation ne fait alors que surligner avec force l'existence, si l'on suit ici la proposition de Dessons et Meschonnic, d'un double récit : le récit de l'énoncé et le récit du récitatif⁵⁶¹. Le récit du récitatif est en effet le rythme de la répétition, du couplage, des finales, le « rythme d'un enfermement entièrement construit par le langage – ce que veut bien dire *fiction* »⁵⁶². La rime pour l'œil que proposent les points de suspension semble être le point d'accroche de cet autre récit, fondamental.

La reprise systématique du ponctuant dans le récit de Mirbeau participe de cet effet de récitatif, imposant la répétition par le retour du même élément graphique :

[...] c'est, dans une éblouissante clarté de mon âme, une seconde révélation de Dieu... Il me semble que Dieu est descendu en moi, pour la seconde fois... Elle dort, dans le silence de la chambre, la bouche à demi entrouverte, la narine immobile, elle dort d'un sommeil si léger, que je n'entends pas le souffle de sa respiration... une fleur, sur la cheminée, est là qui se fane, et je perçois le soupir de son parfum mourant... De Juliette, je n'entends rien ; elle dort, elle respire, elle est vivante, et je n'entends rien...⁵⁶³

560 Godard H., *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, 2006, p. 298.

561 Dessons G., Meschonnic H., *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 225.

562 *Ibid.*

563 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 211.

Mais cette dimension est beaucoup plus prégnante dans le récit célinien. Ainsi le ressac des segments prend appui sur la présence graphique systématique en fin d'énoncé de ces trois points faisant figure de grève où afflue et reflue le rythme de lecture :

Ils restaient donc devant la porte... Ils surveillaient les issues... Ils s'installaient le long des grilles... Ils s'allongeaient commodément... Ils étaient plus du tout pressés... Ils avaient la conviction... Ils y croyaient dur comme fer !... C'était plus la peine qu'on insiste... Ils nous auraient crevés sur place à la plus petite tentative de dénégation... Ils devenaient de plus en plus cruels... Les plus canailles, les plus retors, ils faisaient le tour par la coulisse... Ils arrivaient par le gymnase... Ils nous faisaient signe de les rejoindre... Dans un coin comme ça chuchotant, ils proposaient des arrangements, des augmentations de la ristourne... quarante pour cent au lieu de dix pour notre propre blaze sur le premier butin sorti... Qu'on s'occupe d'eux immédiatement, avant tous les autres...⁵⁶⁴

En proposant au terme de chaque énoncé un espace graphique en trois points, le signe vient en quelque sorte compenser l'éclatement (« la spectaculaire déconstruction de la phrase traditionnelle »⁵⁶⁵). Ce faisant, le systématisme avec lequel il vient articuler les segments, paratactiques, produit une uniformisation de ses fonctions rythmiques. Ce qui nous amène, *in fine*, à envisager cette position *a priori* paradoxale : certes, on ne peut nier, avec Jacques Dürrenmatt, que la surponctuation, participe de la création, « à la manière frénétique », d'un « langage du délire »⁵⁶⁶. Cependant, face à l'imprédictibilité foncière, temporelle, rythmique, du point de suspension⁵⁶⁷, l'usage systématique du signe permet de neutraliser cet imprévisible. La surponctuation renforce l'effet de « périodisation en "circuit" », surimprime avec force ce mouvement qui fait « revenir [la phrase] à elle-même et retomber sur ses pieds rythmiques »⁵⁶⁸. L'introduction systématique du point de suspension neutralise cette « folie temporelle »⁵⁶⁹ contre laquelle lutte chaque phrase ; et apparaît davantage du côté de l'ordre du discours, abolissant toute variation rythmique dans la subvocalisation.

Ce type d'usage, intensif, aboutit à une inversion de la fonction rythmique du signe qui relève bien, comme nous avons pu le montrer à diverses reprises, de la folie temporelle

564 Céline L.-F., *Mort à crédit*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1936), 1981, p. 956.

565 Godard H., (2003), p. 128.

566 Dürrenmatt J., (1998), p. 46.

567 Voir 2.3.3.1. D. « Espacements » et « effets de lecture » : rythme graphique.

568 Jenny L., « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n°79, Seuil, 1989, p. 280.

569 *Ibid.*

(ce qu'avait bien montré Sabine Pétillon dans un article consacré au rythme graphique des parenthèses⁵⁷⁰), de l'inquiétude du discours, de l'instabilité rythmique : abolissant la clôture syntaxique et la circonscription sémantique, le point de latence, introduisant la folie du non-fini, l'inquiétude de l'inachevé, ouvre d'ordinaire la boîte à rythmes de Pandore.

La dimension intrinsèquement excessive du ponctème en fait l'un des instruments privilégiés d'une certaine littérature de l'excès. Dans le cas d'un usage fréquent, la triplification du point met en jeu la tension et l'intensité orchestrant syntaxiquement le délirer, thématiquement le délire, rythmiquement la raison métrique. La « chair verbale » ainsi morcelée se comprend alors à l'aune d'une poétique du corps à laquelle la ponctuation, véritable dimension physiologique de l'écriture, participe pleinement, entraînant la création d'une forme d'écorché textuel, à l'image de l'écorché pictural.

3.2.2.2. Les metteurs en texte du corps

Tout mode de la mise en scène du corps dans un texte détermine un mode de la « mise en corps » du texte lui-même.

Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*

Le ponctème en trois points doit sa création au besoin de traduire textuellement ce qui se produisait sur scène, par le jeu des acteurs. Cette origine lie de façon intime les enjeux du signe à la présence physique. C'est ainsi que le dénominateur commun des œuvres que nous évoquons ici peut être logiquement celui de la dimension organique du sujet, à savoir la présence d'un corps soumis à toutes les expérimentations. La prédominance du physiologique, charriant derrière lui l'amertume ironique, le tragique de la finitude et le pathétique de la pantomime, façonne une littérature du corps « ouvert » dans laquelle l'idéogramme du latent, important le paraverbal, ne peut qu'abonder. Le corps et la dimension organique sont au centre de la vérité sur l'homme.

570 Pétillon S., « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, Bordas É. (coord.), Annales Littéraires de Franche-Comté, 2002.

L'abondance du ponctème coïncide avec l'exacerbation des affects et du corps souffrant, entre douleur, atrocité et excès, qui font côtoyer bien souvent *Eros* et *Thanatos*.

A. Style écorché

Le signe composé de trois points horizontaux, omniprésent, écartèle les syntagmes, pratique des incisions dans la phrase et façonne, pour paraphraser l'expression de Meschonnic, un « texte imitation du corps »⁵⁷¹. Les trois points deviennent ici le scalpel du texte : ils découpent, ils dissèquent afin de procéder à l'autopsie du parlêtre. Ils rappellent alors le *tripalium*, instrument de torture composé de trois pieux, et participent à la création d'un langage d'écorché qui, visuellement, doit être mis en relation avec les peintres dits de l'horreur (dont Goya est le plus parfait représentant).

On pense alors à Élie Faure que Céline a longtemps admiré et considéré comme son maître. Lorsque Élie Faure décrit l'œuvre picturale de Goya, il nous semble étrangement lire, sous sa plume, la description stylistique d'un Mirbeau, d'un Bataille, d'un Céline :

Il bondit d'une idée à l'autre, frappe par-ci, berce par-là, aime, violente, écrase d'ironie masquée quand on le croit soumis, s'attendrit dans sa révolte, ne sait pas toujours ce qu'il veut faire ou dire, et pour ne pas mentir sur ce qu'il sent, l'exprime brusquement en jets d'acide, n'importe comment, **mais avec la force crispée que donnent les nerfs à nu et la passion plus forte que la peur.**⁵⁷²

Existe-t-il en effet un lien entre l'usage immodéré du point de suspension chez certains auteurs et l'expression picturale de l'horreur ? Un style écorché en littérature qui répondrait au genre de l'écorché pictural ? Élie Faure, qui n'emploie pratiquement jamais le point de suspension, y a recours lorsqu'il aborde les eaux-fortes de Goya. L'apparition du ponctème est dès lors éminemment signifiante.

Il enrage contre son temps dont il partage avec passion la cruauté, la galanterie, le romanesque faisandé. [...] Il est indigné comme un saint, mais il a le sadisme de la torture, et quand il dit : « j'ai vu cela », devant des membres arrachés, des troncs décapités, des têtes pendues aux branches, il montre une âme de bourreau... Il a vécu avec fureur sa terre sinistre et charmante et son siècle menant de front la débauche consciente et l'héroïsme instinctif.⁵⁷³

571 Meschonnic H., (1982), p. 328.

572 Faure É., (1976), *Histoire de l'art, L'Art moderne*, tome 1, Denoël, Folio, coll. « Essais », 1987, p. 346. Nous soulignons.

573 *Ibid.*, p. 349.

Chez Goya aussi le corps constitue la vérité de l'être, et le supplice qu'il peint a très certainement des liens de parenté avec la souffrance corporelle représentée textuellement dans les œuvres littéraires. Élie Faure décrit un monde hanté par « la cruauté ingénue », « le rire macabre » et « la mort ardente partout étalée ou tapie », un monde peuplé de « mannequins tragiques qui vivent d'une vie violente », « d'ombres apparues », un monde qui ressemble à « une hallucination persistante », « un grouillement dans les ténèbres », « un cauchemar venant du fond d'un peuple, son sang, son orgueil, sa colère, son rire, ses vices, sa volupté et sa ferveur suscités pêle-mêle et jetés à même la vie »⁵⁷⁴.

Le cauchemar est l'un des motifs récurrents dans les peintures littéraires de Mirbeau, Bataille et Céline, c'est pourquoi le rapprochement avec Goya est très souvent invoqué. Roland Dorgelès, comme Gustave Geoffroy, effectue un parallèle explicite entre Mirbeau et Goya, décrivant la propension du premier à « défigurer » ses modèles, à faire entendre, « sous la phrase », « le sang qui bat » :

Rageusement, il défigure ses modèles. Son œil, impitoyable, découvre à la seconde le point sensible, le pli de laideur. On croit qu'il charge : non, il doit voir ainsi. Il guette à travers une vitre infernale qui rend tout ce qui passe grotesque ou répugnant. Son art s'apparente à celui de ce bourreau chinois du *Jardin des supplices*, qui "travaille la chair humaine comme un sculpteur sa glaise". C'est le Goya de la plume. C'est Daumier aux enfers.⁵⁷⁵

Philip Stephen Day, dans *Le Miroir allégorique de Louis Ferdinand Céline*⁵⁷⁶, se fondant notamment sur l'épisode halluciné de la traversée en galère, convoque de son côté Breughel et Bosch (notamment « La Nef des fous »). Mais Céline est certainement, lui aussi, plus proche de Goya que de Bosch, par le côté éclaté, nerveux et furieux du trait. Ainsi, dans la réception critique qui suit immédiatement la publication du *Voyage au bout de la nuit*, nombreux sont les commentateurs qui établissent un parallèle avec le travail de Goya. Edmond Jaloux parle d'une « vision à la Goya », Émile Henriot évoque

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 338.

⁵⁷⁵ Dorgelès R., « Une étrange machine à transformer le réel » (Préface), *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, Société Octave Mirbeau, (1934), 2000, p. 25.

⁵⁷⁶ Stephen Day Ph., *Le Miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*, Klincksieck, 1974.

les « torturantes vérités »⁵⁷⁷ de Goya et Jean Cabanel avance l'idée d'un « éclairage » similaire entre le *Voyage* et les eaux-fortes du peintre espagnol :

Si tous les tableaux sont noirs, ils s'éclairent cependant à la manière des eaux-fortes de Goya et possèdent une vigueur de traits et une intensité d'expression peu fréquentes dans la production littéraire de notre époque.⁵⁷⁸

« Vigueur de traits », « intensité d'expression » : pour Julia Kristeva, Céline va même plus loin que Goya dans la noirceur et la cruauté :

Une humanité saisie au ras de son animalité, se vautrant dans ce qu'elle vomit, comme pour se rapprocher de ce qui, pour Céline, est essentiel, au-delà de toutes "fantaisies" : la violence, le sang, la mort. Jamais peut-être, même chez Bosch ou chez le Goya le plus noir, la "nature" humaine, l'autre côté du "sensé", de l'"humain civilisé", du "divin" n'ont été ouverts avec autant de cruauté, avec si peu de complaisance, d'illusion ou d'espoir.⁵⁷⁹

Georges Bataille a pour sa part consacré plusieurs articles à la peinture de Goya dans lesquels il dit sa fascination et son admiration pour le peintre qui annonce « les déchirements du monde actuel »⁵⁸⁰. Au point de vue du signifiant graphique, le point de suspension illustre la violence exercée en l'inscrivant dans le langage. Le texte est écorché. Mais il est possible également d'effectuer un lien entre la technique vivace du pinceau et le rythme nerveux du récit. Le ponctème, en abolissant la clôture syntaxique du point et en introduisant l'inachevé dans le discours, produit une esquisse de langage qui exacerbe la dimension incisive. L'imperfection de l'esquisse – œuvre inachevée – rejoint l'imperfection du langage – discours inachevé, interrompu : non-réalisé – créant dans les deux cas une esthétique commune du *non finito*. Les coups de pinceau de Goya, lorsqu'il traduit ses visions rapides, semblent traduire la même urgence à dire que celle qui anime la verve des auteurs.

Le dessin chancelle et bégaye, mais jamais il n'hésite, il va d'un seul trait gauche au but. [...]
L'intensité du drame s'en accroît.

L'air frémit dans toute la chair, la chair frémit dans l'air par son rayonnement intime.

577 Jaloux E., *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932 ; Henriot É., « Sur un écrivain pessimiste », *Le Temps*, 19 décembre 1932. Articles cités dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, (1993).

578 Cabanel J., « Louis-Ferdinand Céline », *Triptyque*, février 1933, cité dans *ibid.*

579 Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, (1980), p. 172.

580 Bataille G., « Goya », *Critique*, n°21, février 1948, *Œuvres complètes*, tome 11, p. 309. Voir aussi « L'œuvre de Goya et la lutte des classes », *Critique*, n°40, septembre 1949, *Œuvres Complètes*, tome 11, p. 550.

Son pinceau, son crayon, sa pointe courent après sa pensée. On croit le saisir, il s'échappe.⁵⁸¹

Si les points de suspension instaurent, chez Céline notamment, un effet d'esquisse dans le langage, ils confèrent ainsi au texte une dimension mouvante et donc vivante. Le ponctème abonde ainsi dans les descriptions de la chair musculeuse, élastique, érotique :

De muscles en muscles, par groupes anatomiques, je procédais... Par versants musculaires, par régions... Cette vigueur concertée mais déliée en même temps, répartie en faisceaux fuyants et consentants, tour à tour, au palper, je ne pouvais me lasser de la poursuivre... Sous la peau veloutée, tendue, détendue, miraculeuse...

L'ère de ces joies vivantes, ces grandes harmonies indéniables, physiologiques, comparatives est encore à venir... Le corps, une divinité tripotée par mes mains honteuses... Des mains d'honnête homme, ce curé inconnu... Permission d'abord de la mort et des mots...⁵⁸²

Mais, le plus souvent, c'est dans la description du corps putréfié, troué, que l'espace graphique en trois points imprime ses béances textuelles :

Avec sa petite lanterne, Madelon et moi, on les a fait alors sortir de l'ombre les cadavres, du mur, un par un. Ça devait leur donner de quoi réfléchir aux touristes ! Collés au mur comme des fusillés ils étaient ces vieux morts... Plus tout à fait en peau ni en os, ni en vêtements qu'ils étaient... Un peu de tout cela ensemble seulement... En très crasseux état et avec des trous partout... Le temps qui était après leur peau depuis des siècles ne les lâchait toujours pas... Il leur déchirait encore des bouts de figure par-ci par-là le temps... Il leur agrandissait tous les trous et leur trouvait encore des longs filins d'épiderme que la mort avait oubliés après les cartilages.⁵⁸³

Les textes de Mirbeau, de Céline et de Bataille peuvent être rapprochés des peintures de Goya : il est également une figure de peintre, dans *Le Calvaire* de Mirbeau, qui semble parfaitement représenter ce goût commun pour l'évocation du supplice corporel.

Il avait fait de l'homme d'aujourd'hui, dans sa hâte de jouir, un damné effroyable, au corps miné par les névroses, aux chairs suppliciées par les luxures, qui halète sans cesse sous la passion qui l'étreint et lui enfonce ses griffes dans la peau. En ces anatomies, aux postures vengeresses, aux monstrueuses apophyses devinées sous le vêtement, il y avait un tel accent d'humanité, un tel lamento de volupté infernale, un emportement si tragique, que, devant elles, on se sentait secoué d'un frisson de terreur. [...] C'était l'Amour barbouillé de sang, ivre de fange, l'Amour aux fureurs onaniques, l'Amour maudit, qui colle sur l'homme sa gueule en forme de ventouse, et lui dessèche les veines, lui pompe les moelles, lui décharne les os.⁵⁸⁴

581 Faure É., *Histoire de l'art. L'Art moderne*, tome 1, Denoël, (1976), 1987, p. 337-338, p. 345, p. 346.

582 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 472.

583 *Ibid.*, p. 387.

584 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 179.

Au centre de ces récits, comme au cœur des toiles de Goya ou du peintre Lirat, la condition humaine, non plus « merveilleusement corporelle » comme le disait Montaigne, mais atrocement corporelle.

C'est de la nudité
et de l'atrocité.⁵⁸⁵

Nudité, atrocité : comment la texture peut-elle imprimer cela ? L'expression textuelle de l'horreur passe par l'intrusion du ponctème, en écho au genre de l'écorché pictural. Céline ne dit d'ailleurs pas autre chose, lorsqu'il évoque, dans le travail d'écriture, la « torture » infligée à la « pâte de vie », les hurlements, les cris, qui finissent par parler « un drôle de langage d'écorché » :

Debout qu'elle était la vie ; la voici couchée, ni morte ni plus tout à fait vivante... Horizontale notre pâte... Entre les branches de l'étau, maintenue, soumise à notre gré... Chez Ajalbert, à Beauvais, nous en vîmes qui tissaient ainsi, mais nous, c'est en empoignant les deux côtés que nous travaillons, tirillons, étirons cette pâte de vie, dangereuse et refaite par chapitres... C'est le moment bien pénible en vérité... La voici torturée par le travers et par le large, cette drôle de chose, presque jusqu'à ce qu'elle en craque... Pas tout à fait. Ça crie, forcément... Ça hurle... Ça geint... Ça essaie de se dégager... On a du mal... Faut pas se laisser attendrir... Ça vous parle alors un drôle de langage d'écorché...⁵⁸⁶

Les points de latence permettent la représentation graphique de ce *travail* d'étirement de la pâte horizontale, tout comme ils permettent de signifier les éléments non-verbalisés du cri, de la plainte. Ils produisent une image textuelle qui ne peut que se confronter à celle, picturale, de l'écorché. Le ponctème se donne alors comme le signe du continu entre le corps et le langage.

B. À corps ouvert

Frémissements, tremblements, état d'excitation et de transe : l'analyse des points de suspension montre bien les qualités de transcription visuelle des états d'extrêmes secousses qui traversent le corps. Le signe est ainsi régulièrement apposé au terme d'énoncés évoquant le *tremblement*. On le voit avec les exemples empruntés à Octave Mirbeau :

585 Bataille G., *Le Mort*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1967), 2004, p. 376.

586 Céline L.-F., « *Qu'on s'explique...* », postface à « *Voyage au bout de la nuit* », Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », (1933), 2008, p. 1112.

Je tremblais... le rouge me montait à la figure [...] ⁵⁸⁷

Je haletais... Tout mon corps tremblait, secoué par un frisson... ⁵⁸⁸

Ou à Georges Bataille :

- ... Les pieds nus, je m'avançais dans le couloir en tremblant... Je tremblais de peur et d'excitation devant le cadavre, à bout d'excitation... j'étais en transe... [...]

« ... mon squelette... tu trembles de froid... tu claques des dents... » ⁵⁸⁹

Le vent faisait un bruit sauvage dans les arbres. Je dis en tremblant à Dorothea :

« C'est comme si on était des squelettes... j'ai froid... je crois que je vais claquer des dents. » ⁵⁹⁰

[...] au-delà, et de tout... plus loin, et plus loin... LUI-MEME, en extase au-dessus d'un vide...

Et maintenant? JE TREMBLE. ⁵⁹¹

L'effondrement du discours ordonné, normé, sous le poids des sensations, est aussi lié à la prise de pouvoir du physiologique. Les points de suspension deviennent dans ce cas de figure, dans une mise en scène énonciative, l'énonciation du corps. Traduisant souvent l'idée de spasmes, fixant des vertiges. Ceci ne va pas sans rappeler la prose artiste et le style des nerfs, ce « langage qui renferme toute une physiologie du spasme et de la syncope » ⁵⁹². Le ponctème intervient alors pour indiquer l'impossible verbalisation de la douleur, que seul le gémissement, qui est hors du langage, peut endosser.

La vérité de l'être, c'est le corps, et le corps souffrant, le corps finitude qui submerge l'esprit et l'entraîne sur les sentiers de la folie. Jacques Lacan utilisait la métaphore du point de suspension pour qualifier le symptôme, afin de signifier sa répétition ⁵⁹³. La littérature semble réaliser une analogie du même ordre. Le texte mutilé exhibe ses

587 Mirbeau O., *Le Calvaire*, p. 198.

588 *Ibid.*, p. 301

589 Bataille G., *Le Bleu du ciel*, p. 156, p. 200.

590 Bataille G., *Le Bleu du ciel* (version manuscrite, 1935), *ibid.*, p. 297.

591 Bataille G., *Madame Edwarda*, p. 339.

592 Scepi H., « Fragments et décomposition : de la prose artiste à l'écriture décadente, une autre manière de penser le détail », *La Licorne, Le Détail*, Hors série, colloque VII, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1999, p. 60.

593 Lacan J., *R.S.I., Livre XXII*, Séminaire 1974-1975, Leçon IV, 21 janvier 1975, p. 66.

métastases et ses tumeurs. L'évocation du corps en souffrance passe par la morsure des trois points.

Le tréponème à l'heure qu'il est leur limaillait déjà les artères... L'alcool leur bouffait les foies... Le soleil leur fendillait les rognons... Les morpions leur collaient aux poils et l'eczéma à la peau du ventre. La lumière grésillante finirait bien par leur roustiller la rétine !... Dans pas longtemps que leur resterait-il ! Un bout du cerveau... Pour en faire quoi avec ? Je vous le demande ?... Là où ils allaient ? Pour se suicider ? Ça ne pouvait leur servir qu'à ça un cerveau là où ils allaient... On a a beau dire, c'est pas drôle de vieillir dans les pays où y a pas de distractions... Où on est forcé de se regarder dans la glace dont le tain verdit devenir de plus en plus déchu, de plus en plus moche... On va vite à pourrir, dans les légumes, surtout quand il fait chaud atrocement. (p. 115-116)

Cette évocation de la maladie et de la putréfaction illustre bien deux des quatre types de torture que Jean-Pierre Richard évoquait, à savoir « l'instillation lente », « la subversion interne » (imaginaire du microbe et de l'infection) et, corollairement, « la hantise du rongement organique » (alcool, tréponème, asticot)⁵⁹⁴. Le langage apparaît subitement dévoré, rongé dans sa matérialité même par une force délétère (dans les paragraphes qui précèdent et suivent la citation ci-dessus, le ponctème est complètement absent). Il participe ainsi de la dimension physiologique d'une écriture obsédée par le corps malade, d'une écriture « contaminée du virus organique »⁵⁹⁵.

En raison de leur présence imposante, les points de suspension modifient la texture et produisent du sens. La mort à l'ouvrage est représentée graphiquement par un signe qui illustre la condition humaine conçue, par Céline, comme « pourriture en suspens ».

Impossible de faire comprendre à une famille qu'un homme, parent ou pas, ce n'est rien après tout que de la pourriture en suspens... Elle refuserait de payer pour de la pourriture en suspens...⁵⁹⁶

Par cette expression, se trouve légitimé le lien entre le point de « suspension » et le corps-pourriture. Le signe apparaît bien comme la représentation graphique d'une dimension biologique. Jean-Pierre Richard, commentant l'obsession célinienne de l'intestin, « viscère archétypal », « lieu focal de toute intimité », évoque le caractère

594 Richard J.-P., « Lieux du corps. Le Jardin des supplices », *Céline. Voyage au bout de la nuit*, Alain Cresciucci, Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1993, p. 38.

595 Chesneau A., « La phrase de Céline dans ses rapports avec l'écriture organique », *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, éditions Didier, 1971, p. 97.

596 Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, p. 426.

« essentiellement ouvert et fuyant » de la tripe, destinée à « se laisser éternellement vider et traverser, pour ne rien retenir en elle »⁵⁹⁷. L'analogie avec les « traverses-trois-points », qui provoquent un évidement permanent de la phrase en abolissant la clôture pour mieux traverser les syntagmes, est tentante. La part physiologique – viscérale – de l'écriture assumée par la ponctuation devient absolument signifiante avec la démultiplication du ponctème du latent, entre dissimulation (intériorité), mouvement (traversant) et déperdition (évidement). Les béances du texte dévoilent ainsi un corps ouvert, un corps à vif :

Mais l'être ouvert – à la mort, au supplice, à la joie – sans réserve, l'être ouvert et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière est divine. Et le cri que, la bouche tordue, cet être tord peut-être mais profère, est un immense *alleluia*, perdu dans le silence sans fin.⁵⁹⁸

Pour donner à voir l'« être ouvert », le point de suspension offre un support privilégié. Il opère une dissection dans l'écrit (*tripunctum* faisant office de *tripalium*) qui semble mimer graphiquement la dissection du corps charnel narrée dans ces récits. Ainsi, ce que Georges Bataille dit du Marquis de Sade dans *La Littérature et le mal* pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'ensemble des œuvres évoquées :

Ses livres donnent cette sensation : qu'avec une résolution exaspérée, il voulait l'impossible et l'envers de la vie : il eut la ferme décision de la ménagère, qui, pressée d'aboutir, dépouille un lapin d'un mouvement sûr (la ménagère aussi révèle l'envers de la vérité et, dans ce cas, l'envers est aussi le cœur de la vérité).⁵⁹⁹

C. Éros (et ligne de points)

La dimension érotique du ponctème, consacrée par les différents usages, depuis la littérature libertine jusqu'aux représentations langagières contemporaines, est patente. Cette dimension constitue un aspect fondamental du signe, qui voile pour mieux révéler : l'essence du point de latence est de dire en dissimulant ; intrinsèquement, le signe introduit une dimension érotique dans le langage. Ce phénomène convoque à nouveau les problématiques de la réticence, laquelle « réveille la nature énergétique, érotique du langage » et a « à voir avec les *aphrodisia* »⁶⁰⁰.

597 Richard J.-P., (1993), p. 33.

598 Bataille G., « Préface », *Madame Edwarda*, (1956), 2004, p. 322.

599 Bataille G., *La Littérature et le mal*, Gallimard, (1957), 1990, p. 91-92.

600 Kliebenstein G., « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphase », *La Réticence*, La

De fait la réticence rêve d'une énonciation qui "s'éternise" (comme on rêve d'un éclair ou d'une jouissance qui dure). Elle a pour ennemi la "chaîne", la "passagèreté" du discours. Entre le présent, travaillé par le manque, le désir qui consume, et l'après-sens, où tout est consommé pour l'animal triste, la figure se tient en équilibre inouï sur la crête du "pas encore" (*nondum*). La réticence se situe entre la frustration du "presque rien" et la saturation du "déjà trop". Rien n'a lieu que le milieu.⁶⁰¹

Points de suspension et réticence sont bien liés par l'idée de latence. En retenant et en ouvrant, ils entretiennent le fantasme d'une latence infinie qui dit parfaitement les enjeux de l'écriture du plaisir physique. Le signe inscrit dans le texte le temps de latence de la fantasmagorie et de la jouissance.

L'emploi du signe, libertin, entre décence et provocation, permet de feindre de ne pas dire tout en disant de façon plus expressive encore : par ce type singulier de prétériton graphique, la jouissance est d'autant plus signifiée qu'elle échappe à la verbalisation. Ainsi, l'imaginaire érotisé du point de suspension se retrouve chez de nombreux auteurs, avec des associations parfois très explicites :

De l'avoir évoqué suffit pour que ma main gauche dans ma poche percée... Et le souvenir de Mignon ne me quittera pas que je n'aie terminé mon geste.⁶⁰²

Ce point de suspension, « où se love l'Eros »⁶⁰³, est significatif à plus d'un titre. Dans un premier temps, comme le décrit Pierre Laforgue, il permet de signifier graphiquement le désir :

Le désir s'emblématise comme signifiant dans le tracé d'un dessin en pointillé. Par là même le pointillé donne à voir tout en retirant la vision ; le pointillé impose la présence d'un référent, mais en donne à lire l'absence. En cela il est parfaitement accordé à l'idée même que l'on se fait du désir.⁶⁰⁴

Dans un second temps, il finit par devenir le représentant graphique du phallus. Au terme de l'œuvre, le personnage de Mignon, évoquant les plaisirs charnels passés, invite son correspondant à « reconnaître le pointillé »⁶⁰⁵ et à l'embrasser. La métaphore est

Licorne, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), 2004, p. 139.

601 *Ibid.*

602 Genet J., *Notre-Dame des fleurs*, Gallimard, coll. « Folio », (1951), 1976, p. 21.

603 Laforgue P., *Notre-Dame des fleurs ou la symphonie carcérale*, Cribles, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 31.

604 *Ibid.*, p. 16.

605 Genet J., *Notre-Dame des fleurs*, (1951), 1976, p. 377.

Le temps du désir et de la jouissance physique peut être manifesté dans un étirement qui illustre à la fois la volonté de voiler l'acte charnel mais aussi la volonté d'inscrire, avec force, dans l'infinité des points, l'infinité d'un plaisir physique :

Georges Bataille joue avec l'imaginaire elliptique et sexualisé de la suite de points : la scène d'amour entre le narrateur (Pierre Angélique) et Madame Edwarda s'ouvre par les préliminaires des pointillés qui, comme l'analyse Gilles Ernst, sont autant de « chœurs muets d'une scène d'amour où les glaces symbolisent la transparence de l'expérience érotique »⁶⁰⁸.

608 Ernst G., *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, PUF, coll. « écrivains », 1993, p. 216-217.

expressivité énonciative de l'ordre de l'informulable. C'est le cas dans *Sébastien Roch*, ouvrage considéré comme largement autobiographique :

Malgré son trouble, Sébastien ne pouvait s'empêcher de remarquer malicieusement que cette piété exaltée, que ces ardentes extases divines s'accordaient difficilement avec le plaisir, plus laïque, de fumer des cigarettes et de boire des verres de liqueur. Et l'agitation insolite du Père, le frôlement de ses jambes, cette main surtout, l'inquiéta. Cette main courait sur son corps, d'abord effleurante et timide, ensuite inquiétante et hardie. Elle tâtonnait, enlaçait, étreignait.

.....

Maintenant Sébastien était au bord du lit, à moitié dévêtu, les jambes pendantes, anéanti, seul. Seul ?... Oui.⁶⁰⁹

Ou encore dans *L'Ecuyère* :

– Tu seras à moi, Julia Forsell !

.....

Quand il se releva, la bouche grimaçant un rire de faune, l'écuyère pâmée semblait morte.⁶¹⁰

La reprise du discours est marquée à l'initiale, dans les deux cas, par un élément temporel, adverbial (« maintenant ») ou subordonnée (« quand il se releva »), qui explicite cataphoriquement l'ellipse – les adjectifs qualifiant un état psychologique ou physiologique (« anéanti », « seul » et « pâmée », « morte ») se chargeant de conférer à cet enfouissement du discours la violence et la cruauté. La ligne permet d'exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire ce que Roland Barthes choisit de nommer la « pensivité »⁶¹¹. Un espace de latence hypertrophié qui devient la représentation d'une virtualité, d'un au-delà des mots : traces du vacillement de l'être, instances de transition du langage vers le corps.

La geste énonciative imprimée par les trois points et la ligne de points interroge la limite ; face aux tabous que constituent le sexe et la mort, les points multiples semblent se présenter pour marquer la transgression de l'interdit. Ils prennent en considération

609 Mirbeau O., *Sébastien Roch*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, (1890), 2000, p. 657.

610 Mirbeau O., *L'Ecuyère*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, (1882), 2000, p. 913.

611 Barthes R., *S/Z*, Seuil, 1970, p. 222-223.

cette « crainte » qu'évoque Michel Foucault, et inscrivent, contre « cette masse de choses dites », « tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux »⁶¹². L'introduction du ponctème est une forme de « régularité discursive » qui permet au discours littéraire de déplacer, de contourner, et par là-même de signifier, « l'interdit » majeur qui frappe « le discours de la sexualité »⁶¹³.

Mimant le langage, suggérant un discours possible, les points de latence accordent une place, expressive, transgressive, par la discontinuité discursive, aux motifs du « plaisir extrême et de l'extrême douleur » :

Un ensemble de conditions nous conduit à nous faire de l'homme (de l'humanité ?) une image également éloignée du plaisir extrême et de l'extrême douleur : les interdits les plus communs frappent les uns la vie sexuelle et les autres la mort, si bien que l'une et l'autre ont formé un domaine sacré, qui relève de la religion.⁶¹⁴

Cette transgression (sacrilège) peut d'ailleurs aisément passer du corps biologique au corps social ; le point de latence est un ponctème de la contestation (clôture syntaxique, complétude sémantique) et s'accorde parfaitement avec l'idée d'une remise en cause généralisée.

Le lecteur se trouve acculé face à l'innommable, à l'insensé : mais cet insensé qui est au cœur de la suspension peut encore prendre une autre forme – qui a cette fois à voir avec le pessimisme –, celle de l'absence de sens, d'une remise en cause de tout ce qui veut dire, fait sens, explique l'existence, justifie l'histoire.⁶¹⁵

Certains personnages d'Octave Mirbeau, l'anarchiste, n'envisagent pas le corps social autrement que comme un corps physiologique en décomposition, rappelant la « pourriture en suspens » célinienne :

Les temps sont mauvais, Monseigneur... De toutes parts, la société craque, la religion s'effondre, tout se désagrège et pourrit...⁶¹⁶

612 Foucault M., *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », (1971), 2012, p. 53-54.

613 *Ibid.*, p. 69.

614 Bataille G., *La Littérature et le mal*, Gallimard, (1957), 1990, p. 12.

615 Dürrenmatt J., *Poétique de la ponctuation*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1990, p. 355.

616 Mirbeau O., *L'Abbé Jules*, Mercure de France, (1888), 1991, p. 484.

Le point de suspension qui prolonge ici l'énoncé est lesté du sens des quatre verbes qui ont précédé : craquer, s'effondrer, se désagréger, pourrir. L'effet de sens supplémentaire qu'il produit est indéniable. L'idéogramme peut ainsi être la traduction typographique de l'éparpillement en éclats, ou plutôt de la décomposition, des valeurs, des codes, des convenances, des croyances (morales, religieuses, politiques...). Signe libertin, satirique, polémiste, le point de subversion orchestre un battement de sens et se met au service d'une grande démystification, linguistique, et donc politique.

3.2.3. Points de latence et discours journalistique : la satire

3.2.3.1. Ponctuation : ordre et désordre

Le signe en trois points, qui interroge ou remet en cause la notion de clôture (syntaxique, sémantique), peut être considéré comme le pendant négatif du point, comme une forme de contre-point (idéologique). La dimension transgressive et satirique de ce ponctuant se lie à la question de l'inépuisable du discours et ne se comprend que contre un imaginaire de l'achèvement textuel : face à l'ordre du discours, le ponctème délivre des limites du point organisateur et ouvre, pour reprendre le mot de Michel Foucault, sur la « grande prolifération du discours »⁶¹⁷. L'imaginaire du point de latence, tel que nous avons pu le décrire, fondé sur l'excès, sur la labilité, sur l'affranchissement, ne se limite évidemment pas au discours littéraire : en prenant en compte les différentes spécificités discursives, il convient de montrer comment la valeur de latence suppose une réflexivité critique, particulièrement prégnante dans le genre de discours satirique. Ainsi, les effets de sens que nous avons pu analyser dans le discours littéraire (mais aussi analogique) intéressent évidemment le discours journalistique.

Nous nous servons du terme de SATIRE pour désigner un type de discours agonique qui est à bien des égards l'opposé de la polémique : distanciation et coupure radicale avec le monde antagoniste, conçu comme absurdité, chaos et malfeasance. Le satirique s'installe en un point extrême de divergence idéologique. [...] Le genre satirique développe une rhétorique du mépris. La démonstration, s'il y en a une, se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable. [...] Tout est dans le détachement, la vision « en dehors ».⁶¹⁸

La valeur de latence a pour effet d'introduire, comme nous avons pu le voir à de nombreuses reprises, une « distanciation » (graphique, syntaxique, énonciative, etc.) dont la coloration est fortement critique. Les postures énonciatives et les stratégies discursives à l'œuvre derrière l'usage du signe sont toujours celles d'une opposition, d'une remise en cause. C'est pourquoi l'importance de l'emploi du ponctème dans certains quotidiens ou hebdomadaires ne peut qu'interpeller. Claude Demanueli, en 1987, diagnostiquait dans le discours médiatique une « suspensionnisme aiguë » en pointant l'excès (le « trop ») d'un ponctème reflet de l'« indigence » du scripteur :

617 Foucault M., *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », (1971), 2012, p. 52.

618 Angenot M., *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982, p. 35.

« c'est trop dire, ou trop peu »⁶¹⁹. La dimension excessive (« trop » ou « trop peu »), intrinsèquement satirique, du point de latence peut alors être examinée à l'aune du discours journalistique afin de proposer une nouvelle interprétation des diverses implications de la présence – politique – du signe.

Si le geste ponctuant, en tant que processus de textualisation, en tant que mise en forme de l'informe discursif, témoigne de la volonté d'établir une univocité du rapport au monde et au langage⁶²⁰, alors le point de suspension, signe de l'ailleurs du discours, fait figure de contestataire, introduisant l'équivocité dans la communication : le discours se double ; et se trouble. De tels enjeux, idéologiques et épistémologiques, se lie à la valeur de latence.

A. Ordre du discours

Le rapport du texte au discours permet de comprendre ce qui est en jeu dans le fait de ponctuer : comme l'a parfaitement montré Eni Orlandi, l'imaginaire de la ponctuation est du côté de l'unité, de l'univocité, de la normalité⁶²¹. La ponctuation classerait et ordonnerait, elle participerait à la mise en texte en délimitant et en segmentant. Les fonctions d'ordonnancement mettent en avant le rôle de hiérarchisation syntaxique, sémantique et énonciatif ; à travers ces mécanismes de structuration et de délimitation, émerge une dimension qui conditionne de façon prégnante un imaginaire linguistique de la ponctuation fondé sur la norme, l'ordonnancement et la classification, rejoignant ainsi les enjeux de l'ordre du discours : les éléments ponctuels, outils de liaison et de coupure, sont appréhendés, sur un plan discursif, comme des éléments de limitation participant d'une procédure de contrôle.

La ponctuation est peut-être ce qui, dans la langue, incarne le mieux l'idée de norme et de contrôle : son système, codifié, « stabilise » l'écriture⁶²² ; la multitude de signes placés aux frontières du mot, de la phrase ou du texte semble cristalliser bon nombre d'enjeux du discours prescriptif et restrictif⁶²³ : interrogées par Annette Lorenceau en

619 Demanueli Cl., (1987), p. 91.

620 Orlandi É., « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne, 2007, p. 66.

621 *Ibid.*, p. 70-71.

622 Demanueli Cl., (1987), p. 33.

623 Les futuristes, par exemple, qui souhaitaient détruire la syntaxe, abolir les temps verbaux, prônaient

1980, Geneviève Serreau assimile la ponctuation à un « système répressif, sournois, qui prétend mettre de l'ordre (un ordre fait) dans l'espace d'une liberté »⁶²⁴ et Christiane Rochefort la compare à un « ordre moral »⁶²⁵. Au début du XX^e siècle, un mouvement de remise en cause généralisée lie étroitement ponctuation et enjeux politiques : on comprend ainsi comment la déponctuation d'Apollinaire a pu être perçue comme « un acte de défi politique »⁶²⁶ ; de même, les velléités de modification du système peuvent également être appréhendées comme un acte révolutionnaire : outre les revendications du mouvement futuriste qui prônaient la suppression de la ponctuation, Paul Valéry, trouvant « insuffisante la ponctuation ordinaire », affirmait qu'il fallait être « suffisamment "révolutionnaires" (à la russe) » pour oser « toucher aux conventions du langage »⁶²⁷.

Un système aussi « emblématique du discours répressif » doit inévitablement faire face à des usages désireux de s'affranchir d'une telle contrainte et possédant, de fait, une grande « aptitude à la déstabilisation »⁶²⁸. D'un côté, les règles et les entraves, de l'autre la pratique *déviante*. Ainsi, à la fin du XX^e siècle, certains spécialistes continuent d'en appeler à une « politique de la ponctuation », soit des « mesures de clarification, de rationalisation, de codification » face à « l'anarchisme et à l'impressionnisme », « difficilement tolérables »⁶²⁹.

Il s'agit donc de rétablir un ordre face à « l'anarchie ». Dans cette perspective, la ponctuation (noire essentiellement) rejoindrait la question de l'ordre du discours, qui repose sur des « procédures de contrôle et de délimitation »⁶³⁰. Plus précisément, les fonctions de la procédure de « contrôle interne » (contrôle exercé par les discours eux-mêmes), décrites par l'auteur de *L'Ordre du discours*, s'accordent parfaitement avec celles de la ponctuation, puisque la procédure s'appuie sur des principes de

logiquement la suppression de la ponctuation.

624 Lorenceau A., « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 95.

625 *Ibid.*, p. 96.

626 Dürrenmatt J., (1998), p. 84.

627 Valéry P., *Cahiers*, cité par Richaudeau F., « Paul Valéry, précurseur des sciences du langage », *Communication et langages*, vol. 18, 1973, p. 13.

628 Demanueli Cl., (1987), p. 7.

629 Perrot J., « Ponctuation et fonctions linguistiques », *Langue française*, n°45, Larousse, 1980, p. 67.

630 Foucault M., (1971), 2012, p. 23.

« classification, d'ordonnancement, de distribution », afin de maîtriser « l'événement » et le « hasard »⁶³¹. La ponctuation relèverait idéalement de la procédure de contrôle interne, en proposant de classer et d'ordonner le discours, de le hiérarchiser en remédiant ainsi à l'inquiétude fondamentale qui le constitue, inquiétude fondée sur l'idée d'inachèvement et d'inépuisable. Forme de « garde-fou »⁶³², de « surmoi »⁶³³, face au discours.

L'acte ponctuant relève d'une politique, dont les tenants peuvent être du côté de l'ordre du discours. Dès lors, s'en prendre à la ponctuation, c'est déstabiliser l'ordre au profit d'une nouvelle idéologie : on trouve ainsi des exemples de politique ponctuant dans nombre de projets politiques, depuis l'utopie de Charles Fourier qui, dans *Le Nouveau monde industriel et sociétaire* (1829), se propose de créer un nouveau système de ponctuation⁶³⁴, jusqu'au régime totalitaire nazi dont l'usage singulier des guillemets ironiques (permettant de signifier distance et mépris sur la parole de l'autre) a parfaitement bien été décrit, dès 1947, par Victor Klemperer⁶³⁵. Ponctuation et enjeux politiques se lient indissociablement.

La ponctuation, donc, non seulement se prête exemplairement à être interprétée en termes politiques, mais elle est aussi considérée, de manière récurrente, comme représentant par elle-même et en tant que telle un enjeu politique.⁶³⁶

Tous les éléments de ponctuation cependant ne supportent pas les mêmes enjeux et il en est qui, à l'intérieur même du système, ont pu apparaître comme des éléments de déstabilisation, de contestation, de subversion.

B. Points et trois points

Face au signe primitif, minimal et emblématique qu'est le point, le point de suspension semble s'être développé pour contester la hiérarchie de l'achèvement apparue avec la notion de phrase notamment. Le point est un point de « référence », selon Michel Serrres, il est « lieu sans lieu » mais aussi « lieu des lieux », « zéro de la mesure et du

631 *Ibid.*

632 Lala M.-C., « À la pointe du style », (1999), p. 108.

633 Rey A., « Introduction », *Le Discours psychanalytique. La Ponctuation*, n°18, octobre 1997, p. 31.

634 Fourier Ch., cité par Szendy P., (2013), p. 143.

635 Klemperer V., *La Langue du III^e Reich*, Albin Michel, « Agora », (1947), 2003, p. 107.

636 Szendy P., (2013), p. 144.

logos »⁶³⁷. À partir de cet étalon, on peut le considérer, à l'instar d'Anne Bragance, comme un « outil de précision et de mesure »⁶³⁸. Pour Alberto Manguel, le point est « législateur », car

il couronne l'accomplissement de la pensée, donne l'illusion qu'une conclusion a été atteinte, possède une certaine arrogance, née, comme celle de Napoléon, de sa petite taille. [...] Comme le suggérait en 1680 un professeur anglais anonyme dans un *Traité des arrêts, Points et Pauses*, un point final est une "note de perfection du sens, et de la perfection d'une phrase".⁶³⁹

L'imaginaire de la ponctuation place le point du côté de la décision, du choix, de la perfection ; vertu *technocratique*, il est « la figure par excellence du rassemblement dans l'unité avec soi, de la réunion et de la concentration sur soi »⁶⁴⁰. Jacques Drillon en fait ainsi « un signe positif » :

Le point est un signe positif. La phrase est terminée, la cause entendue, la vérité dégagée. Le fait est certain. Voilà qui, en notre époque technocratique, est une qualité inappréciable, une vertu⁶⁴¹.

L'auteur du *Traité de la ponctuation* met en avant le « poids du point », « signe du fait accompli », « marque de l'irréversible, de ce qui ne mérite plus d'attention »⁶⁴². De telles attributions semblent absolument contraires aux fonctions dévolues aux points de suspension : avec ces derniers, la phrase n'est pas « terminée », la cause pas tout à fait « entendue », une part de vérité reste à « dégager ». Dans nombre d'emplois, ils sont le signe de l'imprécision (du vague), de la démesure (excès), de la réversibilité (ironie), de ce qui mérite un surcroît d'attention (soulignement). Le discours journalistique en offre d'ailleurs de parfaits exemples ; l'analyse d'un ensemble restreint de journaux contemporains, datés du même jour, atteste d'un certain nombre d'enjeux tout à fait emblématiques⁶⁴³ :

Un rappel au dogme européen contraignant Manuel Valls et Michel Sapin à jurer qu'ils tiendraient leurs engagements... Derrière ce bal de faux-culs, la réalité est cruelle.⁶⁴⁴

637 Serres M., *Hermès III. La traduction*, Minuit, 1976, p. 189.

638 Bragance A., citée par Lorenceau A., (1980), p. 97.

639 Manguel A., « Le point final », *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud/Léméac, 2011, p. 163.

640 Szendy P., (2013), p. 21.

641 Drillon J., (1991), p. 131.

642 *Ibid.*, p. 133.

643 Dans la mesure où nous avons déjà procédé à une analyse diachronique littéraire, nous faisons ici le choix de restreindre notre corpus à un ensemble de quatre journaux (*Le Monde*, *Le Figaro*, *Libération* et *Le Canard enchaîné*) dans une dimension synchronique très contemporaine (mercredi 16 avril 2014) ; ce panorama très étroit permet cependant de cerner des enjeux et d'interpréter des phénomènes qui seraient, semble-t-il, largement transposables.

644 *Libération*, mercredi 16 avril 2014, n°10239, p. 2.

Voilà qui est de mauvais augure pour celui qui fut le maire de 2008 à 2012 : un certain Michel Sapin, aujourd'hui ministre des Finances... Qui ne sait pas gérer sa ville saura gérer l'État ?⁶⁴⁵

Une certaine idéologie rationaliste et communicationnelle accorde au point la notion d'unité et de perfection du sens. Le point est symbole d'autorité, il légifère au sens où il porte la loi du discours, fondée sur une idée de complétude. Face à une telle idéologie, les points de suspension permettent de réintroduire de l'imperfection et du non-fini et disent souvent l'incapacité revendiquée « à respirer "grammaticalement", à clore, à conclure, à évoluer dans une continuité harmonieuse »⁶⁴⁶. L'espace de l'imperfection phrastique devient fréquemment le lieu d'un discours critique, sous forme de sous-entendu (« un certain Michel Sapin, aujourd'hui ministre des Finances... »), de suspicion « [...] à jurer qu'ils tiendraient leurs engagements... »).

Le refus de l'achèvement phrastique – disons d'un achèvement explicite et sans ambiguïté – est aussi le refus de l'univers langagier fondé sur la clarté, la raison, le sens : il s'agit de s'opposer à l'univocité du point pour introduire l'équivocité, la « multiplicité ouverte »⁶⁴⁷. Soit une forme de transgression langagière.

Serait-il d'un grand secours de dire, par analogie, qu'il faudrait trouver pour le transgressif un langage qui serait ce que le dialectique a été pour la contradiction ? Il vaut mieux sans doute essayer de parler de cette expérience et de la faire parler au creux même de la défaillance de son langage, là où précisément les mots lui manquent, où le sujet qui parlait vient à s'évanouir, où le spectacle bascule dans l'œil révolté.⁶⁴⁸

Il serait en effet tentant de voir dans le point de suspension la matérialisation graphique symbolisant le « transgressif » dans le langage. Exhibant la « défaillance » de celui-ci, le manque des mots. Le signe qui pose et interroge dans le même temps la limite pourrait bien apparaître comme le sceau du discours transgressif.

3.2.3.2. Usages et fonctions dans le discours journalistique

A. Engagement

Les signes de ponctuation, sur un plan énonciatif, révèlent l'attitude du sujet à l'égard de

645 *Le Canard enchaîné*, mercredi 16 avril 2014, n°4877, p. 8. Dorénavant CE.

646 Dürrenmatt J., (1990), p. 36.

647 Foucault M., (1971), 2012, p. 28.

648 Foucault M., « Préface à la transgression », *Dits et Ecrits 1954-1988*, Defert D., Ewald F., (dir.), Gallimard, vol. 1, 1994, p. 241.

l'énoncé mais aussi à l'égard de l'interlocuteur : la ponctuation est le lieu d'un engagement. Le point de suspension offre un lieu de partage – on dit souvent de *connivence* (de *coniveo*, le clin d'œil) – et donc un engagement (du locuteur, lui-même engageant le lecteur). La « présence d'un ajout absent » est celle d'un « ajout possible, livré à la mémoire, ouvert à l'effet lecteur »⁶⁴⁹. Dans le discours journalistique, cette forme ponctuant, particulièrement expressive et affective, dont l'imprécision ou l'implicite ouvre bien à « l'effet lecteur », interroge évidemment la question du politique.

De prime abord, le point de suspension ressemble à un point de suspicion, invitant au doute, à la prise en compte de l'ambivalence. L'introduction d'un mi-dire simule une dénonciation à mots couverts :

Mais Pasteur a attendu le 28 mars pour avertir l'agence du médicament et le ministère de la Santé, et quinze jours de plus pour communiquer... (CE, p. 1)

À la grande satisfaction de l'avocat de la SNCM, Jean-Pierre Mignard, autre ami de Hollande... (CE, p. 3)

Dans le format typographique étroit des colonnes, l'espace graphique instauré par les trois points fonctionne comme un signal, la plupart du temps renforcé par la position clausulaire de l'énoncé concerné. Ce faisant, cette façon de baliser la réflexion, en explicitant l'implicite, abolit toute subtilité. Ainsi, l'usage intraphrastique, en sustentation, très prisé du discours journalistique, permet souvent de faire apparaître un paradoxe : la distanciation graphique introduite par l'espacement en trois points sépare les deux segments tout en les reliant, exhibant de façon très appuyée la nature surprenante ou contradictoire du rapprochement. La latence permet ici ce saut logique et argumentatif, créant une forme de zeugme sémantique :

Ironie de l'histoire : l'élue de droite rafle le siège au titre de sa présence sur une liste... de gauche aux élections régionales de 2010. (CE, p. 1)

Seul le pauvre numéro 2, Thomas Valentin, dont la part variable a baissé avec les audiences, a perdu 8% de ses gains, qui terminent à... 879 956 euros. (CE, p. 7)

649 Orlandi E., (2007), p. 74.

Ce rejet élevé à l'égard de Hollande produit l'effondrement de la gauche... face au front national.⁶⁵⁰

De tels choix ponctuels dépendent évidemment d'une politique éditoriale, fondée sur le degré de subjectivité dans le traitement de l'information : ainsi, un journal comme *Le Monde* semble proscrire l'emploi des points de suspension, en dehors de ses fonctions « objectives » (coupures citationnelles, énumérations) ; des journaux plus orientés politiquement comme *Libération* ou *Le Figaro* en usent plus abondamment ; enfin, un hebdomadaire satirique comme le *Canard enchaîné* semble trouver dans le « trop » exprimé par le ponctuel un espace intersubjectif privilégié qui devient l'idéogramme d'une écriture satirique.

Juste de quoi décimer la planète... (CE., p. 1)

B. Postures énonciatives dans un hebdomadaire satirique

L'emploi clausulaire du point de suspension est de loin l'emploi dominant dans *Le Canard enchaîné*. Nous ne citerons ici que quelques exemples, empruntés à un unique numéro⁶⁵¹, afin de mieux appréhender, outre la présence importante du ponctuel, la répartition des fonctions et des enjeux. L'usage clausulaire est d'abord présent dans les titres :

Quand les juges torturent des juges... (p. 4)

Mais aussi en clause de paragraphe :

Tout en promettant une refonte à terme du calcul des cotisations... (p. 1)

Modi, qui se présente comme un célibataire incorruptible, a enfin reconnu, le 10 avril, avoir été marié tout jeune à une institutrice qu'il a abandonné au bout de trois mois, prétendument « sans consommer », à 17 ans... (p. 7)

La preuve : il n'apparaît presque plus à l'écran, et la chaîne d'état ENTV diffuse des discours de lui datant d'il y a quinze ans... (p. 8)

Et principalement en clause d'article :

⁶⁵⁰ *Le Figaro*, mercredi 16 avril 2014, n°21677, p. 2.

⁶⁵¹ *Le Canard enchaîné*, mercredi 16 avril 2014, n° 4877

Et attendu patiemment que son ancienne copine Hidalgo daigne lui laisser sa douillette place à la Région... (p. 1)

Est-ce mieux ou pire que sans la machine ? Mystère... (p. 4)

D'ici à ce que les abstentionnistes s'en mêlent et favorisent les absentéistes... (p. 8)

Curieusement, Lamy, qui avait réclamé une hausse de salaire de 32% comme patron de l'OMC, n'a pas proposé de donner l'exemple... (p. 8)

La fonction clausulaire est encore plus importante dans les brèves d'actualité, ne comportant que quelques paragraphes :

C'est nettement moins risqué que de s'occuper de l'Ukraine ou de la Syrie... (p. 2)

Les militants de base, eux, attendront le congrès, dans quinze mois... (p. 2)

Ce qui est nettement moins casse-gueule électoralement... (p. 2)

Qu'est-ce qu'il ne faut pas faire pour sauver une majorité en péril... (p. 2)

Désagréable, sûrement. Mais pas autant que pour son suppléant, Vincent Feltesse, qui perd à la fois son siège de député, que Michèle va reprendre, et la présidence de la communauté urbaine de Bordeaux, récupérée par Alain Juppé... (p. 2)

L'« avenir » commence à nous rappeler un peu le passé... (p. 7)

Domage : pour une fois que Hees faisait marrer ses troupes... (p. 7)

Le point de suspension, tel qu'il est employé dans le *Canard enchaîné*, prolonge bien souvent la clôture paragraphique ou la clôture finale ; une position aux limites du texte qui participe d'une stratégie énonciative. Le ponctème apparaît comme le point d'orgue satirique et ironique de l'investigation critique. Ainsi, sans l'assumer complètement, le ponctème intervient comme un indice – supplémentaire, et donc éventuellement superfétatoire – de l'ironie antiphrastique :

C'est beau la confiance... Et pratique (p. 5)

C'est sûr, Borloo va lui manquer affreusement... (p. 2)

L'ironie, fondée sur l'oblique et l'ambiguïté, impose dans l'écrit la prise en compte du contexte afin de reconstruire l'intention du scripteur. Or, d'une part, l'horizon d'attente créé par le journal satirique rend l'ambivalence quasi nulle ; d'autre part, la mise en valeur des ces énoncés est déjà largement assurée par l'alinéa et surtout par la position clausulaire : le premier exemple clôt un paragraphe, le second forme un paragraphe à lui seul et le dernier achève l'article. La présence du point de suspension est donc véritablement un surmarquage, qui laisse supposer l'existence d'une forme d'impératif ponctuationnel satirique.

La persistance énonciative produite par le point de latence permet de modaliser l'énoncé tout en proposant à l'adresse du lecteur, activant la fonction phatique voire conative du langage, un prolongement en forme de soulignement ; il crée un espace intersubjectif de connivence qui suppose et illustre dans le même temps l'adhésion à des valeurs communes. Explicitant, à gros traits, cet état de fait, le ponctème, redondant en cotexte et en contexte, semble n'exister que pour lui-même, espace de partage et idéogramme dont le signifié de latence représente à lui seul les enjeux de l'écriture critique.

Ainsi, ce type d'usage peut amener à reconsidérer la fonction « désordonnante » du point de suspension. Et conduirait même à avancer l'idée d'une appartenance de ce signe aux procédures de contrôle interne : tout en se présentant comme un élément de contestation de l'ordre du discours, circonscrit, organisé, le ponctème établit dans le même temps une connivence fondée sur le présupposé de valeurs partagées – restriction de l'accès sous la forme d'un *intellegenti pauca* – et tend de fait à une forme d'exclusion, rejetant hors de la sphère intersubjective les non-initiés ou les non-avertis.

Le cas de la prise en charge des paroles rapportées, dans lesquelles le point de suspension participe à la construction du point de vue, est également particulièrement révélateur de enjeux énonciatifs singuliers.

C. Paroles rapportées et surénonciation

La ponctuation des paroles rapportées dans le discours journalistique peut s'avérer tout à fait représentative de la spécificité des postures énonciatives, dans la mesure où elle

repose sur la disjonction entre locuteur et énonciateur. Comme le fait remarquer Sophie Marnette,

[...] on pourrait penser qu'il y a un relatif effacement du journaliste L1 au profit de sources énonciatives I2 et donc d'une certaine manière sousénonciation de L1. Or, il n'en n'est rien car le journaliste n'est pas nécessairement "neutre" : il ne doit pas l'être dans des genres définis comme la presse féminine ou la presse *people* et il ne peut que prétendre l'être dans les magazines d'informations hebdomadaires ou dans les quotidiens, qui portent d'ailleurs le plus souvent une étiquette politique bien définie (et défendue dans les éditoriaux).⁶⁵²

Nous retrouvons ainsi l'hypothèse formulée par Alain Rabatel, selon laquelle « la place de la ponctuation de fin de phrase avant le guillemet fermant participe au marquage d'une posture de sousénonciation tandis que la ponctuation après le guillemet fermant participe à celui d'une posture de surénonciation »⁶⁵³.

La surénonciation⁶⁵⁴ du locuteur citant, marquée par des ponctuations (points d'exclamation ou de suspension) dont la dimension modale serait celle d'une « distanciation ironique ou critique »⁶⁵⁵, est fort logiquement attendue dans un hebdomadaire satirique comme *Le Canard enchaîné*. Or, l'emploi du point de suspension après les guillemets fermants est fort peu représenté (une seule occurrence dans le numéro étudié) :

« *L'empereur des cœurs hindous* », devenu un « *marchand de mort* », selon le part du Congrès, ne s'est jamais expliqué sur ce pogrom, ni excusé. Il a simplement regretté, dans le « *New York Times* » en 2002, d'« *avoir mal géré les médias* »... Et a déclaré à l'agence Reuters, l'été dernier : « *Je suis triste comme le passager arrière d'une voiture qui aurait écrasé un chiot* » (*sic*). (p. 7)

La surénonciation du locuteur citant est ici évidente : ce dernier ajoute le point de suspension au terme de la première réplique, en aval du guillemet fermant (dimension

652 Marnette S., « L'effacement énonciatif dans la presse contemporaine », *Effacement énonciatif et discours rapportés*, *Langages*, n° 156, Rabatel A. (dir.), 2004, p. 52.

653 Rabatel A., « Analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct 'complet' en fin de phrase », *Neuphilologische Mitteilungen*, 107-2, 2006, p. 221.

654 « Expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominant est reconnu par les autres énonciateurs », la surénonciation, dans le discours rapporté, se marque « à travers les choix du locuteur citant de ce qu'il veut rapporter », Rabatel A., « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Effacement énonciatif et discours rapportés*, *Langages*, n° 156, 2004, p. 9, p. 12.

655 Rabatel A., (2006), p. 224.

dérisoire et outrageante des « regrets »), ainsi qu'un « (*sic*) » dans la deuxième, afin de souligner le caractère surprenant et ici proprement choquant des propos : ponctème et adverbe latin sont des signaux explicites de distanciation énonciative. Le point de vue du locuteur citant est dominant et la ponctuation en dehors du discours direct relève d'une forme spécifique de modalisation axiologique.

Cette unique occurrence mise à part, on constate une présence beaucoup plus importante du ponctème à l'intérieur du discours cité. Cet usage relève *a priori* de la sousénonciation⁶⁵⁶, en ce qu'il tend vers une autonomie du discours direct et une indépendance du point de vue : le locuteur citant se positionne en sousénonciateur.

« **Moi président de la République...** », et bla-bla-bli et bla-bla-bla. (p. 8)

L'exemple ci-dessus ne va pas à l'encontre de l'hypothèse de la sousénonciation : le point de suspension a bien entendu une fonction abrégative. Cependant, cette abréviation est fortement modalisée par le propos qui suit immédiatement le discours cité et qui, de fait, reconfigure la fonction supposément neutre et objective du ponctuant. Ainsi, même dans une fonction traditionnelle de coupure et d'abréviation, l'usage du point de latence dans l'hebdomadaire n'est jamais un événement complètement anodin.

Une telle intrusion semble alors ouvrir la voie à d'autres usages, à d'autres emplois beaucoup plus modalisants, dans lesquels la présence de la marque de ponctuation dans le discours cité ne relèverait plus de la sousénonciation mais d'une forme particulière, implicite, de surénonciation. Nous avons vu comment le narrateur célinien pouvait introduire, dans le discours indirect libre notamment, une forme de distanciation satirique avec les propos rapportés⁶⁵⁷. Ce type d'usages est également envisageable à l'intérieur du discours direct. Alain Rabatel, concluant son analyse, évoque cette possibilité, mais seulement avec des éléments ponctuant particuliers (comme les topogrammes liés) :

656 « La sousénonciation renvoie à l'expression interactionnelle d'un point de vue dominé, au profit d'un surénonciateur », Rabatel A., (2004), p. 10.

657 Voir 3.1.4.1. C. Polyphonie et démarcation.

[...] il serait par exemple envisageable que la ponctuation du DD complet avant le guillemet fermant exclusivement s'accompagne de surénonciation de L1, si ce dernier faisait valoir son PDV dominant par l'ajout d'un commentaire en parenthèse à l'intérieur du DD ou par l'ajout d'une ponctuation « liée » ou « coalescente » opérant une opération de soulignement du support alphabétique grâce au gras, à l'italique, au soulignement ou aux capitales [...].⁶⁵⁸

La ponctuation à l'intérieur du discours direct pourrait participer, dans certains cas, de la surénonciation du locuteur citant, ce dernier introduisant son point de vue dans le propos rapporté. Le cas du point de suspension n'est pas mentionné, puisque n'est envisagée ici qu'une forme relativement explicite de soulignement de la part du locuteur citant – on pourrait d'ailleurs introduire, dans les différents cas de figure envisagés par Alain Rabatel, des nuances dans le degré d'explicitation : un continuum allant de l'intervention la plus explicite (parenthèses) à la moins explicite (italique).

À la différence de l'insertion parenthétique, le point de suspension n'est pas senti comme un ajout procédant du locuteur citant. En cela, il se rapproche de l'italique, qui maintient aussi une certaine équivoque, bien que cette dernière ait une fonction plus neutre d'insistance, de signal, d'arrêt sur mot. Le ponctème en trois points, lui, ne se surimpose pas au texte alphabétique, et ajouté dans le discours direct, il produit un discours autre qui peut infléchir le sens du propos : le discours est moins *rapporté* qu'*importé*.

Ajoutons à cela les spécificités du discours journalistique, et particulièrement celles du *Canard enchaîné*, dans lequel les paroles rapportées sont signalées par l'usage du gras ou de l'italique : Laurence Rosier analyse en outre cet usage comme un phénomène de surmarquage typographique du discours direct destiné à produire un effet d'hyperréalisme :

La presse compose, décompose et recompose le discours d'autrui en aménageant des stratégies discursives classiques qui relèvent du discours rapporté. Tenue, par des contraintes extralinguistiques, de réaliser une subtile alchimie entre authenticité et fiction, entre littéralité et transformation, elle scénographie plus particulièrement le discours direct surmarqué, en exhibant ponctuellement le rapport à la matérialité au dit ou à l'écrit d'autrui.⁶⁵⁹

Effectivement, il existe bien un surmarquage typographique, mettant au premier plan la

658 Rabatel A., (2006), p. 233.

659 Rosier L., « La presse et les modalités du discours rapporté : l'effet d'hyperréalisme du discours direct surmarqué », *L'Information grammaticale*, n°94, 2002, p. 32.

parole autre et participant du soulignement de l'hétérogénéité. On peut alors s'interroger sur la présence, en sus, des points de suspension : participent-ils à l'effet d'hyperréalisme ? Ou, à l'inverse, d'une forme signifiante (insidieuse) de surénonciation ? La seconde hypothèse est sans doute la plus probable. Face au surmarquage du discours direct, qui contribue à son isolement et produit un gage d'authenticité, les points de suspension semblent représenter à l'inverse la porosité des frontières entre les différentes énonciations et incarnent l'immixtion furtive du point de vue de l'énonciateur journalistique dans l'énoncé du locuteur cité.

La présence d'une seule occurrence de surénonciation, telle que définie par Alain Rabatel, dans le *Canard enchaîné*, interpelle : bien qu'il ne s'agisse que d'un seul numéro, la rareté de cet usage au regard de la prolifération du signe semble assez révélatrice. Ainsi, se présentent, à de nombreuses reprises, des occurrences de point de latence à l'intérieur du discours cité :

Hollande a confirmé, toujours devant la presse, qu'il avait eu l'intention de garder Ayrault à Matignon quelques mois supplémentaires : « *Mais, vu le mécontentement, il n'y avait pas d'autre option que de s'en séparer...* » (p. 2)

« *C'est franchement désagréable, s'est-elle épanchée auprès de ses amis bordelais. Même pas un coup de fil, rien ! Et Marisol Touraine (son ancienne ministre de tutelle) qui tweete sans même m'appeler...* » (p. 2)

En conclusion, il a lancé : « *Et, maintenant, que ceux qui me critiquent se taisent à jamais...* ». Ce n'est plus un parti, c'est une secte ! (p. 3)

« *Ce n'est pas la première fois, dit Jean d'O, que je prends position publiquement. Lors de l'élection de Marguerite Yourcenar, j'avais fait savoir que je la soutenais, mais peut-être cela vous a-t-il gêné, peut-être n'aimez-vous pas les femmes, il y a des rumeurs en ce moment, me semble-t-il...* » (p. 5)

Le point de suspension n'est pas toujours présent en fin de discours rapporté ; son intervention est donc particulièrement significative (comme l'attestent les éléments du cotexte : « mécontentement », « désagréable », « critiquent », « rumeurs »), l'énonciation du journaliste se surimposant afin de souligner un effet, tel l'autoritarisme grandiloquent (et donc ridicule) : « *Et, maintenant, que ceux qui me critiquent se taisent*

à *jamais...* ». Le cas du premier exemple est peut-être plus spécifique dans la mesure où il peut s'agir d'une reformulation au discours indirect : « *Mais, vu le mécontentement, il n'y avait pas d'autre option que de s'en séparer...* ». La présence du pronom personnel réfléchi de troisième personne peut traduire une transposition du propos, soit la présence du locuteur citant dans le discours autre : cette présence rendrait un peu plus explicite la modalisation introduite par le point de suspension.

La présence ponctuelle de l'idéogramme à l'intérieur des paroles rapportées relève évidemment d'un parti pris, d'un ajout modalisant et donc d'une forme d'interprétation du propos qui sont à l'opposé des enjeux de la sousénonciation. Contrairement aux « sous-marins de l'énonciation primaire intervenant dans le cours de l'énonciation rapportée » décrits par Laurence Rosier, qui mettent en avant le « retravail effectif du discours d'autrui »⁶⁶⁰ (ou « hétérogénéité négociée » : coupures et reformulations entre parenthèses), le dédoublement énonciatif opéré par le point de suspension n'est pas explicite : on pourrait croire à une modalisation du locuteur, soit un commentaire sur son propre énoncé. Mais dans le cas d'une retranscription d'un propos tenu oralement, l'ajout du ponctème est surtout le fait d'une modalisation axiologique du scripteur (jugement implicite). Dès lors, l'objectivité supposée du discours direct encadré par les guillemets est mise à mal par l'intrusion d'une énonciation autre qui travestit, en périphérie mais de façon notable, le discours. L'emploi du ponctuant montre l'existence, derrière cette sousénonciation apparente, d'une surénonciation envahissante.

Ce type d'emploi pourrait s'inscrire dans le cas de figure décrit par Sophie Marnette où, de façon tacite, le locuteur citant emploie « des dénominations qui lui sont propres à l'intérieur du discours rapporté »⁶⁶¹. Dans le cas du *Canard Enchaîné*, cette modalisation, spécifique à plus d'un titre, est d'autant plus manifeste qu'elle introduit dans le discours autre l'idéogramme emblématique du journal ; les points d'ironie, de raillerie et de suspicion, ponctuant de l'identité (de l'*ethos*) du quotidien, s'insinuent jusque dans le discours direct et produisent une surénonciation non-explicite. Le discours autre porte ainsi les stigmates de la modalisation nécessaire à son introduction dans un contexte de politique scripturale satirique.

660 Rosier L., (2002), p. 31.

661 Marnette S., (2004), p. 53.

Le problème soulevé par l'usage de la ponctuation est sans doute minime au regard d'un enjeu plus global lié à la retranscription des paroles rapportées dans le discours journalistique. Il existe en effet dans la presse un usage relativement libre des guillemets de citation et, bien souvent, il s'avère que les propos rapportés ont subi une reformulation (montage dû aux impératifs de concision, par exemple). Les guillemets ne garantissent pas la dimension littérale, *in extenso*, des paroles rapportées, mais semblent employés pour créer un effet d'objectivité, pour « faire vrai » :

Les guillemets, utilisés dans la presse comme marqueurs de fidélité et de littéralité, sont néanmoins aussi employés pour encadrer des îlots de discours fictif.⁶⁶²

Dès lors, « à quel marqueur se vouer si le garant formel de l'authenticité joue *double jeu* ? »⁶⁶³. Il existe toujours une certaine « traduction » et le choix de la ponctuation peut paraître bien insignifiant au regard de ces multiples distorsions. Cependant, l'effet sur le lecteur reste manifeste : que le propos soit retranscrit littéralement ou non, l'adjonction d'un ponctuant, du point aux points de suspension, n'aura de toutes façons pas la même conséquence en termes de réception.

Pour s'en convaincre, on peut comparer la variation de la ponctuation dans un même énoncé, repris par trois médias différents. La divergence porte sur l'emploi du ponctuant à la suite d'un terme – et ce n'est pas anodin – hautement polémique (« austérité ») :

Dans sa déclaration de politique générale, le 8 avril, à la tribune de l'Assemblée nationale, M. Valls lui-même semblait se laisser une marge de discussion avec les partenaires européens : « *Bien sûr, il faut redresser nos comptes publics, mais sans casser notre modèle social et nos services publics, sinon les Français ne l'accepteraient pas*, affirmait-il. *Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité. Ce nécessaire équilibre, nous allons, à nouveau, l'expliquer à nos partenaires européens.* (Le Monde, p. 6)

Lors de son discours de politique générale, le 8 avril 2014, Manuel Valls entretient à la fois le flou et l'espoir dans les rangs socialistes. « *Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité... Ce nécessaire équilibre, nous allons l'expliquer à nos partenaires européens* », déclare le nouveau premier ministre. (Libération, p. 3)

662 Rosier L., (2002), p. 30.

663 *Ibid.*

Face à ces deux choix ponctuant différents (*Le Monde* : « [...] pas pour l'austérité. Ce nécessaire équilibre [...] » ; *Libération* : « [...] pas pour l'austérité... Ce nécessaire équilibre [...] »), on peut se reporter à la version papier « originale » de la déclaration de politique générale du premier ministre, disponible sur le site du gouvernement :

Bien sûr, il faut redresser nos comptes publics mais sans casser notre modèle social et nos services publics, sinon les Français ne l'accepteraient pas.

Je suis pour le respect de nos engagements, pour le sérieux budgétaire, pas pour l'austérité !

Ce nécessaire équilibre, nous allons, à nouveau, l'expliquer à nos partenaires européens. La reprise économique est là, mais elle est fragile. Nous devons l'entretenir comme un feu naissant, l'accompagner⁶⁶⁴.

Trois éléments de ponctuation différents sont employés pour un seul et même propos : le point d'exclamation énergique et déterminé du discours original (couplé avec la mise en valeur typographique : blancs et caractère gras), le point neutre utilisé par *Le Monde*, et le point de suspension sceptique de *Libération*. Chaque ponctuant reflète une posture idéologique évidente.

Dans le cas de *Libération*, l'adjonction du point de latence relève sans doute d'une interprétation polémique : le ponctème apparaît comme le représentant idéogrammatique du discours critique et sceptique qui traverse l'ensemble de l'article. À l'intérieur des paroles rapportées, il instaure un décalage, crée un espace graphique, une distanciation qui fonctionne, sinon comme une remise en cause, du moins comme un ajout venant souligner à dessein le dernier terme (l'austérité) d'un énoncé. Connaissant par ailleurs le débat terminologique autour du mot « austérité », chaque gouvernement se refusant à l'employer (lui préférant la notion d'équilibre, d'efforts nécessaires, de « sérieux budgétaire », etc.), le soulignement suspicieux opéré par le point de suspension apparaît d'autant plus signifiant.

Il existe une dimension politique incontestable à l'œuvre derrière chaque geste ponctuant. La ponctuation inscrit la présence d'un sujet dans son discours et révèle un positionnement linguistique qui est aussi, nécessairement, politique. Pour Peter Szendy, l'exercice du pouvoir est même « inhérent à chaque geste ponctuant » car « la

⁶⁶⁴ <http://www.gouvernement.fr/premier-ministre/verite-efficacite-confiance-declaration-de-politique-generale-du-premier-ministre-0>

ponctuation n'est jamais qu'une affaire de style ou de rhétorique au sens courant : elle est force, elle est puissance, elle est décision politique »⁶⁶⁵. Face aux discours publics, formatés, circonscrits, achevés par le point d'autorité, le point de suspension permet de produire un mi-dire énonciatif qui favorise l'équivocité ; il devient alors l'instrument privilégié du discours journalistique satirique : soit qu'il prolonge le propos critique du locuteur-énonciateur, soit qu'il intervienne, de façon inattendue, dans le discours direct, propageant l'énonciation du locuteur dans une énonciation autre qu'il vient alors infléchir voire, avançant masqué, travestir.

665 Szendy P., (2013), p. 10.

Conclusion

*La logique, la morale, c'est vite dit ;
Mais ! Gisements d'instincts, virtuels paradis,*

*Nuit des hérédités et limbes des latences !
Actif ? Passif ? Ô pelouses des Défaillances*

*Tamis des pores ! Et les bas-fonds sous marins,
Infini sans foyer, forêt vierge à tous crins !*

Jules Laforgue, *Complaintes*

*[...] retarder le plus possible cette issue fatale,
inévitabile, inéluctable, et terrifiante, au bout d'une
phrase, au bout du vide, conclure.*

Éric Chevillard, *Préhistoire*

Achevant la phrase, le point de suspension abolit dans le même temps la clôture familière, autoritaire et rassurante, du point final ; il oriente l'attention vers un au-delà indéterminé, un « quelque part dans l'inachevé »¹. Le ponctème retarde, esquive, refoule la fin *inéluctable*, s'oppose, *a priori*, à l'idée même de conclusion.

Idéogramme du latent, le signe indique l'absence de langage verbalisé et inscrit dans le discours une forme de *parole gelée*, elliptique, ouvrant à l'infini des interprétations. La

¹ Selon le mot de Rilke, qui a donné son titre aux entretiens de Vladimir Jankélévitch avec Béatrice Berlowitz, (1978), 1987, Gallimard.

valeur du ponctème se confronte nécessairement à l'actualisation du discours, elle ne peut être introduite sans souligner aussitôt la défaillance des mots, sans provoquer une remise en cause : la verbalisation latente des trois points fait apparaître le défaut du dire, elle « ouvre le dire », par un dit non-explicite, « sur ce qu'il ne dit pas »². Le signe, protéiforme, devient éristique et engendre bien ce que Marie-Christine Lala a pu nommer « un point de hiatus de la chaîne discursive »³.

Important le virtuel, le point de latence suppose un positionnement linguistique qui dit un positionnement idéologique : son apparition instaure dans le langage un élément déstabilisateur qui va remettre en cause la clôture syntaxique et sémantique et, ce faisant, la logique, la clarté et l'auto-suffisance d'un imaginaire de la langue classique, porté par l'idéal d'achèvement et de totalité. Sur un plan épistémologique, son émergence dans le langage, en tant que signe à même de traduire l'état de perte, d'incertitude, de vacillement, d'abolition des limites, peut se comprendre à la lumière des grands bouleversements qu'ont connu les siècles antérieurs : l'abandon de la représentation traditionnelle d'un monde clos au profit d'un univers infini, engendrant un décentrement du monde et la perte du sentiment harmonieux d'unité, peut avoir favorisé l'apparition d'un ponctuant portant l'idée d'inachèvement (syntaxique), d'inépuisable (sémantique). La langue, à l'image du monde, ne s'achève plus par un point.

Intronisé dans le théâtre imprimé, le ponctème est avant tout un signe littéraire, qui a exercé une véritable influence sur l'écriture dramaturgique du XVII^e siècle. Par la suite, très présent dans les paroles rapportées du discours romanesque, il connaît des usages spécifiques dans le courant libertin au XVIII^e siècle ; ce dernier, métamorphosant la ligne de points, outil de censure, en instrument de contestation, a montré ce que cet élément, doté d'une unique fonction interruptive dans le théâtre du siècle précédent, pouvait apporter dans le récit. Ce développement des usages et des fonctions peut être compris, sur un plan chronologique, à la lumière de la typologie fondée sur trois interprétations discursives, syntaxique et sémantique. De la suppression à la supplémentation, derrière l'exploitation des possibles du signe, se dessinent des enjeux

2 Authier-Revuz J., « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence », *LINX*, n°8, 1996.

3 Lala M.-C., « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, 2007, p. 190.

syntaxiques liés à la question de l'inachèvement et de la disjonction, des perspectives sémantiques autour de notions comme la lacune, l'attente, l'ajout, lesquelles, produisant des effets de sens singuliers, forment le sémème de la latence. Au plan énonciatif, des postures antagonistes émergent, entre dépossession (suppression) et maîtrise (supplémentation), révélant des conceptions du monde et du langage diamétralement opposées.

Le discours littéraire est bien le témoin et l'acteur de l'étoffement des fonctions du ponctème : l'étude stylistique a permis de montrer comment la littérature a introduit dans la langue un signe doté de valeur et de fonctions spécifiques. Dans le mouvement global qui a fait entrer les signes de ponctuation dans les grammaires et dans l'écrit, dans la démarche qui porte la réflexion en langue, il importe donc de saisir aussi les apports essentiels de la littérature.

La convention typographique est devenue un signe linguistique : le parcours du point de latence illustre bien celui de l'ensemble des ponctuels qui, éléments accessoires, souvent tributaires d'une conception pneumatique, se sont progressivement grammaticalisés pour être appréhendés en tant que ponctèmes, c'est-à-dire des éléments sémiotiques susceptibles de s'inscrire dans le système de la langue. Certes, comme le souligne Isabelle Serça, « la question de savoir si la ponctuation relève au sens plein du système de la langue reste encore posée pour certains »⁵. Si une telle conception ne peut faire l'unanimité, en raison notamment de la spécificité des ponctèmes, l'analyse qui consiste à poser une signification et une valeur du signe de ponctuation paraît fructueuse. Se confirme peut-être ici l'existence d'un vaste champ d'études dont l'objectif serait de définir, en langue, l'ensemble de ces signes, infimes autant qu'essentiels.

Au regard de la polyvalence du point de suspension, l'attribution d'un signifié constitue un véritable apport. Celui-ci permet sans aucun doute de mieux comprendre les enjeux et les représentations linguistiques et littéraires qui accompagnent le signe, depuis son apparition jusqu'à son utilisation pictogrammatique contemporaine. Sur un plan diachronique, l'apparition des points multiples doit se comprendre à la lumière

5 Serça I., « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information grammaticale*, n°102, 2004, p. 11.

d'éléments antérieurs tels que la ligne de points, qu'elle soit de conduite ou de censure : le ponctuant en plusieurs points n'a pu être élaboré sans la prise en compte de ces deux ancêtres. La latence est ainsi liée au mouvement et à la liaison (points de conduite) mais aussi à la dissimulation et aux tabous (points de censure). Sur un plan plus synchronique, le ponctème est doté d'une valeur différentielle qui l'oppose, fondamentalement, à celle du point : la latence, de façon apophasique, peut se comprendre comme la valeur inverse du point de clôture, du point de mesure, du point de l'évidence, du point de l'ici. À cette dialectique peut s'adjoindre un troisième terme, représenté par le blanc, qui permettrait de circonscrire la valeur du signe, entre achèvement et ouverture, affirmation et disparition élocutoire. À l'opposé du point, et du blanc, le point de latence fait apparaître que quelque chose est susceptible d'apparaître.

La latence, qui engage au niveau métasémantique l'excès, la labilité, l'affranchissement, est investie par une littérature qui interroge l'ailleurs, cherche l'intensité, prend en compte l'informulé. Le signe du non-verbalisé abonde dans un discours littéraire désireux de produire un langage du corps au détriment du langage de raison, de s'affranchir des limites en réalisant un débordement phrastique, de mettre en avant un infini du sens, joyeux ou inquiet, un souffle dionysiaque. Labilité du sens, labilité du monde, le ponctème du mi-dire est instrument de suspicion et de contestation. Mais aussi un point de départ possible vers un en-deçà discursif et intime, ouvrant sur un centre tu, la marque inédite d'un échec du discours qui deviendra celui de l'ineffable romantique. L'idéogramme produit ainsi un double mouvement, entre plongée introspective, manifeste dans le discours endophasique, et au-delà paraverbal qui adjoint au discours écrit le non-verbalisé d'une oralité fictive. Le point de convergence reste l'opposition à un imaginaire de l'écrit figé et, plus largement, à toute possibilité d'existence d'un dire plein. L'idéogramme du latent, dont le signifiant suppose une mise en sommeil du discours, voire une marque textuelle de refoulement, se lie aux enjeux de l'inconscient et vient dire le défaut du langage, la distance prise avec les mots, la défiance. Il est alors le signe subjectif (affectif) privilégié de la satire et du discours transgressif ; un ponctème intersubjectif qui sollicite l'ailleurs et l'autre dans l'élaboration du sens, reflet d'une idéologie linguistique (scripturaire) et donc politique,

réalisant une sorte « d'opération du langage sur le langage qui soudain se décentre vers son sens... »⁴.

L'idéogramme, sourdine graphique, mi-dire énonciatif, ouvert à l'inépuisable du sens, est bien un langage présent sous la forme latente. Un langage entre les mots. Oblique.

La propriété « oblique » du langage semble se concentrer avec une acuité inégalée dans cet élément graphique en trois points, employé de façon symptomatique pour suggérer l'équivoque, pour appuyer la satire, pour déplier l'ironie. Le signe du latent fait apparaître un surplus de sens, ou un autre sens, dans « l'intervalle » qui sépare les mots et devient l'idéogramme des possibles, pleinement inscrit dans la problématique du dire, tant il est vrai, comme l'affirme Merleau-Ponty, que « le sens est le mouvement total de la parole » et que « dire, ce n'est pas mettre un mot sous chaque pensée »⁵.

4 Merleau-Ponty M., *Signes*, Gallimard, coll. « Folio essais », (1960), 2001, p. 54.

5 *Ibid.*, p. 69-71

Bibliographie¹

Langue, discours, discours littéraire

- Ouvrages

- ADAM J.-M., (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Nathan, 2008.
- ANGELET Ch., (1961), *La Poétique de Tristan Corbière*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles.
- ANGENOT M., (1982), *La Parole pamphlétaire*, Payot.
- ANIS J., (avec J.-L. Chiss et C. Puech) (1988), *L'Écriture : théories et descriptions*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
- AQUIEN M., (1997), *L'Autre versant du langage*, José Corti.
- ARRIVÉ M., GADET F., GALMICHE M., (1986), *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion.
- ARRIVÉ M., (2007), *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, PUF, coll. « Formes sémiotiques ».
- AUROUX S., DELESALLE S., MESCHONNIC H., (1996), *Histoire et grammaire du sens*, Armand Colin, coll. « U ».
- AUTHIER-REVUZ J., (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, 2 tomes, Larousse, coll. « Sciences du langage ».
- AUTHIER-REVUZ J., LALA M.-C., (Textes réunis par) (2002), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BACHELARD G., (1942), *L'Eau et les rêves*, Corti, 1989.
- BAKHTINE M., (1934-1935), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BALLY Ch., (1909), *Traité de stylistique française*, vol. 1, Klincksieck, 1951.
- BALLY Ch., (1913), *Le Langage et la Vie*, Payot, 1926.
- BALLY Ch., (1932), *Linguistique générale et linguistique française*, A. Francke A-G. Verlag, Berne.
- BARTHES R., (1970), *S/Z*, Seuil.

¹ Nous faisons ici le choix de traiter à part les ouvrages et les articles consacrés spécifiquement à la ponctuation, afin de permettre une appréhension globale des travaux consacrés à ce domaine particulier de la langue écrite.

- BARTHES R., (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil.
- BARTHES R., (1973), *Le Plaisir du texte*, Seuil.
- BARTHES R., (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil.
- BARTHES R., (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil.
- BEAUZÉE N., (1767), *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage : pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Barbou.
- BENVENISTE É., (1966-1974), *Problèmes de linguistique générale*, tomes 1 et 2, Gallimard, coll. « Tel ».
- BERTRAND J.-P., (1997), *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle ».
- BERTHELIN P.-C., (1762), *Abrégé du dictionnaire universel françois et latin vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux*, Tome 3, chez Laurent-Charles d'Houry.
- BIKIALO S., (2003), *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers.
- BLANCHE-BENVENISTE Cl., (1990), *Le Français parlé. Études grammaticales*, CNRS, coll. « Sciences du langage ».
- BLANCHOT M., (1969), *L'Entretien infini*, Gallimard, coll. « NRF ».
- BORDAS É. (coord.), (2002), *Rythme de la prose, Semen*, n°16, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté.
- BUFFIER Cl., (1709), *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Le Clerc & alii.
- BUREAU C., (1976), *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, PUF.
- CALAS F., (2007), *Introduction à la stylistique*, Hachette supérieur.
- CAMINADE M.-A., (1814), *Premiers élémens de la langue française, ou grammaire usuelle et complète*, tome 1, 3^e édition, Corby.
- CANUT C., (2007), *Une Langue sans qualité*, Lambert-Lucas.
- CATACH N., (1980), *L'Orthographe française*, Nathan.
- CHAOUCHE S. (éd.), (2001), *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Honoré Champion, coll. « Sources classiques ».
- CHARAUDEAU P., (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette

« éducation ».

CHRISTIN A.-M., (1995), *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches ».

COHEN M., (1947), *Histoire d'une langue : le français*, Éditions Sociales, 1973.

COHN D., (1978), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

COMBE D., (1992), *Les Genres littéraires*, Hachette supérieur.

COMPAGNON A., (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil.

CONESA G., (1989), *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, Étude dramatique, Société d'édition d'enseignement supérieur.

CROFT H., (1815), *Commentaires sur les meilleurs ouvrages de la langue française*, Didot.

CULIOLI A., (1999), *Pour une linguistique de l'énonciation*, vol. 1, Ophrys.

DÄLLENBACH L., (1977), *Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* », Seuil, coll. « Poétique ».

DAY Ph., (1974), *Le Miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*, Klincksieck.

DE LA MOTTE A., (2004), *Au-delà du mot. Une "écriture du silence dans la littérature française au XX^e siècle*, Ars Rhetorica.

DELOFFRE F., (1975), *La Phrase française*, Société d'édition d'enseignement supérieur.

DELON M., (2000), *Le Savoir-vivre libertin*, Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».

DENIS D., HUCHON M., SANCIER-CHATEAU A., (1997), *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe*, Le Livre de poche, « La Pochothèque ».

Dictionnaire classique de la langue française avec les exemples tirés des meilleurs auteurs français et des notes puisées dans les manuscrits de Rivarol, (1828), Bruno-Labbe, Baudoin.

DERRIDA J., (1967), *De la grammatologie*, Minuit.

DESSONS G., (1995), *Introduction à la poétique*, Dunod.

DESSONS G. (dir.), (1997), *Penser la voix*, *La Licorne*, n° 41, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.

DESSONS G., MESCHONNIC H., (1998), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod.

- DOMERGUE F.-U., (1778), *Grammaire françoise simplifiée, ou Traité d'orthographe, avec des notes sur la prononciation et la syntaxe, des observations critiques et un nouvel essai de prosodie*, Lyon, chez l'Auteur.
- DUPRIEZ B., (1984), *Gradus, Les procédés littéraires*, UGE, coll « 10/18 ».
- DÜRRENMATT J., (2005), *Stylistique de la poésie*, Belin, coll. « Lettres ».
- ECO U., (1979), *Lector in fabula*, Grasset.
- ECO U., (1988), *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, Labor.
- ÉLUERD R., (2002), *Grammaire descriptive de la langue française*, Armand Colin, coll. « Coursus », 2008.
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (1762), Briasson, David, Le Breton, Durand.
- ERNST G., (1993), *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, PUF, coll. « écrivains ».
- FAURE É., (1976), *Histoire de l'art, L'art moderne*, tome 1, Denoël, 1987.
- FÉRAUD J.-F., (1787-1788), *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy.
- FONTANIER P., (1827), *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs », 1968.
- FOUCAULT M., (1966), *Les Mots et les choses*, Gallimard, coll. « NRF ».
- FOUCAULT M., (1970), *L'Ordre du discours*, Gallimard, coll. « NRF », 2012.
- FOUCAULT M., (1954-1988), *Dits et Écrits 1954-1988*, D. Defert et F. Ewald (dir.), vol IV., Gallimard, 1994.
- FRANCKEL J.-J., NORMAND C. (dir.), (1998), *L'indicible et ses marques dans l'énonciation*, numéro spécial de *LINX*, Nanterre.
- FREUD S., (1923), *Essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, coll. « idées », 1962.
- FROMILHAGUE C., SANCIER-CHATEAU A., (1991), *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, 1996.
- FURETIÈRE A., (1690), *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, tome 3, Genève, Slatkine Reprints.
- GAIFFE F., MAILLE E., BREUIL E., JAHAN S., WAGNER L., et MARIJEON M., (avec la collaboration de), (1936), *Grammaire Larousse du XX^e siècle. Traité complet*

de la langue française, Larousse.

GAILLIARD M., (2006), *Le Langage de l'obscénité*, Champion.

GARDES-TAMINE J., (1988), *La Grammaire*, 2 volumes, Armand Colin.

GARDES-TAMINE J., (1992), *La Stylistique*, Armand Colin, coll. « Coursus ».

GARDES-TAMINE J., (2004), *Pour une grammaire de l'écrit*, Belin, coll. « Lettres Sup ».

GARY-PRIEUR M.-N., (1985), *De la grammaire à la linguistique. L'étude de la phrase*, Armand Colin.

GENETTE G., (1972), *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique ».

GENGEMBRE G., (1995), *Le Romantisme*, Ellipses, coll. « Thèmes et études ».

GIBERT B., (1766), *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Livre III, Thiboust C.

GODARD H., (2003), *Une Grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Gallimard.

GODARD H., (2006), *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard.

GODEFROY F., (1982), *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e siècle au XV^e siècle*, Tome VI, Genève, Paris, Slatkine.

Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, (1866-1876), Nimes, C. Lacour, coll. « Rediviva », 1991.

GODIN Ch., (1997), *La Totalité*, tome 4, Champ Vallon.

Le Petit Grevisse. Grammaire française, (1939), De Boeck Duculot, 2007.

GREVISSE M., (1936), *Le Bon usage*, Gembloux, Duculot, 2008.

GUIRAUD P., KUENTZ P., (1970), *La Stylistique*, Klincksieck.

HAMON Ph., (1996), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université.

HARRIS R., (1993), *La Sémiologie de l'écriture*, Éditions du CNRS.

HÉNAFF M., (1978), *Sade. L'invention du corps libertin*, PUF, coll. « Croisées ».

HERSCHBERG-PIERROT A., (1993), *Stylistique de la prose*, Belin.

HERSCHBERG-PIERROT A., (2005), *Le Style en mouvement*, Belin.

HOPPER T., TRAUGOTT E.C., (1993), *Grammaticalization*, Cambridge University Press.

JAKOBSON R., (1963), *Essai de linguistique générale*, « linguistique et poétique », Minuit.

- JENNY L., (1990), *La Parole singulière*, Belin.
- JULLIEN B., (1875), *Les Éléments matériels du Français, c'est-à-dire Les sons de la langue française entendus ou représentés, ouvrage utile à tous ceux qui s'occupent de l'étude de notre langue*, Librairie Hachette et Cie.
- KANDINSKY W., (1911), *Point et ligne sur plan*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.
- KOYRÉ A., (1957), *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, coll. « Tel », 1973.
- KRAFFT J., (1950), *Essai sur l'esthétique de la prose*, Vrin.
- KRISTEVA J., (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil, coll.« Points ».
- LABORDE A.-M., (1974), *Sade romancier*, La Baconnière.
- LACAN J., (1973), *Le Séminaire. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Seuil.
- LACAN J., (1973-1974), *Le Séminaire*, Livre XXII, R.S.I., Seuil.
- LACAN J., (1975), *Séminaire XX*, Seuil.
- LAFORGUE P., (2002), *Notre-Dame des fleurs ou la symphonie carcérale*, Cribles, Presses universitaires du Mirail.
- LALLOT J., (1989), *La Grammaire de Denys le Thrace*, CNRS.
- LARTHOMAS P., (1980), *Le Langage dramatique*, PUF.
- LARTHOMAS P., (1998), *Notions de stylistique générale*, PUF, « Linguistique nouvelle ».
- LE BRUN A., (1993), *Soudain un bloc d'abîme. Sade*, Gallimard.
- LE GOFFIC P., (1993), *Grammaire de la phrase française*, Hachette.
- LE MILINAIRE A., (1989), *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Champ Vallon, coll. « Champ poétique ».
- LEMARE P.-A., (1819), *Cours de langue française en six parties*, tome 2, Bachelier, Huzard.
- LIGNEREUX C., PIAT J. (dir.), (2009), *Une Langue à soi. Propositions*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- LOUVEL L., RANNOUX C. (dir.), (2004), *La Réticence, La Licorne*, n°68, PUR.
- MAINGUENEAU D., (1997), *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, coll.

« Lettres Sup ».

MANGUEL A., (2011), *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud / Léméac.

MARCHELLO NIZIA Ch., (1979), *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Dunod.

MARCHELLO-NIZIA Ch., (2006), *Grammaticalisation et changements linguistiques*. Bruxelles, De Boeck.

MAROUZEAU J., (1950), *Aspects du français*, Masson & cie.

MARSON-ZYTO P., DESALMAND P., (2007), *Grammaire bleue*, « *La grammaire en 80 leçons* », Armand Colin.

MARTIN H.-J., CHARTIER R., (1982), *Histoire de l'édition française*, tome 1, Promodis.

MAZALEYRAT J., (1974), *Éléments de métrique française*, Armand Colin.

MAZALEYRAT J., MOLINIÉ G., (1989), *Vocabulaire de la stylistique*, PUF.

MEIGRET L., (1550), *Tretté de la grammere françoeeze*, Chrestien Wechel.

MEILLET A., (1912), *Linguistique historique et linguistique générale*, Honoré Champion, coll. « linguistique », 1958.

MERLEAU-PONTY M., (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

MERLEAU-PONTY M., (1960), *Signes*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

MESCHONNIC H., (1973), *Pour la poétique II*, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

MESCHONNIC H., (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier.

MICHEL J., (1986), *Une mise en récit du silence. Le Clézio-Bosco-Gracq*, José Corti.

MILNER M., (1973), *Le Romantisme*, tome 1 (1820-1843), Arthaud.

MILNER J.-Cl., (1989), *Introduction à une science du langage*, Seuil, coll. « Des travaux ».

MOLINIÉ G., (1993), *La Stylistique*, PUF.

MORIER H., (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1998.

MOUNIN G. (dir), (1974), *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, coll. « Quadrige », 1993.

MOUROT J., (1969), *Le Génie d'un style Chateaubriand. Rythme et sonorité dans Les Mémoires d'outre-tombe*, Armand Colin.

- NEVEU F., (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin.
- NIETZSCHE F., (1928), *La Vision dionysiaque du monde*, Allia, 2004.
- PHILIPPE G., (2002), *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1880-1940*, Gallimard.
- PHILIPPE G., PIAT J., (2009), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard.
- PHILLIPE G., (2013), *Le Rêve d'un style parfait*, PUF.
- PIERROT J., (1990), *Nathalie Sarraute*, Corti.
- POSTIC M., (1970), *Maeterlinck et le symbolisme*, Nizet.
- RACELLE-LATIN D., (1988), *Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*, Palais des académies.
- RAIMOND M., (1966), *La Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Corti.
- RANNOUX C., (1997), *L'Écriture du labyrinthe. Claude Simon, La route des Flandres*, Orléans, Paradigme, coll. « Références ».
- RANNOUX C., (2004), *Les Fictions du journal littéraire. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Droz.
- RASTIER F., (2001), *Arts et sciences du texte*, PUF.
- REY A. (dir.), (2000), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert.
- REY A. (dir.), (2006), *Dictionnaire culturel*, Le Robert.
- REY-DEBOVE J., (1978), *Le Métalangage*, Le Robert.
- REY-DEBOVE J., (1979), *Sémiotique*, PUF, coll. « Lexique ».
- RIEGEL M., PELLAT J.-Ch., RIOUL R., (1994), *Grammaire méthodique du français*, PUF, coll. « Quadrige », 2002.
- ROUSEL-MEYER M., (2011), *La Fragmentation dans le roman. Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures ».
- SAINT-GERAND J.-Ph., (1993), *Morales du style*, Presses universitaires de Toulouse-Le Mirail.
- SAMOYAUULT Th., (1999), *Excès du roman*, Maurice Nadeau.
- SARFATI G.-E., (1997), *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

- SAUSSURE F. (de), (1916), *Cours de linguistique générale*, 1972, Payot, coll. « Payothèque ».
- SEGUIN J.-P., (1972), *La Langue française au XVIII^e siècle*, Bordas, coll. « Études ».
- SEGUIN J.-P., (1993), *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Peeters.
- SERREAU J.-E., (1798), *Grammaire raisonnée ou principes de la langue française appropriés au génie de la langue*, d'Hacquart.
- SERRES M., (1976), *Hermès III. La traduction*, Minuit.
- SIOUFFI G., COURBON B. (dir.), (2012), *Sentiment de la langue et diachronie*, *Revue de linguistique française diachronique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- SOUTET O., (1995), *Linguistique*, PUF, coll. « Quadrige », 2005.
- TADIÉ J.-Y., (1978), *Le Récit poétique*, PUF, coll. « écriture ».
- UBERSFELD A., (1982), *Lire le théâtre*, Essentiels, Éditions sociales.
- VAN DEN HEUVEL P., (1985), *Parole, mot, silence*, Corti.
- VIART D., (2011), *Le Roman français au XX^e siècle*, Armand Colin, coll. « Lettres Sup ».
- WALD-LASOWSKI P., (2011), *Dictionnaire libertin*, Gallimard.
- WILMET M., (1997), *Grammaire critique du français*, Duculot, Hachette Supérieur.

- Articles

- ADAM J.-M., HEIDMANN U., (2005), « Sciences du texte en dialogue. Analyse du discours et interdisciplinarité », *Sciences du texte et analyse du discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine érudition, Genève, p. 7-17.
- ALAZET B., (1992), « Du soupir », *Le gré des langues*, n°3, l'Harmattan, p. 100-110.
- ANIS J., (1983a), « Présentation », *Le signifiant graphique, Langue française*, n° 59, Larousse, p. 3-4.
- ANIS J., (1983b), « Pour une graphématique autonome », *Langue française*, n° 59, Larousse, p. 31-44.
- ANIS J., (1993), « L'écriture à sa place », *LINX*, n°28, p. 53-65.
- ANIS J., (2000), « Vers une sémiolinguistique de l'écrit », *LINX*, n°43, p. 6-7.
- ARRIVÉ M., (1995), *Saussure aujourd'hui. Colloque de Cerisy*, M. Arrivé et C. Normand (éds.), numéro spécial de *LINX*, Paris X, p. 395-421.
- AUTHIER-REVUZ J., (1996), « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence », *LINX*, n°8, p. 25-40.
- AUTHIER-REVUZ J., (1998), « Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet », *Les Sujets et leurs discours. Énonciation et interaction*, Robert Vion (éd.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 63-79.
- AUTHIER-REVUZ J., (2000), « Aux risques de l'allusion », *L'Allusion en littérature*, Murat M. (éd.), Presses Universitaires de la Sorbonne, p. 209-235.
- AUTHIER-REVUZ J., LALA M.-C. (dir.) (2007), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Presses Universitaires de la Sorbonne.
- BARTHES R., (1953), « Qu'est-ce que l'écriture ? », *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 15-20.
- BARTHES R., (1964), « Éléments de sémiologie », *Communications*, n°4, p. 91-135.
- BARTHES R., (1962-1980), « De la parole à l'écriture », *Le Grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 9-13.
- BARTHES R., (1977), « Droit dans les yeux », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 279-283.
- BATTEUX Abbé, (1809), « Traité des genres en prose », *Principes de littérature*,

Avignon, Chambeau F., tome 4, p. 86-87.

BERGOUGNIOUX G., (2001), « Endophasie et linguistique. Décomptes, quotes et squelette », *La Parole intérieure, Langue française*, n°132, Larousse, p. 106-124.

BIKIALO S., (2000), « La reformulation créative dans *Le Palace* de Claude Simon : détournement de la reformulation et déroutement de la nomination », *Répétition, altération, reformulation en linguistique des discours et des textes, Semen*, n°12, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 47-61.

BIKIALO S., (2001), « La nomination multiple : un compromis à la non-coïncidence des mots et de la sensation », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Fontvieille A., Wahl Ph. (dir.), Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2003, p. 85-98.

BIKIALO S., PÉTILLON S., (2007), « La phrase et le style : des invariants processuels à la variance individuelle », *Pratiques*, n°135/136, p. 177-193.

BIKIALO S., (2009), « Est-ce bien sérieux ? Dialogisme et modalisation pseudo-objective », *Langue française*, n°163, Larousse, p. 137-156.

BLANCHE-BENVENISTE Cl., (1991), « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », *L'oral dans l'écrit, Langue française*, n°89, Larousse, p. 52-71.

BRES J., MELLET S., (2009) « Une approche dialogique des faits grammaticaux », *Langue française*, n°141, Larousse, p. 3-20..

BRUNET É., (1999), « La langue française au XX^e siècle. Ce que disent les chiffres », *Nouvelle Histoire de la langue française*, J. Chaurand (dir.), Seuil, p. 673-727.

BUTOR M., (1972), « Propos sur l'écriture et la typographie », *Communication et langages*, n°13, p. 5-29.

CHESNEAU A., (1971), « La phrase de Céline dans ses rapports avec l'écriture organique », *Problèmes de l'analyse textuelle*, Montréal, éditions Didier, p. 95-106.

CHEVALIER J.-Cl., (1977), « Les "Entretiens d'Ariste et d'Eugène" du Père Bouhours, soit la littérature et l'idéologie », *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'E.N.S. Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », p. 25-43.

CHISOGNE S., (1998), « Poétique de l'accumulation », *Poétique*, n°115, Seuil, p. 287-303.

- COLONNA V., (1988), « W, un livre blanc », *Cahiers Georges Perec* n°2, *W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Séminaire 1986-1987, Revue Textuel 34/44, n°2, p. 1- 12.
- COMBETTES B., (2012), « Réanalyse et discursivité », *Sentiment de la langue et diachronie*, Siouffi G. (dir.), *Revue de linguistique française diachronique*, PUPS, p. 132-152.
- COSTE D., (1986), « Auto-interruptions et reprises », *Paroles inachevées*, *DRLAV*, n°34-34, p. 127-139.
- CULIOLI A., (1986), « Stabilité et déformabilité en linguistique », *Études de lettres, langages et connaissances*, repris dans vol. 1, *Pour une linguistique de l'énonciation, Opérations et représentations*, Ophrys, 1999, p. 127-134.
- DESSONS G., (1997), « La phrase comme phrasé », *La Phrase, La Licorne*, n°42, Dürrenmatt J., Rannoux C. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 41-53.
- DESSONS G., (2002), « Rythme », *Le Dictionnaire du littéraire*, Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. (dir.), PUF.
- FONAGY Y., (1975), « La structure sémantique de constructions possessives », *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Kristeva J., Milner J.-Cl., Ruwet N. (dir.), Seuil, p. 44-84.
- FRANCKEL J.-J., (2002), « Le lexique, entre identité et variation » (introduction), *Langue française*, n°133, Larousse, p. 3-15.
- GINZBURG C., (1980), *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice*, *Le débat*, n°6, p. 3-44.
- JENNY L., (1989), « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, Seuil, p. 277-286.
- KLEIBER G., (1987), « Mais à quoi sert donc le mot chose ? Une situation paradoxale », *Langue française*, n°73, Larousse, p. 109-127.
- KLEMPERER V., (1947), *La Langue du III^e Reich*, Albin Michel, coll. « Agora », 2003.
- KLIEBENSTEIN G., (2004), « *Quos ego... mais... un... un...* Remarques sur l'hémiphasie », *La Réticence, La Licorne*, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, p. 135-151.
- KRISTEVA J., (1977), « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la

fiction, à propos du *Neveu de Rameau* », *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Duchet M. et Jalley M. (dir.), Séminaire de l'École normale supérieure de Fontenay, UGE, coll. « 10/18 », p. 153-206.

LACAN J., (1956), « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, tome 1, Seuil, coll. « Points essais », 1999.

LACAN J., (1966), « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, tome 2, Seuil, coll. « Points essais », 1999.

LAFLÈCHE G., (1974), « Céline, d'une langue l'autre », *Études françaises*, vol. 10, n°1, p. 13-40.

LALA M.-C., (1999), « À la pointe du style », *Le Silence. La force du vide*, Danziger Cl. (dir.), Autrement, coll. « Mutations », p. 104-117.

LALA M.-C., (2002), « Versions de la rupture dans le style (Duras/Bataille/Artaud) », *Rythme de la prose*, Bordas É. (coord.), *Semen*, n°16, Annales Littéraires de Franche-Comté, p. 149-162.

LE GOFFIC P., (2001), « La phrase revisitée », *Le Français aujourd'hui*, n°73, Armand Colin, 2001, p. 97-107.

LOUVEL L., RANNOUX C., (2004), « Avant-propos », *La Réticence, La Licorne*, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, p.7-8.

MARNETTE S., (2004), « L'effacement énonciatif dans la presse contemporaine », *Effacement énonciatif et discours rapportés, Langages*, n° 156, Rabatel A. (dir.), p. 51-64.

MAROT P., (1999), « Le récit intervallaire », *Problématique des genres, problèmes du roman*, études réunies par Jean Bessière et Gilles Philippe, Honoré Champion, p. 195-211.

MESCHONNIC H., (1974), « Fragments d'une critique du rythme », *Poétique du vers français, Langue française*, n°23, Larousse, p. 5-23.

MESCHONNIC H., (1979), « L'enjeu du langage dans la typographie », *Littérature* n° 35, p. 46-56.

MESCHONNIC H., (1997), « Benveniste : sémantique sans sémiotique », *Émile Benveniste, vingt ans après, LINX*, numéro spécial, p. 307-325.

MICHEL P., (2000), « Octave Mirbeau romancier », *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, p. 29-78.

- NARJOUX C., (2010), « Usages littéraires de la langue au début du XXI^e siècle : continuités et variations », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Langages », p. 9-31.
- NORMAND Cl., (1996), « Émile Benveniste : quelle sémantique ? », *LINX*, n° 8, p. 221-240.
- ORIOLE-BOYER C., (1992), « Rythme et fonction poétique », *Champs du signe*, n° 2, p. 57-76.
- PAILLARD D., (2000), « À propos des verbes 'polysémiques' : identité sémantique et principes de variation », *Syntaxe et Sémantique* n° 2, *Sémantique du lexique verbal*, Presses Universitaires de Caen, p. 99-120.
- PÉZARD É., (2011), « Le genre frénétique, une poétique de l'intensité », *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, *La Licorne*, n°96, Briand M., Camelin C., Louvel L. (dir.), PUR, p. 207-217.
- PHILIPPE G., (2001), « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *La Parole intérieure, Langue française*, n°132, Larousse, p. 96-105.
- PRANDI M., (1991), « Figures textuelles du silence : l'exemple de la réticence », *Le Sens et ses hétérogénéités*, H. Parret (dir.), CNRS, p. 155-174.
- PREVOST S., (2006), « Grammaticalisation, lexicalisation et dégrammaticalisation : des relations complexes », *Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation, Cahiers de Praxématique*, n°46, p. 121-140.
- RABATEL A., (2004), « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Effacement énonciatif et discours rapportés, Langages*, n° 156, Rabatel A. (dir.), p. 3-17
- RANNOUX C., (2010), « La "langue de tous", un défi à la "langue littéraire", *Les Années d'Annie Ernaux* », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, p. 175-186.
- RICARDOU J., (1995), « Les retours de l'écrit dans l'impensé de la langue et de la parole », *Saussure aujourd'hui. Colloque de Cerisy*, Arrivé M., Normand C. (éds.), numéro spécial de *LINX*, p. 395-421.
- RICHARD J.-P., (1993), « Lieux du corps. Le Jardin des supplices », *Céline. Voyage au bout de la nuit*, Alain Cresciucci, Klincksieck, coll. « Parcours critique », p. 33-38.
- RICHAUDEAU F., (1973), « Paul Valéry, précurseur des sciences du langage »,

Communication et langages, vol. 18, p. 5-17.

RINZLER S., (2004), « Grammaticalisation de la réticence : le bénéfice pragmatique de l'aspect passif, quand dire c'est taire », *La Réticence, La Licorne*, n°68, Louvel L., Rannoux C. (dir.), PUR, p. 51-71.

ROBERT S., (2002), « Modèles linguistiques de production », Fayol M. (éd.), *Traité des Sciences Cognitives*, volume Production du langage, Hermès, p. 66-88,

ROSIER L., (2002), « La presse et les modalités du discours rapporté : l'effet d'hyperréalisme du discours direct surmarqué », *L'Information grammaticale*, n°94, p. 27-32.

SAVATOVSKY D., (2010), « Siècle, fin-de-siècle, début-de-siècle : langue littéraire et périodisation », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, p. 51-67.

SCEPI H., (1999), « Fragments et décomposition : de la prose artiste à l'écriture décadente, une autre manière de penser le détail », *La Licorne, Le Détail*, Hors série, colloque VII, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la société, p. 47-60.

SEGUIN J.-P. (1999a), « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L'Information grammaticale*, n° 82, p. 5-15.

SEGUIN J.-P., (1999b), « La langue française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Nouvelle Histoire de la langue française*, Chaurand J. (dir.), Seuil, p. 227-346.

SEURAT A., (2009), « L'énonciateur délirant et ses voix chez L.-F. Céline », *Une Langue à soi. Propositions*, Lignereux C., Piat J. (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, p. 233-251.

SIOUFFI G., (2010), « La "langue littéraire" au tournant du siècle : d'une paradoxale survie », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, p. 35-49.

SIOUFFI G., (2012), « Présentation », *Sentiment de la langue et diachronie, Revue de linguistique française diachronique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 9-26.

SOUBLIN F., (1983), « Ellipse et attraction chez Dumarsais », *Histoire, épistémologie, langage*, tome 5, fascicule 1, *Ellipse grammaticale : Etudes épistémologiques et historiques*, p. 87-93.

SPITZER L., (1970), « Le style de Proust », *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel »,

1980, p. 411-473.

SPITZER L., (1970), « L'effet de sourdine », *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 208-335.

STOLZ Cl., (2003), « Polyphonie et phrase dans le *Planétarium* », *Nathalie Sarraute, Du tropisme à la phrase*, Fontvieille A., Wahl Ph. (dir.), PUL, p. 175-187.

TESTENOIRE P.-Y., (2012), « L'origine de l'écriture, un enjeu de la linguistique saussurienne ? », *3^{ème} Congrès Mondial de linguistique Française*, p. 803-816.

VIART D., (2004), « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n°2, p. 26-37.

VION R., (2001), « La mise en scène énonciative des discours », *Modalités, modalisations et activités langagières, Marges linguistiques*, n°2, p. 209-231.

VION R., (2004), « Modalités, modalisations et discours représentés », *Effacement énonciatif et discours rapportés, Langages*, n° 156, Rabatel A. (dir.), p. 96-110.

Langue, discours, discours littéraire (ponctuation)

- Ouvrages

BIKIALO S., RAULT J. (dir.), *Imaginaire de la ponctuation. Ordre et inquiétude du discours*, LINX (à paraître début 2015).

CATACH N., TOURNIER Cl. (éd.), (1977-1979), *La Ponctuation, recherches historiques et actuelles*, Paris et Besançon, CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes.

CATACH N., (1994), *La Ponctuation*, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

CAUSSE R., (1998), *La Langue française fait signe(s). Lettres, accents, ponctuation*, Seuil, coll. « Point-virgule ».

DALHET V., (2003), *Ponctuation et énonciation*, Ibis rouge, Presses Universitaires Créoles.

DAMOURETTE J., (1939), *Traité moderne de ponctuation*, Larousse.

DAUVOIS N., DÜRRENMATT J. (dir.), (2011), *La Ponctuation à la Renaissance*, Classiques Garnier.

DEFAYS J.-M., ROSIER L., TILKIN F. (dir.), (1998), *À qui appartient la ponctuation ?*, Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège (13-15 mars 1997), Duculot, coll. « Champs linguistiques ».

DEGAS A., (1997), *Le Guide de la ponctuation*, Logiques.

DEMANUELLI Cl., (1987), *Points de repère*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, Travaux LVIII.

DOLET É., (1540), *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage, de la punctuation de la langue Francoyse. Plus des accents d'ycelle*, MDXL, Obsidiane, 1990, Le Temps qu'il fait, Cognac, fac-similé de l'édition princeps de 1540.

DOPPAGNE A., (2006), *La Bonne ponctuation. Clarté, efficacité et précision de l'écrit*, Bruxelles, De Boeck, Duculot.

DRILLON J., (1991), *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel ».

DÜRRENMATT J., (1990), *Poétique de la ponctuation*, Thèse de doctorat, Université de Paris III.

- DÜRRENMATT J., (1998), *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, PUV, coll. « Essais et savoirs ».
- DÜRRENMATT J. (dir.) (2000), *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société.
- FAVRIAUD M., (2000), *La Ponctuation : la phrase – dans la poésie contemporaine (à partir des œuvres de du Bouchet, Jacottet, Stéfan)*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII.
- FAVRIAUD M. (dir.) (2011), *Ponctuation(s) et architecturation du discours à l'écrit, Langue française*, n° 172, Larousse.
- GRIMAREST J.-L. (de), (1707), *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Le Fevre & Ribou.
- HENRY A., (2000), *In Ellipsis... : The History of Suspension Marks in British Literature with Particular Reference to the Eighteenth- and Nineteenth-Century Novel*, Thèse de doctorat, University of Cambridge.
- HOUDART O., PRIOUL S., (2006), *L'Art de la ponctuation*, Seuil, coll. « Points ».
- LAUFER R. (dir.) (1985), *La Notion de paragraphe*, CNRS, 1985.
- LEFEBVRE J., (2007), *La Note comme greffe typographique : étude linguistique et discursive*, Thèse de doctorat, Université de Paris III.
- LEQUIEN E.-A., (1812), *Traité de la ponctuation contenant plus de quatre cents exemples divisés en douze chapitres*, Paris, chez l'Auteur.
- LHERNAULT F., (1881), *Traité raisonné de ponctuation, ou Emploi rationnel des signes qui servent à répandre la clarté dans le discours*, Boyer.
- MELMAN Ch. (dir.), (1997), *Le Discours psychanalytique. Revue de l'association freudienne, La Ponctuation*, n°18.
- PARKES M., (1993), *Pause and effect. An introduction to the history of punctuation in the west*, University of California Press.
- PÉTILLON S., (2002), *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale ».
- PETIT A., (1881), *La Grammaire de la ponctuation (Écriture - Lecture) à l'usage de l'enseignement secondaire*, Hetzel.
- PONTIS P.-C., (1881), *Petite grammaire de la ponctuation*, Hetzel.
- POPIN J., (1998), *La Ponctuation*, Nathan-Université, coll. « 128 ».

- RICHAUDEAU F., (1969), *La Lisibilité. Langage, typographie, signes... lecture*, Denoël.
- RIFFAUD A., (2007), *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^{ème} siècle*, Genève, DROZ.
- SAENGER P., (1997), *Space Between Words. The origins of silent reading*, Stanford University Press.
- SERÇA I. (1998), *La Parenthèse chez Proust. Étude stylistique et linguistique*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse.
- SERÇA I. (2010), *Les Coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Champion, « Recherches proustiennes, 15 ».
- SERÇA I., (2012), *Esthétique de la ponctuation*, NRF, Gallimard.
- SZENDY P., (2013), *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, coll. « Paradoxes ».
- TASSIS S.-A., (1859), *Traité pratique de la ponctuation*, Librairie de Firmin Didot frères fils & cie, Imprimeurs de l'institut de France.
- VÉDÉNINA L.-G., (1989), *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Peeters Selaf.
- VIELLARD F., GUYOTJEANNIN O. (coord.), (2001), *Conseils pour l'édition des textes médiévaux. Fascicule I : conseils généraux*, Comité des travaux historiques et scientifiques, CTHS : École des Chartes.

- Articles

ANIS J., (1983c), « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, Larousse, p. 88-102.

ANIS J., (2004), « Les linguistes français et la ponctuation », *L'Information grammaticale*, n°102, p. 5-10.

AUTHIER-REVUZ J., (1998), « Le guillemet, un signe de "langue écrite" à part entière », *À qui appartient la ponctuation ?*, p. 373-388.

BADDELEY S., (2011), « Sources pour l'étude de la ponctuation française du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir.), Classiques Garnier, p. 191-203.

BARKO I., (1977), « Contribution à l'étude de la ponctuation française au XVII^e siècle (Problèmes de méthode – La ponctuation de Racine) », *La Ponctuation, recherches historiques et actuelles*, Catach N., Tournier Cl. (éd.), CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes, p. 59-126.

BEAUZÉE N., (1765), *Encyclopédie*, « Ponctuation », tome 13, p. 15-25.

BIKIALO S., (2000), « Les virgules de Claude Simon », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 217-219.

BIKIALO S., (2004), « Le Rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information grammaticale*, n°102, p. 24-30.

BIKIALO S., RAULT J., (2015), « Ponctuation, rythme et espace graphique », *Ponctuation : signes et fonctions*, Pétillon S., Rinck F. (dir.), à paraître aux éditions Lambert-Lucas.

CATACH N., (1979), « Le graphème », *Pratiques*, n°25, Metz, p. 21-32.

CATACH N., (1980), « La ponctuation », *La Ponctuation, Langue française*, n°45, Larousse, p. 16-27.

CATACH N., (1982), « L'écriture et le signe plérémique », *Modèles linguistiques*, tome 7, Fascicule 2, Presses Universitaires de Lille, p. 53-71.

CATACH N. (1988), « Retour aux sources », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n°43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, février 1988, p. 33-47.

- CATACH N., (1998), « La Ponctuation et les systèmes d'écriture : dedans ou dehors? », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 31-43.
- CHAOUCHE S., (2000), « Remarques sur le rôle de la ponctuation dans la déclamation théâtrale du XVII^e siècle », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 83-92.
- COLAS-BLAISE M., (1998), « Ponctuation et dynamique discursive. *La Modification* de Michel Butor », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 69-86.
- CUNHA D., ARABYAN M., (2004), « La ponctuation du discours direct des origines à nos jours », *L'Information grammaticale*, n° 102, p. 35-45.
- DEMONET M.-L., (2000), « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 37-62.
- DEMONET M.-L., (2011), « Ponctuation spontanée et ponctuation civile », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir.), Classiques Garnier, p. 129-147.
- DESSONS G., (1992), « Noir et blanc. La scène graphique de l'écriture », *Lisible/visible : problématiques*, *La Licorne*, n°23, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 183-190.
- DESSONS G., (2000), « La ponctuation de page dans *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel », *La Ponctuation, La Licorne* n° 52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 235-243.
- DORFLES G., (1988), « La ponctuation précède l'écriture », *Le Génie de la ponctuation, Traverses*, n° 43, Centre Georges Pompidou, p. 87-89.
- DÜRRENMATT J., (1990a), « Écriture du silence dans *Une histoire sans nom* », Barbey d'Aurevilly, Ombre et lumière, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 1990, p.183-193.
- DÜRRENMATT J., (1990b), « La ponctuation des Poèmes en prose de Reverdy », *Le Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers - Sablé - Solesmes, Presses de l'Université d'Angers, p. 213-220.
- DÜRRENMATT J., (1992), « Ponctuation de Mirbeau », *Octave Mirbeau*, Actes du

- colloque international d'Angers, Presses de l'Université d'Angers, p. 311-320.
- DÜRRENMATT J., (1993a), « Le corps de Frankenstein », *Q/W/E/R/T/Y*, n°3, Rougé B., Fourtina H. (dir.), Pau, PUP, p. 65-73.
- DÜRRENMATT J., (1993b), « Un problème de division », *Poétique*, n° 96, Seuil, p. 415- 431.
- DÜRRENMATT J., (1994), « Bien coupé ? Mal cousu ? Division des *Misérables* », *op. cit.*, n°3, Pau, PUP, p. 137-143.
- DÜRRENMATT J., (1995), « La ponctuation dans *Les Misérables* », *L'Information grammaticale*, n°64, p. 27-31.
- DÜRRENMATT J., (1996), « Le discours exilé - Des points de suspension chez Mérimée », *L'Exil*, Niderst A. (textes réunis), Klincksieck.
- DÜRRENMATT J., (2000), « Vers la ponctuation moderne ou les batailles de Croft », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 133-143.
- DÜRRENMATT J., (2004), « La virgule entre sujet et verbe : petite histoire d'un emploi oublié », *L'Information grammaticale*, n°102, p. 31-34.
- DÜRRENMATT J., (2010), « Peut-on parler de ponctuation archaïque ? », *Stylistique de l'archaïsme*, Himy-Piéri L., Macé S. (dir.), Colloque de Cerisy, PUB, p. 89-103.
- DÜRRENMATT J., (2011), « Héritage des traités sur la ponctuation de la Renaissance au siècle suivant », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir.), Classiques Garnier, p. 177-189.
- ECO U., (1992), « Comment mettre des points de suspension », *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Grasset, Livre de poche, 1997, p. 104-106.
- FAVRIAUD M., (2003), « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Fontvieille A., Wahl Ph. (dir.), PUL, p. 163-173.
- FAVRIAUD M., (2004), « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information Grammaticale*, n°102, p. 18-23.
- FAVRIAUD M., (2011), « Approches nouvelles de la ponctuation, diachroniques et synchroniques », *Ponctuation(s) et architecturation du discours à l'écrit, Langue Française*, n°172, Favriaud M. (dir.), Larousse, p. 3-18.
- FAYOL M., (1989), « Une approche psycholinguistique de la ponctuation. Étude en

- production et compréhension », *Langue française*, n° 81, Larousse, p. 21-39.
- FONAGY I., (1980), « Structure sémantique des signes de ponctuation », *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, n°75, p. 95-129.
- FONAGY I., (1997), « Pour une sémantique des signes de ponctuation », *Le Discours psychanalytique, La Ponctuation*, n°18, p. 191-211.
- FRANCOIS G., (2011), « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, n°9, <http://discours.revues.org/8542>.
- GROBET A., (1998), « Le rôle des ponctuant dans le marquage des unités périodiques, à la lumière d'un exemple tiré de *Fin de partie* de Samuel Beckett », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 99-116.
- GRUAZ Cl., (1980), « Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 8-15.
- GRUAZ Cl., (1980), « La Ponctuation, c'est l'Homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains », *Langue Française*, n°45, Larousse, p. 113-124.
- HAWCROFT M., (2006), « Points de suspension chez Racine : enjeux dramatiques, enjeux éditoriaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, tome 2, vol. 106, p. 307-335.
- HAWCROFT M., (2012), « *Punctuating dramatic dialogue : Corneille's suspension points* », *Modern Language Review*, vol. 107, part. 1, p. 136-155.
- HENRY A., (2001), « Iconic Punctuation. Ellipsis Marks in a Historical Perspective », *The Motivated Sign : Iconicity, Language and Literature*, n°2, Fischer O., Nänny M. (éd.), John Benjamins, p. 135-155.
- HERSCHBERG-PIERROT A., (2002), « Flaubert, la prose à l'œuvre », *Crise de prose*, Illouz J.-N., Neefs J. (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, p. 33-53.
- HERSCHBERG-PIERROT A., (2005), « Notes sur le style des marges de *La Vie de Henry Brulard* », *Stendhal et le style*, Berthier Ph., Bordas É. (dir.), Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 93-111.
- HERSCHBERG-PIERROT A., (2012), « Ponctuation, édition, interprétation : l'exemple du point-virgule dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n°8, <http://flaubert.revues.org/1865>.

- JAFFRÉ J.-P., (1998), « Vers une linguistique de la ponctuation », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 243-253.
- JENNY L., (2012), « Mises au point », « *Et l'homme créa la page...* », *Critique*, n°785, tome LXVIII, p. 821-829.
- LALA M.-C., (2007), « L'ajout entre forme et figure : point de suspension et topographie de l'écrit littéraire au XX^e siècle », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne, p. 185-193.
- LAPACHERIE J.-G., (2000), « De quoi les "signes de ponctuation" sont-ils les signes ? », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 9-20.
- LAUFER R., (1978), « Texte et typographie », *Littérature*, n°31, p. 99-106.
- LAUFER R., (1979), « Guillemets et marques du discours direct », *La Ponctuation. Recherches historiques et actuelles*, Catach N., Tournier Cl. (éd.), CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes, p. 235-251.
- LAUFER R., (1980), « Du ponctuel au scriptural », *Langue française*, n° 45, Larousse, p. 77-87.
- LAUFER R., (1986), « L'énonciation typographique : hier et demain », *Communication et langages*, n°68, p. 68-85.
- LAVRENTIEV A., (2011), « Les changements dans les pratiques de la ponctuation liés au développement de l'imprimerie à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir.), Classiques Garnier, p. 31-55.
- LEBLANC J., (1998), « La Ponctuation face à la théorie de l'énonciation », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 87-98.
- LE BOZEC Y. (2004), « *Trois points de suspension...* », *L'Information grammaticale*, n°103, p. 3-6.
- LE BOZEC Y., BARBET C., DE SAUSSURE L., (2010), « 'Un point c'est tout ; trois points, ce n'est pas tout' : de la pertinence d'une marque explicite d'implicite », *Stylistiques ?*, Bougault L., Wulf J. (dir.), PUR, coll. « Interférences » p. 395-409.
- LEFEBVRE J., (2003), « “Note” et “note” : proposition de défrichage linguistique »,

L'Espace de la note, *La Licorne*, n°67, Dürrenmatt J., Pfersmann A. (dir.), PUR, p. 27- 50.

LEFEBVRE J., (2011), « L'appel de note comme observatoire de l'interpénétration des ponctuations blanche et noire », *Langue française*, n° 172, Larousse, p. 69-82.

LINARÈS S., (2009), « Quant au blanc. Poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André du Bouchet », *Poétique*, n° 160, Seuil, p. 471-484.

LORENCEAU A., (1980), « La ponctuation au XIX^e siècle. George Sand et les imprimeurs », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 50-59.

LORENCEAU A., (1980), « La ponctuation chez les écrivains d'aujourd'hui », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 88-97.

MAINGUENEAU D., (1986), « Le langage en suspens », *Paroles inachevées*, *DRLAV*, n°34-35, p. 77-94.

MANGUEL A., (2011), « Le point final », *Nouvel éloge de la folie*, Actes Sud / Léméac, p. 163-164.

MARCHELLO-NIZIA Ch., (1978), « Ponctuation et 'unités de lecture' dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue française*, n°40, Larousse, p. 32-44.

MARCHELLO-NIZIA Ch., (2008), « Le comma dans un manuscrit en prose du 13^e siècle. Grammaticalisation d'un marqueur de corrélation, ou marquage d'intonation ? », *Discours, diachronie, stylistique du français. Études en hommage à Bernard Combettes*, Bertrand O., Prévost S., Charolles M., François J., Schnedecker C. (éds.), Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », p. 293-306

MARTIN P., (2011), « Ponctuation et structure prosodique », *Ponctuation(s) et architecture du discours à l'écrit*, *Langue française*, n°172, Favriaud M. (dir.), Larousse, p. 99-114.

MAZZIOTTA N., (2011), « Qu'est-ce que la ponctuation ? Définir son objet d'étude dans le cadre d'une recherche des rapports entre ponctuation et syntaxe dans la langue française médiévale », *La Ponctuation à la Renaissance*, Dauvois N., Dürrenmatt J. (dir.), Classiques Garnier, p. 13-21.

MESCHONNIC H., (2000), « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Ponctuation*, *La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 289-293.

- NARJOUX C., (2010), « Vi-lisibilité du récit contemporain ou la ligne excédée », *La Langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Narjoux C. (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », p. 241-253.
- NARJOUX C., (2010), « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n°163, Seuil, p. 325-338.
- NEVEU F., (2000), « De la syntaxe à l'image textuelle », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 201-216.
- NOAILLY M., (2007), « L'ajout après un point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne, p. 134-145.
- ORLANDI E., (2007), « Un point c'est tout. Interdiscours, incomplétude, textualisation », *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Authier-Revuz J., Lala M.-C. (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne, p. 65-77.
- OUY G., (1987), « Orthographe et ponctuation dans les manuscrits autographes des humanistes français des XIV^e et XV^e siècles », *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo. Seminario internazionale Roma, 27-29 settembre 1984*, Roma, Dell'Ateneo, p. 167-206.
- PASSERAULT J.-M., (1991), « La ponctuation. Recherches en psychologie du langage », *La Ponctuation, Pratiques*, n°70, p. 85-104.
- PERROT J., (1980), « Ponctuation et fonctions linguistiques », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 67-76.
- PÉTILLON S., (2000), « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 179-187.
- PÉTILLON S., (2002), « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, Bordas É. (coord.), Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 45-58.
- PINCHON J., MOREL M.-A., (1991), « Rapport de la ponctuation à l'oral dans quelques dialogues de romans contemporains », *Langue française*, n° 89, Luzzati D. (dir.), Larousse, p. 5-19.

- POCETTI P., (2011), « La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine », *Ponctuation(s) et architecturation du discours à l'écrit, Langue française*, n°172, Favriaud M. (dir.), Larousse, p. 19-35.
- PURNELLE G., (1998), « Théorie et typographie : une synthèse des règles typographiques de la ponctuation », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 211-221.
- RABATEL A., (2006), « Analyse énonciative et discursive de la ponctuation du discours direct 'complet' en fin de phrase », *Neuphilologische Mitteilungen* 107, 2, p. 207-235.
- RANNOUX C., (2000), « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 245-260.
- RAULT J., (2014), « De la "pause" à la "valeur" en langue : grammaticalisation des signes de ponctuation ? », *4^{ème} Congrès Mondial de Linguistique Française*, Université Libre de Berlin.
- RAULT J., (2014), « La ponctuation : problématiques linguistiques », *Le Français aujourd'hui, Enseigner la ponctuation*, n°187, David J., Vaudrey-Luigi S. (dir.). À paraître.
- RAULT J., (2015), « Espacements et effets de lecture : la suite de points », *Ponctuation : signes et fonctions*, Pétilion S., Rinck F. (dir.), à paraître aux éditions Lambert-Lucas.
- REY A., (1997), « Introduction », *Le Discours psychanalytique. La Ponctuation*, n°18, p. 31-37.
- SAINT-GÉRARD J.-Ph., (2000), « Un point, c'est tout... : Grammaires, dictionnaires, et poétiques du langage entre XIX^e et XX^e siècle », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 115-132.
- SEGUIN J.-P., (2000), « Le point d'exclamation dans *Le Père de famille* de Diderot », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 93-111.
- SERÇA I., (2004), « La ponctuation : petit tour d'horizon », *L'information grammaticale*, n°102, p. 11-17.
- SERÇA I., (2008), « Écrire le Temps : phrase, rythme et ponctuation chez Proust »,

Poétique, n°153, Seuil, p. 23-39.

TOURNIER Cl., (1977), « Pour une approche linguistique de la ponctuation », *La Ponctuation : recherches historiques et actuelles*, vol. 2, Catach N., Tournier Cl. (éd.), Paris et Besançon, CNRS et Groupement de recherches sur les textes modernes, p. 223-243.

TOURNIER Cl., (1980), « Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l'imprimerie jusqu'à nos jours », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 28-40.

VÉDÉNINA L.-G., (1973), « La transmission par la ponctuation des rapports du code oral avec le code écrit », *Langue française*, n°19, Larousse, p. 33-40.

VÉDÉNINA L.-G., (1980), « La triple fonction de la ponctuation dans la phrase : syntaxique, communicative et sémantique », *Langue française*, n°45, Larousse, p. 60-66.

VODOZ I., (1986), « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *Paroles inachevées, DRLAV*, n°34-35, p. 95-109.

WATTHEE-DELMOTTE M., (1998), « Ponctuation et symbolisme de la voix : le cas de Villiers de L'Isle-Adam », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 57-68.

WINAND J., (1998), « La ponctuation avant la ponctuation : l'organisation du message écrit dans l'Égypte pharaonique », *À qui appartient la ponctuation ?*, Defays R., Rosier L., Tilkin F. (dir.), Duculot, coll. « Champs linguistiques », p. 163-177.

Œuvres littéraires et essais d'écrivains

ADORNO Th., (1958-1965), *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « philia », 2004.

ANONYME, (1787), *Le Lutteur, ou le Petit-fils d'Hercule*, reproduit dans Taylor institution, University of Oxford, 1992.

BALZAC H., (1829), « Introduction de la première édition (1829) », *Les Chouans, La Comédie humaine*, P.-G. Castex (dir.), tome 8, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

BALZAC H., (1842), *Beatrix, Œuvres complètes*, vol. 3, « Scènes de la vie privée », tome 3, Hetzel.

BALZAC H., (1844), *Le Colonel Chabert*, Garnier-Flammarion, 1992.

BATAILLE G., (1936), « Programme », *L'Apprenti sorcier*, La différence, 1999.

BATAILLE G., (1947), « Méthode de méditation », *Œuvres complètes*, vol. 5, Gallimard, 1970.

BATAILLE G., (1956), *Madame Edwarda*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BATAILLE G., (1957), *La Littérature et le mal*, Gallimard, 1990.

BATAILLE G., (1957), *Le Bleu du ciel*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BATAILLE G., (1967), *Le Mort, Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BATAILLE G., (1967), *Histoire de l'œil*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BATAILLE G., (1971), *Julie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BAZIN H., (1966), *Plumons l'oiseau*, Grasset.

BECKETT S., (1957), *Fin de partie*, Minuit.

BOREL P., (1833), « Was-ist-das? », *Champavert. Contes immoraux*, Renduel.

BRAHM A. (de), (1899), *L'Ostensoir des ironies : Essai de métacritique*, Bibliothèque d'art de la critique.

BRETON A., (1924), *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001.

CÉLINE L.-F., (1932), *Voyage au bout de la nuit, Romans*, tome 1, Gallimard, coll.

« Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

CÉLINE L.-F., (1932), Interview avec Pierre-Jean Launay, *Paris-Soir*, 10 novembre.

CÉLINE L.-F., (1933), Interview avec Charles Chassé, *La dépêche de Brest et de l'Ouest*, n°18187, 11 octobre.

CÉLINE L.-F., (1936), *Mort à crédit, Romans, tome 1*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1981.

CÉLINE L.-F., *Lettres à Marie Canavaggia (1936-1960)*, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007, p. 319.

CÉLINE L.-F., (1955), *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

CÉLINE L.-F., (1957), *D'un château l'autre*, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

CÉLINE L.-F., (1972), Roux D. (de), Thélia M., Beaujour M. (dir.), L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne ».

CÉLINE L.-F., (1987), *Le Style contre les idées*, Éditions Complexes, 1987.

Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, Critiques 1932-1935, Imec, 1993.

CHEVILLARD É., (2000), « Un geste auguste », *La Ponctuation, La Licorne*, n° 52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 5-6.

CHODERLOS DE LACLOS P.-A.-F., (1782), *Les Liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société & publiées pour l'instruction de quelques autres*, Durand Neveu.

CLAUDEL P., (1959), *Tête d'or*, Gallimard, coll. « Folio », 2005.

COLETTE, (1920), *Chéri*, Fayard, 1956.

COLETTE, (1930), *Sido, Œuvres complètes*, tome 7, Flammarion, 1948.

CORBIÈRE T., (1873), *Les Amours jaunes*, Seuil, coll. « L'âme des poètes », 2004.

CORNEILLE P., (1633), *Mélite, ou Les fausses lettres*, Targa F.

COURTELINE G., (1903), *La Paix chez soi*, Garnier-Flammarion, coll. « Théâtre », 1965.

CRÉBILLON Cl.-P., (1736), *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Garnier Flammarion, 1985.

CYRANO DE BERGERAC S., (1657), *Histoire comique : contenant les états et empires de la Lune*, Charles de Sercy.

DAC P., (1940), « Si les points de suspension pouvaient parler ! », *L'Os à*

moelle, n° 106.

DAIVE J., (1978), « Un transitif », *Action Poétique*, n°74.

DELILLE J., (1804), *L'Énéide traduite en vers français, avec des remarques sur les principales beauté du texte*, tome 1, Giguet et Michaud.

DIDEROT D., (1748), *Les Bijoux indiscrets*, tome 1, Au Monomotapa.

DIDEROT D., (1757), *Le Fils naturel, ou les épreuves de le vertu*, Amsterdam, M. Rey.

DIDEROT D., (1757), *Entretiens sur le fils naturel*, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

DORGELES R., (1952), *Portraits sans retouches*, Albin Michel.

DUJARDIN É., (1931), *Le Monologue intérieur*, Paris Messein.

DUMAS A., (1831), *Antony*, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002.

DURAS M., (1954), *Des Journées entières dans les arbres*, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours. 1943-1993*, Gallimard, 1997.

ÉLUARD P., (1926), « Ce n'est pas la poésie qui... », *Capitale de la douleur*, Gallimard, coll. « Folio », 1966.

FLAUBERT G., (1830-1850), *Correspondances*, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, tome 1, Louis Conard, 1909-1912.

FLAUBERT G., (1857), *Madame Bovary, mœurs de province*, Lévy Frères.

GAILLY Ch., (1996), *L'Incident*, Minuit.

GENET J.,(1951), *Notre-Dame des fleurs*, Gallimard, coll. « Folio », 1976.

GONCOURT E. et J., (1864), *Germinie Lacerteux*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.

GRACQ J., (1958), *Un Balcon en forêt*, Corti, 2007.

GRACQ J., (1980), *En lisant, en écrivant*, Corti.

HOUELLEBECQ M., (2010), *La Carte et le territoire*, Flammarion.

HUGO V., (1823), *Han d'Islande*, Persan.

HUGO V., (1874), *Quatre-vingt-treize*, Lévy.

LACAN S., (2000), *Points de suspension*, Gallimard.

LAFORGUE J., (1965), *Œuvres poétiques. Les Complaintes, L'imitation de Notre-Dame de la Lune, Derniers vers*, Pierre Belfond.

LARBAUD V., (1922), « Mirbeau l'essayiste », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°9.

LARBAUD V., (1944), *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, *Œuvres complètes*, tome 8, Gallimard, coll. « NRF », 1953.

- LOTI P., (1919), *Le Roman d'un Enfant* suivi de *Prime Jeunesse*, Gallimard, 1999.
- LOTI P., (1905), *Pêcheur d'Islande*, Gallimard, Folio, 1988.
- MAETERLINCK M., (1895), *Intérieur*, Slatkine, 2005.
- MAETERLINCK M., (1890), « Confession du poète », *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Labor, coll. « Archives du Futur », 1985.
- MAETERLINCK M., (1903), *Théâtre*, tome 1, Bruxelles, Lacomblez.
- MAETERLINCK M., (1913), « Le silence », *Le Trésor des Humbles*, Mercure de France.
- MALLARMÉ S., (1895), « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- MALLARMÉ S., (1897), « Préface », *Un Coup de dés*, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.
- MAULPOIX J.-M., (1988), « Éloge de la ponctuation », *Le Génie de la ponctuation*, *Traverses*, n°43, Revue du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, p. 19-21.
- MAUPASSANT G. (de), (1882), *Contes de la Bécasse*, Gallimard, coll. « Folio », 1979.
- MAUPASSANT G. (de), (1883), *Une Vie*, Livre de poche, 1983.
- MAUVIGNIER L., (2009), *Des Hommes*, Minuit.
- MAZURES L. (des), (1578), *Les Œuvres de Virgile : traduites de latin en (vers) françois : les Bucoliques et Géorgiques par Clément Marot et Richard Leblanc. Les XII livres de L'Énéide par Loys Des Mazures*, Ricard.
- MÉRIMÉE P., (1841), *Colomba et dix autres nouvelles*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1964.
- MICHAUX H., (1961), *Connaissances par les gouffres*, Gallimard, coll. « NRF », 1967.
- MICHON P., (2002), « Les Carnets inédits de la grande Beune. Entretien avec Pierre-Marc de Biasi », *Genesis*, n°18.
- MIRABEAU H.-G., (1783) « Ma conversion », *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, Wald-Lasowski P. (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- MIRBEAU O., (1882), *L'Écuyère*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000.
- MIRBEAU O., (1886), *Le Calvaire*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel, 2000.
- MIRBEAU O., (1888), *L'Abbé Jules*, Mercure de France, 1991.
- MIRBEAU O., (1890), *Sébastien Roch*, *Œuvre romanesque*, vol. 1, Buchet/Chastel,

2000.

MIRBEAU O., (1898-1899), *Le Jardin des supplices*, *Œuvre romanesque*, vol. 2, Buchet/Chastel, 2001.

MIRBEAU O., (1900), *Le Journal d'une femme de chambre*, *Œuvre romanesque*, vol. 2, Buchet/Chastel, 2001.

MOLLEVAUT C.-L., (1818), *Traduction de L'Énéide, en prose, avec le texte en regard*, tome 1, Arthus Bertrand.

MONTAIGNE M., (1582), *Essais*, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

MUSSET A., (1842), *Mimi Pinson et autres contes*, Librio, 1994.

NERCIAT A.-R., (1772), *Féliciou ou mes fredaines II*, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 2, Wald-Lasowski P. (dir.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

NODIER Ch., (1821), *Smarra ou les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Ponthieu.

NODIER Ch., (1849), *Contes*, Hetzel.

NOËL B., MARGAT Cl., (2009), *Questions de mots. Entretiens*, éditions Libertaires.

NOËL B., (2013), *Vies d'un immortel*, Les éditions du chemin de fer.

OSTER Ch., (2005), *L'Imprévu*, Minuit.

PEREC G., (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.

PERRIN P., (1658), *L'Énéide de Virgile fidèlement traduite en vers et les Remarques à chaque livre pour l'intelligence de l'Histoire et de la Fable, Enrichie de figures en taille-douce*, Première partie, Estienne Loyson.

QUENEAU R., (1965), « Écrit en 1937 », *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, coll. « Idées ».

RABELAIS F., (1552), *Le Quart livre des faicts et dicts du bon Pantagruel*, M. Fezandat.

RACINE J., (1672), *Bajazet*, Pierre Le Monnier.

RACINE J., (1691), *Athalie, Théâtre complet*, tome 2, Imprimerie Nationale Éditions, 1995.

REGNAULT DE SEGRAIS J., (1668), *Traduction de L'Énéide de Virgile*, Denys Thierry, rue Saint Jacques, à l'Enseigne de la ville de Paris.

RENARD J., (1887-1910), *Journal*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

1965.

RESTIF DE LA BRETONNE E., (1779), *La Vie de mon père*, Garnier Frères, 1970.

RESTIF DE LA BRETONNE E., (1784), *Le Paysan et la paysanne pervertis ou les dangers de la ville*, Slatkine reprints, Genève.

SADE D.-A.-F., (1787), *Les Infortunes de la vertu*, Présentation, transcription et notes par Jean-Christophe Abramovici, Zulma, Bibliothèque Nationale de France, CNRS éditions, coll. « Manuscrits », 1995.

SADE D.-A.-F., (1788), *Historiettes, contes et fabliaux*, UGE, coll. « 10/18 », 1968.

SADE D.-A.-F., (1791), *Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

SADE D.-A.-F., (1799), *La Nouvelle Justine ou Les Malheurs de la vertu*, tome 2, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

SAND G., (1873), *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères.

SARRAUTE N., (1956), *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Folio, coll. « essais », 2009.

SARRAUTE N., (1970), « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

SARRAUTE N., (1971), « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

SARRAUTE N., (1980), *L'Usage de la parole*, Gallimard.

SARRAUTE N., (1983), *Enfance*, Gallimard.

SARRAUTE N., (1995), *Ici*, Gallimard, coll. « NRF ».

SARTRE J.-P., (1946), *La P... respectueuse*, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

STERNE L., (1759-1767), *Vie et opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*, Garnier-Flammarion, 1982.

TERENCE P., *La première comédie de Térence intitulée l'Andrie. Nouvellement traduite de latin en françois en faveur des bons espritz studieux des antiques recreations*, Estienne Groulleau, 1552.

TERENTIUS P., *Andria : The First Comedie of Terence, in English*, trans. by Maurice Kyffin, Londres, Woodcocke T., 1588.

Six comédies de Terence, très-excellent Poète, en latin & en françois, avec les fleurs, phrases, sentences & manieres de parler très-excellentes dudit auteur; mises en la fin de chaque scène, Micard C., 1572.

*Les comédies de Térence, traduites en françois, avec des remarques, par Madame D. ****, D. Thierry, vol. 1, 1688.

TESSON S., (2008), *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages*, éditions des Équateurs, coll. « parallèles ».

VALLÈS J., (1878), *L'Enfant*, Garnier-Flammarion, 1968.

VALLÈS J., (1881), *Le Bachelier*, Garnier-Flammarion, 1970.

VALOIS M. (de), (1559), *L'Héptaméron des nouvelles*, Benoit Prévost.

VARGAS F., (2001), *Pars vite et reviens tard*, éditions Viviane Hamy, coll. « Chemins nocturnes ».

VARGAS F., (2004), *Sous les vents de Neptune*, Viviane Hamy, coll. « Chemins nocturnes ».

VERNE J., (1865), *De la terre à la lune*, manuscrit numérisé, bibliothèque municipale de Nantes.

VERNE J., (1892), *Le Château des Carpathes*, manuscrit numérisé, bibliothèque municipale de Nantes.

WINCKLER M., (2000), « Mes parenthèses (entre deux écrits) », *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, Dürrenmatt J. (dir.), Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, p. 173-177.

WOOLF V., (1924), « Mr. Bennett and Mrs. Brown », *L'Art du roman*, Seuil, 2000.

Table des matières

Introduction.....	5
Partie I : De la pause à la valeur. Les signes de ponctuation et la langue.....	13
Introduction.....	14
1. 1. De l'oral à l'écrit : la pause.....	18
1.1.1. Respiration et syntaxicalisation.....	18
1.1.1.1. Variation et premiers traités.....	18
1.1.1.2. Diction	29
1.1.1.3. Structuration.....	35
1.1.2. Norme et usages.....	40
1.1.2.1. Normalisation.....	40
1.1.2.2. Usage littéraire.....	43
1.2. De la grammaire à la langue : le ponctème	50
1.2.1. La ponctuation dans les études de langue au XX ^e siècle.....	50
1.2.1.1. La ponctuation dans les grammaires	50
1.2.1.2. La ponctuation et la linguistique	56
A. Émancipation progressive de l'approche phonocentriste.....	56
B. La graphématique autonome de Jacques Anis.....	64
1.2.1.3. De la langue au discours : linguistique textuelle et analyse de discours.....	68
1.2.1.4. Entre linguistique et discours littéraire : la stylistique.....	71
1.2.2. Problématiques linguistiques.....	77
1.2.2.1. Restriction et extension.....	78
1.2.2.2. Discret	80
1.2.2.3. Signe	82
A. Terminologie.....	82
B. Variantes	87
C. Signe linguistique ?.....	89
1.2.2.4. Dimension énonciative.....	92
1.2.2.5. Dimension sémantique	97

A. Valeur.....	97
B. Grammaticalisation.....	99
C. Vers la langue : sémiotisation.....	102
1.3. Le corps fait signe.....	105
1.3.1. L'oral.....	105
1.3.2. Rythme.....	107
1.3.2.1. Rythme et ponctuation.....	107
1.3.2.2. Rythme et métrique : du logique au rythmique.....	110
1.3.2.3. Rythme et graphie : du phonocentrisme au (phono)graphisme rythmique.....	113
1.3.3. Le corps.....	118
1.3.3.1. Les traces.....	118
1.3.3.2. « Physique de l'écriture ».....	120
 Partie II : Point de suspension. Signifié et fonctions.....	125
Introduction.....	126
2.1. Premières descriptions.....	129
2.1.1. Ancêtres.....	129
2.1.1.1. Le système en trois points.....	129
2.1.1.2. Points de conduite.....	131
2.1.2. Descriptions fonctionnelles.....	132
2.1.2.1. Traités.....	133
2.1.2.2. Dictionnaires.....	134
2.1.2.3. Grammaires.....	137
2.1.3. Descriptions formelles.....	139
2.1.3.1. Points multiples et degrés	139
2.1.3.2. Triplication (et fonctionnalités).....	149
2.1.3.3. <i>Quos ego</i>	153
2.1.4. Terminologie.....	159
2.2. Analyse des descriptions linguistiques du punctème au XX ^e siècle.....	163
2.2.1. Place du point de suspension dans les classements.....	163

2.2.1.1. Critères prosodiques.....	163
2.2.1.2. Critères prosodiques / syntaxiques.....	165
2.2.1.3. Critères syntaxiques.....	166
2.2.1.4. Critères sémantiques	168
2.2.1.5. Critères énonciatifs.....	169
2.2.1.6. Synthèse	171
2.2.1.7. Confrontation.....	174
2.2.2. Étude comparée des descriptions (définitions et fonctions).....	185
2.2.2.1. Dictionnaires et encyclopédies	185
2.2.2.2. Grammaires et traités (définitions et typologies).....	188
A. Le point de vue prosodique : le point de suspension comme « signe mélodique ».....	188
a) <i>Traité moderne de ponctuation</i>	188
b) Rapport à l'oral : points de suspension et dialogues.....	192
c) <i>Grammaire descriptive de la langue française</i>	194
d) Tendance normative : <i>La Bonne ponctuation</i>	194
e) Synthèse.....	196
B. Le point de vue fonctionnel : le point de suspension comme « signe d'élision ».....	197
C. Le point de vue prosodique et syntaxique.....	198
D. Le point de vue syntaxique et sémantique : le point de suspension comme « signe de clôture ».....	199
a) <i>Le Bon usage</i>	199
b) <i>La Ponctuation</i>	200
c) <i>Grammaire de la phrase française</i>	200
d) Synthèse.....	202
E. Le point de vue sémantique : le point de suspension comme « signe par évocation ».....	202
F. Le point de vue énonciatif	203
a) Classement énonciatif et syntagmatique	203
b) Fonctionnement syntagmatique et polyphonique.....	206
c) Le point de vue du locuteur.....	208

d) Synthèse	210
G. Le point de vue interprétatif	211
a) Tendance normative : <i>Traité de la ponctuation française</i>	211
b) Interprétatif : <i>L'Art de la ponctuation</i>	213
c) Synthèse.....	214
2.2.3. Synthèse générale.....	214
2.3. Signifié du ponctème.....	219
2.3.1. Éléments pour une définition	219
2.3.2. Valeur du signe.....	221
2.3.2.1. Propriété matérielle	222
2.3.2.2. Signifié.....	226
2.3.2.3. Dimension énonciative.....	229
2.3.2.4. Dimension métasémantique	230
2.3.2.5. Synthèse.....	231
2.3.3. Interprétations des fonctions discursives.....	232
2.3.3.1. Rupture / liaison.....	232
A. Place.....	233
B. Clôture.....	238
C. Axe syntagmatique et axe paradigmatique.....	241
a) « Rapports associatifs » : le virtuel.....	241
b) « Successivité » et « piétinement » : non-réalisation de la progression linéaire.....	243
D. « Espacements » et « effets » de lecture : rythme (graphique).....	248
2.3.3.2. Suppression / adjonction.....	251
A. Interruption et remplacement.....	251
B. Mi-dire.....	253
C. Ellipse	256
D. Aposiopèse et réticence.....	258
a) Point de vue diachronique.....	258
b) Point de vue synchronique.....	261
E. Synthèse : vers une interprétation énonciative.....	263
2.3.3.3. Locuteur / interlocuteur	268

A. L'ailleurs et l'autre.....	268
B. Modalités.....	272
a) Modalisateur.....	273
b) Modalités d'énonciation et d'énoncé.....	276
2.4. Proposition de typologie.....	280
2.4.1. Suppression, suspension, supplémentation.....	281
2.4.2. Typologie détaillée.....	288
 Partie III : Interprétations discursives. Poétique et politique.....	297
Introduction.....	298
3.1. Latence et discours littéraire.....	304
3.1.1. Introduction au théâtre (XVII ^e siècle).....	304
3.1.1.1. Des marques d'ellipses anglaises à la suite de points française.....	304
3.1.1.2. Une convention libératrice : l'exemple de Racine et Corneille.....	310
3.1.1.3. Théâtre du XVIII ^e siècle : de la suppression à la suspension.....	315
3.1.2. Un signe à l'imaginaire libertin (XVIII ^e siècle).....	318
3.1.2.1. Le contre-point.....	318
3.1.2.2. L'infini.....	321
3.1.2.3. L'indicible (extase et censure).....	324
3.1.2.4. De la dépossession à la domination : instruments sadiens.....	328
3.1.3. Écrire l'ailleurs (XIX ^e siècle).....	337
3.1.3.1. Exil romantique et excès frénétique : l'intensité.....	337
3.1.3.2. Temps de latence : de la réminiscence à la parole rapportée.....	345
3.1.3.3. L'informulé symboliste.....	352
3.1.4. Parole et endophasie : entre défaillance et défiance (XX ^e siècle).....	360
3.1.4.1. Discours extériorisé. Parole et corps.....	361
A. Trois points et didascalies : le théâtre de Beckett.....	361
B. Paroles rapportées : enjeux du non-verbalisé	370
C. Polyphonie et démarcation.....	376
3.1.4.2. Discours intériorisé. Le virtuel.....	379
A. Monologue intérieur.....	379

B. Du monologue aux « tropismes ».....	385
3.1.5. Les lieux d'évitement (fin XX ^e siècle – début XXI ^e siècle).....	391
3.1.5.1. Le point de <i>Minuit</i>	391
3.1.5.2. Enquête : le point de vue de quelques auteurs contemporains	394
3.2. Latence et discours oblique.....	399
3.2.1. Points de latence et imaginaire labile.....	399
3.2.1.1. Discours analogique : prolifération.....	399
3.2.1.2. Herméneutique : équivoque, énigme et inconscient.....	414
3.2.1.3. Synthèse : l'esprit dionysiaque.....	425
3.2.2. Points de latence et littérature de l'excès	430
3.2.2.1. Inscription et enjeux	430
A. Analyse textométrique.....	431
B. Aux limites du dire.....	437
C. Historicité et politique linguistique.....	441
D. Inscription générique et énonciative.....	455
E. Intensité, rythme et surponctuation.....	466
3.2.2.2. Les metteurs en texte du corps.....	470
A. Style écorché	471
B. À corps ouvert.....	475
C. Éros (et ligne de points).....	478
3.2.3. Points de latence et discours journalistique : la satire	484
3.2.3.1. Ponctuation : ordre et désordre	484
A. Ordre du discours	485
B. Points et trois points.....	487
3.2.3.2. Usages et fonctions dans le discours journalistique.....	489
A. Engagement	489
B. Postures énonciatives dans un hebdomadaire satirique.....	491
C. Paroles rapportées et surénonciation.....	493
Conclusion.....	502
Bibliographie.....	507