



**HAL**  
open science

## “ Figures d’apposition ”

Agnès Fontvieille

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille. “ Figures d’apposition ”. Jean Michel Gouvard. De la langue au style, PUL, 2005.  
hal-02004530

**HAL Id: hal-02004530**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02004530v1>**

Submitted on 1 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Agnès Fontvieille, « Figures d'apposition », *De la langue au style* (J.-M. Gouvard dir.), PUL, 2005, p. 99-126.

## FIGURES D'APPOSITION

Contre le modèle canonique de la phrase lissée, construite sur l'équilibre de ses périodes « rigides et lourdes », et dont chaque membre laisse attendre son inexorable chute, Nathalie Sarraute rêve celui, inverse, de phrases s'élanç[ant] à corps perdu, comme entraînées malgré elles, ouvertes sur on ne sait quel devenir », phrases « titub[ant] en paraissant ne pas savoir où elles vont<sup>1</sup> ». Contre la clôture, il s'agit pour l'écrivain du nouveau roman de promouvoir l'ouverture, la suspension ; contre la complétude et la rigidité, l'inachèvement et le tremblement. En résulte une phrase « cabrée devant la convention littéraire » plus à même d'exprimer « l'interpénétration de la sensation et du langage<sup>2</sup> » dans ces mouvements intérieurs, enchevêtrés et embryonnaires qui préexistent à toute prise de parole et que Sarraute nomme *tropismes*. La critique de la phrase classique dans son schéma rythmique comme dans son ossature syntaxique est « productrice<sup>3</sup> » ; mais l'art de la fragmentation change de forme et même de finalité d'un écrivain à l'autre. Chez Claude Simon comme chez Sarraute, le langage « doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore<sup>4</sup> » mais la « bataille de la phrase » (J. Ricardou) invente des formes d'espèces différentes : au dynamisme brisé de la phrase sarrautienne répondent des systèmes complexes d'enchâssements chez Simon, produisant une phrase souvent consolidée en ses bordures quoique cassée dans sa courbe mélodique comme dans sa progression logique, jusqu'à se dérober parfois totalement au tempo et aux exigences de la lecture orale. Pour distendre ou briser la linéarité de la phrase, il importe donc de renverser son équilibre naturel. Or, de par ses caractéristiques de fonctionnement dans la langue, l'apposition devient le lieu privilégié d'un travail de déséquilibre voire de déconstruction de la syntaxe de phrase. Avant d'entrer plus en détail dans la description et l'analyse de ces figures d'apposition, peut-être convient-il d'ouvrir une parenthèse générale pour préciser notre définition de l'apposition et rappeler les enjeux d'une notion qui fut si longtemps controversée.

De la rhétorique latine jusqu'au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, l'apposition, fut une notion aux frontières mouvantes du point de vue de sa définition comme des éclairages théoriques qu'elle a reçus. Sous une appellation unique, on est même passé d'un fait de langue à un autre : de (A) *la relation d'un nom épithète lié avec un autre nom* (« la mère patrie ») à (B) *la relation qui unit tout terme détaché à un nom* (« Paris, capitale de la France » ou « Suzon, très grave »). Si les définitions A et B décrivent toutes deux une fonction adnominale, elles ne présentent toutefois aucun cas commun, le liage épithétique excluant toute forme de détachement. Entre ces deux pôles exclusifs, il convient de rétablir un stade intermédiaire où l'apposition désigne (A') *toute construction, liée ou détachée, unissant un nom à un autre nom* (« la mère patrie » ou « Paris, capitale de la France »). Si entre A et A', la différence tient à une extension toujours plus grande de la notion

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Flaubert le précurseur », *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Paris, p. 1626 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *ibid.*, p. 1688.

<sup>3</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Éditions du Seuil, 1971, pp. 9 et sq.

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute, *ibid.*, p. 1686.

d'apposition (qui au départ, à partir de l'exemple *urbs Roma*, désignait même plus étroitement encore la relation d'un nom avec un nom propre), en revanche entre A' et B, la différence du découpage ne se laisse pas appréhender en termes de plus large ou plus étroit : A' exclut tout constituant détaché autre que le nom (autrement dit : les adjectifs, participes ou propositions subordonnées relatives détachées) tandis que B exclut tout nom lié (à quoi reviendra la fonction épithète). Ajoutons enfin que ces trois définitions simplifiées masquent une diversité encore plus grande des approches selon que rhétoriciens et grammairiens ont considéré l'apposition comme *une relation* ou comme *un terme en relation* et selon qu'ils ont identifié la nature de ce lien en terme de *coordination* ou de *subordination*.

Ces fluctuations définitionnelles tiennent en grande partie à l'évolution de la pensée de la langue. Pour reprendre l'analyse développée par Franck Neveu<sup>5</sup>, tant que la grammaire s'est nourrie de logique et de sémantique, a prévalu, pour aborder l'apposition, *le critère de l'identité référentielle du mot apposé avec son support* – ce qui a justifié la restriction de l'apposition au seul nom (en A et A'). Mais avec la prise en compte croissante de la ponctuation et de la syntaxe, avec l'apparition d'une grammaire des fonctions syntaxiques à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, a progressivement prévalu le critère de la construction syntaxique du mot apposé. L'apposition a alors quitté le domaine de la rhétorique où elle remplissait le rôle de *figure de construction* pour intégrer la catégorie des *fonctions syntaxiques*. La construction appositive, susceptible d'être paraphrasée par une relation attributive, est apparue comme *un certain type de relation attributive - sans verbe*. Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle et notamment dans sa seconde moitié où se sont multipliés les travaux sur la question, la réflexion sur l'apposition a bénéficié de l'apport des théories informationnelles ainsi que des études sur l'intonation. On a ainsi établi le lien qui existe entre la prédication et le détachement : Mats Forsgren a mis en évidence le fait que si l'apposition ne nécessite pas le recours à une forme verbale pour réaliser une prédication, c'est que *la pause* joue elle-même le rôle de *foncteur* ou marqueur prédicatif, ce dont témoigne encore l'intonation spécifique du groupe apposé, plus basse que celle du reste de la phrase, de type parenthétique.

Citons pour exemple une apposition tirée de *La Route des Flandres* : « et à un moment, **la pluie commença à tomber**, *elle aussi monotone, infinie et noire*,[...]»<sup>6</sup>.

Le groupe caractérisant apposé à « la pluie » qui figure en italique participe à la prédication de la phrase qui consiste à poser à la fois que « la pluie commença à tomber » et qu'elle était « monotone, infinie et noire, etc. ». Les prédicats « monotone, infinie et noire » peuvent être dits seconds dans la mesure où ils dépendent du premier (« commença à tomber »). De par son détachement et sa mobilité, le groupe apposé, quoiqu'il se rapporte au GN, n'en fait pas partie. La pronominalisation du sujet se fait ainsi indépendamment de l'apposition : *\*elle commença à tomber, (elle aussi) monotone, infinie et noire*. Le groupe apposé « monotone, infinie et noire » exprime une caractérisation du sujet sémantiquement (voire logiquement) liée au prédicat « commença à tomber » : elle renseigne sur la pluie mais aussi sur sa façon de tomber. Atteste de cette solidarité des deux prédications le fait qu'on aurait du mal à faire porter une interrogation sur le prédicat *tomber* tout en conservant l'apposition (*\*La pluie tombe-t-elle, monotone, infinie et noire ?*) C'est là que réside la ligne de partage essentielle entre apposition et épithète : si la série adjectivale devenait épithète (*\*la pluie monotone, infinie et noire commença à tomber*), elle servirait au sein du groupe nominal à poser, tout en énonçant ses propriétés, la référence de la pluie, sur quoi

---

<sup>5</sup> Franck Neveu, *Études sur l'apposition, Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain*, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre, Champion, 1998.

<sup>6</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Éditions de Minuit, 1960, p. 29. C'est nous qui soulignons, sauf indication contraire, dans cette citation et les suivantes.

ensuite on prédiquerait. La pronominalisation du sujet ferait ainsi disparaître l'épithète (*\*Elle commença à tomber*), preuve que l'énoncé n'était construit que sur une seule prédication. Contrairement à l'épithète (adjectivale ou nominale), l'apposition relève d'une *prédication seconde*, c'est à dire, pour reprendre la définition de Naoyo Furukawa, d'« un type de séquence qui, malgré son statut syntaxiquement intégré, exprime sémantiquement *un contenu phrastique à l'intérieur même de la phrase*<sup>7</sup> », ce contenu phrastique étant par ailleurs facultatif. Que l'apposition enchâsse une phrase dans une autre nous conduit enfin à nous rallier à l'idée que l'apposition est moins une fonction parmi d'autres qu'un système binaire reliant une prédication à un support thème.

Quoique dépendant du point de vue syntaxique, le groupe apposé conserve une certaine autonomie. D'une part il est mobile et se prête à un détachement plus ou moins marqué :

Non, pas nos mots à nous, trop légers, trop mous, ils ne pourront jamais franchir **ce qui maintenant entre nous s'ouvre, s'élargit... une béance immense...**<sup>8</sup>

D'autre part son détachement et son intonation spécifique en font un groupe susceptible de connaître une expansion importante<sup>9</sup>. Son autonomie et son élasticité favorisent ainsi chez les poètes comme chez les romanciers, de nouvelles configurations langagières, fondées sur des appositions, qui n'ont d'équivalent ni dans le langage parlé ni même dans la syntaxe littéraire conventionnelle, « figures de construction » inédites encore parce qu'elles ne se limitent plus à certains membres de la phrase mais prennent la phrase tout entière comme unité de mesure. Jouant à distendre ou briser la linéarité de la phrase, à développer un plan secondaire au détriment même du plan premier, ces figures (qu'il faudrait baptiser *figures de phrase*) mettent à mal le clivage des genres prose / poésie envisagé du point de vue de l'opposition syntagme/ paradigme ainsi que la notion de « belle phrase », historiquement fondée sur les qualités d'équilibre, d'harmonie ou de symétrie. La phrase ne correspond plus à un modèle normé ni à un genre. Elle importe des familiarités lexicales et syntaxiques de l'oral tout en cultivant un volume, des assonances et parallélismes rythmiques propres à l'écrit. Déjà en 1853, Hugo introduit en poésie, dans *Châtiments*, « un parlé en vers qu'on n'avait jamais parlé<sup>10</sup> », déclarant la guerre à « l'ancien régime littéraire<sup>11</sup> ». Prenant pour cible la hiérarchie qui fait prévaloir les genres nobles sur les genres inférieurs du discours, les figures de rhétorique sur les expressions propres, il accorde un primat à la syntaxe contre le décorum des ornements du discours, réhabilitant les catégories dévaluées mais significativement porteuses de prédictions que sont les participes présents et verbes : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe<sup>12</sup> ! » déclare-t-il dans sa célèbre *Réponse à un acte d'accusation*. En résulte un nouvel investissement du code syntaxique comme lieu l'intensité du discours<sup>13</sup> – avec une prédilection pour les constituants détachés –, un

---

<sup>7</sup> Naoyo Furukawa, *Grammaire de la prédication seconde, Forme, sens et contraintes*, Belgique, Duculot, 1996 (coll. « Champs linguistiques », p. 7. C'est nous qui soulignons.

<sup>8</sup> Nathalie Sarraute, « Ich sterbe », *L'usage de la parole, ibid.*, p. 925.

<sup>9</sup> C'est le cas dans le passage déjà cité de *La Route des Flandres* où le groupe apposé se poursuivait au delà de la citation.

<sup>10</sup> Henri Meschonnic, *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977, p. 219 (coll. « le chemin »).

<sup>11</sup> « Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique » (Hugo, « Préface de Cromwell », dans *Œuvres complètes*, Critique, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Éditions Robert Laffont S.A., Paris, 1985, p. 37 (coll. « Bouquins »).

<sup>12</sup> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes*, Poésie II, présentation de Jean Goudon, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1985, p. 266 (coll. « Bouquins »).

<sup>13</sup> Voir Jérôme Thélot « Hugo : rhétorique et violence » dans *La conscience de soi, poésie et rhétorique*, colloque de la fondation Hugot du collège de France, réuni par Yves Bonnefoy, actes rassemblés par Odile Bombarde, Lachenal et Ritter, 1997, pp. 113-33.

travail sur le rythme et la prosodie de la phrase destinés à faire saillir chaque mot de la phrase en l'investissant d'une force prédicative sans précédent.

L'étude qui suit se limitera aux appositions au sujet : plus mobiles et autonomes, elles sont aussi plus directement reliées à la prédication première dont elles partagent la base d'incidence. La superposition de deux prédications, sur deux niveaux, les met en concurrence, favorisant une autonomie accrue de la prédication seconde au point même, parfois, de mettre en retrait ou d'évincer la première. Seront tour à tour envisagés trois nouveaux modèles de phrase fondés sur l'expansion de l'apposition au sujet ; ils seront saisis dynamiquement au travers du processus par lequel l'apposition gagne son autonomie jusqu'à s'émanciper totalement de la syntaxe de la phrase. Pour favoriser une analyse plus développée de chacun d'eux, nous avons pris le parti de réduire le corpus à quelques auteurs<sup>14</sup> (Victor Hugo, Paul Eluard, Nathalie Sarraute, Claude Simon, pour l'essentiel). Notre limite reste, nous en sommes conscients, la non-représentativité de ce corpus, tout à la fois trop étroit et hétérogène. Bien loin donc de proposer une histoire des figures d'apposition, le présent travail n'aura donc eu d'autre ambition que celle de mettre en lumière la manière dont l'expansion appositive, parce qu'elle remodèle la phrase en l'étirant, la déformant ou l'amputant remet en cause la phrase dans chacun des aspects de sa définition (intonatif, graphique, informationnel, syntaxique), que rappelle Jean-Pierre Seguin :

le signifié du mot [*phrase*] semble formé d'éléments de signification seulement empilés les uns sur les autres : une *phrase* est à la fois un ensemble intonatif, une suite graphique de mots entre deux points, l'expression globale d'une idée, une structure syntaxique achevée, et l'emblème de telle ou telle prose, de Montaigne à Bossuet, de Saint-Simon à Voltaire, et de Proust à Claude Simon<sup>15</sup>.

Les figures d'apposition opèrent ainsi, par le travail de l'écriture, une nouvelle mutation de notre sentiment de phrase.

## 1. APPPOSITION ET TENSION RYTHMIQUE DE LA PHRASE

Pierre Fontanier envisage l'apposition comme « un complément purement explicatif et accidentel<sup>16</sup> » du nom, classé parmi les figures (non tropes) de construction par exubérance car elle ajoute au nom « un sens accidentel qui sert à l'étendre, à le développer et fait souvent une sorte d'image ». Si elle tire, selon l'auteur, sa beauté de ce qu'« elle abrège le discours, dont elle retranche les liaisons », elle ne doit point être « trop multipliée » sous peine de rendre le discours « pénible, rocailleux, sautillant<sup>17</sup> ». Faisant fi de cet usage modéré de l'apposition, certains écrivains exploitent au contraire la capacité d'expansion exubérante de ce groupe facultatif. En quoi l'amplification du groupe apposé diffère-t-elle de celle d'autres postes syntaxiques ? D'abord, en raison de son intonation spécifique, le volume même du groupe apposé entre dans une relation de symétrie ou de disproportion avec le reste de la phrase dans son entier, jouant à interrompre ou retarder sa courbe mélodique

---

<sup>14</sup> Pour une étude plus longue des appositions chez Victor Hugo et Nathalie Sarraute, voir : Agnès Fontvieille, « Les phrases "cabrées" de Nathalie Sarraute. Apposition et hypotypose dans *Les Fruits d'or* et *L'Usage de la parole* », *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, textes réunis et présentés par A. Fontvieille et P. Wahl, Lyon, PUL, à paraître en 2003 (coll. « textes et langue ») ; « L'apposition, entre rhétorique et style dans *Châtiments* », *Hugo et la langue. Colloque de Cerisy*, sous la direction de Guy Rosa et Florence Naugrette, Bréal, à paraître en 2003.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Seguin, *L'invention de la phrase au XVIII<sup>ème</sup> siècle, Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain / Paris, Éditions Peeters, 1993, p. 12.

<sup>16</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1977 [1<sup>re</sup> éd. 1830] (coll. « champs »), p. 296.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 299.

première. Ensuite, en raison du statut prédicatif de chaque élément apposé, ce groupe ramasse un grand nombre de prédictions, variables en longueur, jouant à donner l'impression d'une suite ordonnée ou improvisée.

### **Dissymétrie externe**

La pause qui isole chacun des éléments du groupe apposé favorise une respiration propice à la relance appositive ; et le groupe dans son entier, séparé du reste de la phrase par son intonation plus basse, peut se développer tout en restant extérieur à la courbe mélodique première de la phrase. Ainsi lorsque Victor Hugo à la fin de *Châtiments* rêve son retour d'exil une fois que la république rétablie, il renouvelle son serment de fidélité à la France dans une phrase que viennent dilater les appositions au sujet :

- 1 *Farouche, vénérant, sous leurs affronts infâmes,  
Tes malheurs,  
**Je baiserais tes pieds, France, l'œil plein de flammes**  
Et de pleurs. [...]*<sup>18</sup>

Loin de nuire au dynamisme rythmique de la phrase, l'expansion du groupe apposé ne fait que mettre en valeur un premier plan court : « Je baiserais tes pieds, France ». L'étagement binaire de l'intonation fait du groupe apposé un élément essentiel pour configurer le rythme. Ici il amplifie au second plan le serment formulé au premier ; les appositions n'énoncent pas seulement des qualités du sujet mais recevant chacune un accent de fin de groupe, elles réitèrent par trois fois l'engagement – \*[je serai] *farouche, vénérant..., l'œil plein de flammes* – d'un exilé ardent et inflexible.

La tension entre les deux plans de phrase est modulée selon les dimensions mêmes du groupe apposé de sorte que la figure rythmique sera d'autant plus perceptible que le contraste entre les plans ira jusqu'à la disproportion.

### **Cadence majeure**

Dans le premier livre de *Châtiments*, qui traite de la nuit sanglante du coup d'état de Napoléon III, le tableau des victimes du massacre isole un segment bref de premier plan « ils étaient là » pour développer jusqu'à l'outrance (sur douze vers) les appositions au sujet, dans une phrase qui va s'augmentant dans un rythme à cadence majeure, relevant de l'amplification pathétique.

- 2 **Ils étaient là, sanglants, froids, la bouche entr'ouverte,**  
*La face vers le ciel, blêmes dans l'herbe verte,  
Effroyables à voir dans leur tranquillité,  
Éventrés, balafrés, le visage fouetté  
Par la ronce qui tremble au vent du crépuscule,  
Tous, l'homme du faubourg qui jamais ne recule,  
Le riche à la main blanche et le pauvre au bras fort,  
La mère qui semblait montrer son enfant mort,  
Cheveux blancs, tête blonde, au milieu des squelettes,  
La belle jeune fille aux lèvres violettes,  
Côte à côte rangés dans l'ombre au pied des ifs,  
Livides, stupéfaits, immobiles, pensifs ;  
Spectres du même crime et des mêmes désastres,*

---

<sup>18</sup> Victor Hugo, « Au moment de rentrer en France », *Châtiments*, dans *Œuvres complètes*, Poésie II, présentation de Jean Goudon, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1985, p. 234 (coll. « Bouquins »).

De leur œil fixe et vide **ils regardaient** les astres.<sup>19</sup>

Il fallait à Victor Hugo une échelle textuelle qui correspondît à l'horreur tragique du massacre et fit retentir l'émotion jusqu'à l'insupportable, pour conduire le lecteur à prendre les armes contre Napoléon III.

### *Cadence mineure*

Figure de la tribune, l'apposition oratoire suscite encore, contrairement à l'exemple précédent, des cadences mineures, comme dans cette phrase où le poète s'adresse à tous les lâches qui souscrivirent en silence à la domination de l'empereur :

3 *Troupeau que la peur mène pâître  
Entre le sacristain et le garde-champêtre,  
Vous qui, pleins de terreur, voyez, pour vous manger  
Pour manger vos maisons, vos bois, votre verger,  
Vos meules de luzerne et vos pommes à cidre,  
S'ouvrir tous les matins les mâchoires d'une hydre ;  
Braves gens, qui croyez en vos foins, et mettez  
De la religion dans vos propriétés ;  
Âmes que l'argent touche et que l'or fait dévotes ;  
Maires narquois, traînant vos paysans aux votes ;  
(...) Invalides, lions transformés en toutous ;  
Niais pour qui cet homme est un sauveur ; **vous tous**  
Qui vous ébahissez, bestiaux de Panurge,  
Aux miracles que fait Cartouche thaumaturge ;  
Noircisseurs de papier timbré, planteurs de choux,  
**Est-ce que vous croyez que la France, c'est vous,  
Que vous êtes le peuple, et que jamais vous eûtes  
Le droit de nous donner un maître, ô tas de brutes !**<sup>20</sup>*

Les appositions forment une première partie de phrase presque hors syntaxe, mise en tension avec une seconde, brève, qui en constitue le cœur : « est-ce que vous croyez que la France c'est vous ? ». Dans ce schéma phrastique, l'énoncé est dynamiquement orienté vers la droite, vers le devenir de la phrase : une construction syntaxique complète susceptible d'en constituer le propos. Dans la mesure où les appositions sont avant tout des apostrophes, elles coïncident exceptionnellement avec une intonation montante de sorte que la série nous reconduit sans cesse au sommet intonatif de l'interpellation, appuyé sémantiquement par le registre de l'insulte, de l'hyperbole et par les nombreux contre-accents de début de vers (sur « vous, âmes, maires »). Mais la phrase reste en attente d'une courbe mélodique première, celle de l'interrogation totale – « est-ce que vous croyez / que la France c'est vous (...) ? » –, montante en deux temps, amplifiée par trois complétives.

La mise en tension de ces deux parties disproportionnées dans leur volume est surdéterminée par l'opposition entre le pluriel et le singulier qui fait saillir deux mots : « vous », « la France ». Si, après l'étalage des suiveurs en tous genre, il y a une certaine grandeur et gravité à évoquer la dignité bafouée de la France, cette opposition se voit toutefois burlesquement réduite, d'abord par le retour du « vous » comme attribut (« la France c'est vous ») qui concentre non seulement tous les référents précédemment nommés mais encore les insultes proférées auparavant, ensuite par la relance du mouvement prédicatif avec un dernier tour appositif important la dimension

<sup>19</sup> « Nox », *op. cit.*, pp. 11-2.

<sup>20</sup> « Ainsi les plus abjects... », *op. cit.*, pp. 66-7.

lyrique et tragique du « ô » de l'éloge pour servir de promontoire à une chute burlesque : « ô tas de brutes » ! Le cœur de la phrase n'aura donc fait qu'amplifier le mouvement injurieux qui le précède, la phrase mettant en abîme, comme à l'infini, l'inversion carnavalesque des valeurs.

C'est littéralement qu'il faut comprendre Hugo lorsqu'il dit vouloir « pousser[r] un cri » plutôt que « faire un livre<sup>21</sup> ». La phrase-cri, de par son expansion monstrueuse, requiert une puissance vocale supérieure à celle du parler. L'expansion du groupe appositif devient ainsi le signe de la maîtrise surplombante du poète qui montre une capacité hors du commun d'étirer la phrase, de nommer, de juger<sup>22</sup>. Le retentissement de la phrase donne l'image d'un cœur « nour[r]i et gonfl[é] » « de justice et de colère », donnant au verbe hugolien ces qualités de la satire de Juvénal : « la passion, l'émotion, la fièvre, la flamme tragique, l'emportement vers l'honnêteté, le rire vengeur, la personnalité, l'humanité<sup>23</sup> ».

### Dissymétrie interne

Considéré dans son organisation interne, le groupe apposé peut, à un niveau inférieur, reproduire pareils dissymétrie rythmique et étagement prédicatif qu'au niveau supérieur.

### Volume des appositions

Le rythme des séries apposées est susceptible d'engendrer deux impressions contraires : effet de composition savante, close, digne de l'écrit d'un côté<sup>24</sup> ; effet de suite improvisée, naturelle, désordonnée, ouverte, relevant de l'oral de l'autre. Mais force est de constater que bien souvent ces effets se mêlent paradoxalement, comme s'il fallait construire l'oral à partir de l'écrit, faire naître l'inconnu du connu, le désordre de l'arrangement. Figure ornementale de la tradition rhétorique, fondée sur l'équilibre et l'ordre de ses périodes, l'apposition a dû héroïquement se défaire de ses lettres de noblesse pour gagner une idiosyncrasie caractéristique de l'oralité.

C'est cette dynamique même qui régit le mouvement appositif du poème de Baudelaire *À une passante* :

4 La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,*  
**Une femme passa, d'une main fastueuse**  
*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.*<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Alors qu'il imagine au début de l'année 1952 une préface pour *L'Histoire d'un crime*, projet qu'il transformera en *Napoléon le petit* puis *Châtiments*, Victor Hugo écrit : « Je n'ai pas l'intention de faire un livre, je pousse un cri. Il y a dans ma fonction quelque chose de sacerdotal : je remplace la magistrature et le clergé ; je juge, ce que n'ont pas fait les juges ; j'excommunie, ce que n'ont pas fait les prêtres ».

<sup>22</sup> En résulte ce ton propre à *Châtiments* : le « grotesque épique » (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Introduction par Pierre Albouy, édition de la Pléiade, Gallimard, 1967, p. XXXVIII).

<sup>23</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, dans *Œuvres complètes*, Critique, *op. cit.*, p. 271.

<sup>24</sup> Mats Forsgren, renvoyant à une enquête en cours, observe la dépendance de l'apposition vis à vis de l'écrit. Il note que, « alors que dans un corpus journalistique (*Tribune de Genève*) la cadence moyenne d'une apposition est de l'ordre de 1/58 (= une apposition pour 58 mots graphiques), le chiffre correspondant pour le corpus télévisé (après transcription) est 1/328. Pour le corpus de la conversation spontanée, l'on constate l'extrême rareté de l'apposition : sur une quantité totale d'environ 62 000 mots « graphiques » (i.e. après transcription), l'on trouve une petite douzaine d'appositifs, dont non moins de neuf équatifs et deux locatifs » (« Apposition, attribut, épithète : même combat prédicatif ? », *Langue française*, n°125, février 2000, Larousse, p. 31, note 4).

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, dans *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975, p. 92 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).



Telle une vague qui s'élancerait par trois fois, le groupe apposé au sujet occupe trois moments successifs de la phrase. Dans les deux premiers mouvements son volume se déploie de façon « majestueuse » à l'image même du mouvement de la passante. Il va d'abord s'augmentant, réparti sur 1) deux courtes mesures de deux (« longue ») et une (« mince ») syllabe(s) ; 2) une mesure moyenne de trois syllabes (« en grand deuil ») et 3) un hémistiche entier avec « douleur majestueuse » (2/4). La gradation rythmique accompagne le mouvement sémantique qui conduit de « grand » à « majestueux », du mot propre (« longue, mince ») au trope (la synecdoque d'abstraction de « douleur majestueuse »). Puis le volume du groupe apposé cultive équilibre et symétrie pour atteindre dans le rythme le balancement binaire de la marche, que viennent encore souligner les homophonies : « *soulevant, balançant* ». Mais, contre toute attente, la série n'est pas close en raison même de la signification ambivalente de la pause – entre clôture et relance. Fait suite un troisième mouvement, marqué par le retour de la catégorie adjectivale au début du quatrain suivant : « Agile et noble, avec sa jambe de statue ». Ce vers fonctionne comme un ajout, une hyperbate. Il contrevient à l'unité sémantico-syntaxique du quatrain en faisant se contredire les principes syntaxique et métrique avec un double phénomène de rejet : rejet externe (un quatrain déborde sur le suivant) et contre-rejet interne (occasionné par l'accentuation à la césure de la préposition « avec », habituellement atone). Plus démarqué que les autres par le blanc typographique et la pause forte qui le précède, ce dernier mouvement gagne en autonomie et se libère de la gangue constituée par la cadence régulière antérieure ; il anticipe de la sorte sur la syntaxe orale fragmentée, très fortement expressive, des vers 9 et 12 du sonnet :

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !

Chez Hugo, les séries apposées cultivent dans leur organisation interne une disproportion rythmique équivalente à celle qu'on a envisagée au niveau phrastique :

5 Et **moi**, *proscrit qui saigne aux ronces des chemins,*  
*Triste, je rêve (...).*<sup>26</sup>

Contredisant le mouvement croissant instauré dans le vers premier vers à partir du pronom tonique « moi », le monosyllabe « triste » en rejet, sous l'accent d'une coupe lyrique, concentre sur lui toute l'intensité dramatique d'un vers qui construit, dans sa facture rythmique même, une « poétique de l'exil<sup>27</sup> ». Les heurts rythmiques accompagnent admirablement les surprises sémantiques comme dans les fameux vers de *Demain dès l'aube*, où le même adjectif « triste », en bordure de la série caractéristique constitue le promontoire dysphorique sur quoi vient buter tout l'élan de la phrase :

6 **Je marcherai** *les yeux fixés sur mes pensées,*  
*Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,*  
*Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,*  
*Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.*<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Victor Hugo, « Nox », *op. cit.*, p. 15.

<sup>27</sup> Meschonnic, *op. cit.*, p. 210.

<sup>28</sup> Victor Hugo, « Demain dès l'aube... », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes*, Poésie II, *ibid.*, p. 410.

## *Stratification de la série apposée*

### *Niveaux informationnels*

Il serait illusoire de penser la série apposée comme un ensemble unifié. Si les écrivains travaillent à y faire se heurter plusieurs logiques rythmiques, ils exploitent encore simultanément les diverses potentialités du prédicat appositif qui, selon sa place dans l'énoncé, change de statut informationnel et, selon sa catégorie morphologique, de type sémantique.

Au niveau informationnel, le statut de l'apposition varie en fonction de sa place dans la phrase, comme l'a montré Franck Neveu. Reprenons les appositions du poème 4, *À une passante*. La série frontale « longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse » apporte à « une femme » une caractérisation précédant la mention du support et la prédication : elle est ainsi « de l'ordre du donné, de l'identifiable, du notoire<sup>29</sup> » en même temps qu'elle ménage un mystère sur la référence. À l'inverse, les deux séries qui suivent la prédication première ne se rapportent pas seulement à cette même base nominale mais plus largement, par une « dilat[ation] de leur point d'appui<sup>30</sup> », au rhème principal : « passa ». De fait, ces séries énoncent des caractérisations accidentelles de la passante, liées au moment même et aux modalités du passage (d'où la proximité de ces participes présents d'incidence nominale avec des gérondifs) : « d'une main fastueuse/ soulevant, balançant le feston et l'ourlet ». Le déplacement appositif pose ainsi, de façon économique, la double dimension de la passante (et de la modernité baudelairienne) à la fois éternelle et transitoire, idée que consacrera la rime « fugitive beauté »/ « éternité ». La dernière série enfin (« agile et noble, avec sa jambe de statue »), également située dans la zone rhématique de la phrase, développe l'impression même qui résulte de l'événement fait femme. La mobilité des appositions au sujet aura donc étagé la caractérisation sur trois niveaux contrastés en raison de leur rythme mais aussi de leur statut informationnel.

### *Niveaux logico-sémantiques*

Chez Hugo, toutes les potentialités du segment appositif sont mises à contribution pour donner à l'apposition une charge prédicative maximale. Le groupe apposé est doublement stratifié, par sa place dans l'énoncé<sup>31</sup> et par les divers types logico-sémantiques à quoi répondent les appositions. Revenons au poème 2 déjà cité. Faisant suite au rhème principal « ils étaient là », les appositions au sujets s'étagent sur plusieurs niveaux.

Tout d'abord, les adjectifs, participes et compléments absolus fondent une série caractérisante se rapportant à *ils*.

*sanglants, froids, la bouche entr'ouverte,  
[...] Éventrés, balafrés, le visage fouetté  
Par la ronce qui tremble au vent du crépuscule.*

---

<sup>29</sup> Franck Neveu, « De la phrase au texte. Les constructions appositives détachées et la structure informationnelle de l'énoncé dans *Les misérables* », *L'information grammaticale*, n°64, Janvier 1995, p. 24.

<sup>30</sup> « Nous avons donc affaire à une incidence qui porte non plus exclusivement sur un des constituants de la relation prédicative marquant le contenu propositionnel, mais, par cette postposition tardive, sur la relation prédicative dans son entier, sur le mode l'incidence exophrastique » (Franck Neveu, *Études sur l'apposition*, *ibid.*, p. 179).

<sup>31</sup> Dans l'exemple 3, la dernière apposition « ô tas de brutes » avait, selon les principes que l'on vient de poser, un statut rhématique supérieur à celui des appositions frontales : le sommet intonatif de la phrase coïncidait ainsi avec une insulte de portée supérieure aux autres.

Puis, les pronoms et groupes nominaux fondent une seconde série identifiante ou typante (par effet de loupe),

*Tous, l'homme du faubourg qui jamais ne recule,  
Le riche à la main blanche et le pauvre au bras fort,  
[...] La belle jeune fille aux lèvres violettes*

immédiatement caractérisée par des appositions de deuxième niveau,

*Cheveux blancs, tête blonde, au milieu des squelettes,*

avant que le mouvement caractérisant ne reprenne de façon plus générale.

*Côte à côte rangés dans l'ombre au pied des ifs,  
Livides, stupéfaits, immobiles, pensifs<sup>32</sup>*

La conception hugolienne du tout dans chacune de ses parties trouve dans l'apposition une figure de prédilection : conjuguant prédicats identifiants, typants ou caractérisants, l'apposition offre un va-et-vient constant entre le tout et la partie, dont résulte un double, voire triple, etc. support des prédicats caractérisants. Pour exemple, la série finale « livides, stupéfaits, immobiles, pensifs » est certes incidente au support premier *ils*, mais aussi à *tous* (reprise par dislocation) et à chacun des prédicats nominaux identifiants (« la belle jeune fille aux lèvres violettes », etc.). Les segments apposés mettent en abîme la relation appositive en démultipliant tous azimuts, du plus proche au plus lointain, les relations qui les unissent. La série apposée gagne ainsi en autonomie : tandis qu'au départ elle puise son support dans un des termes de la prédication première, elle rassemble par la suite en elle-même tous les éléments (le support et l'apport) susceptibles de fonder un contenu phrastique à part entière. L'effet de surimpression qui en résulte nourrit l'amplification pathétique du spectacle de l'horreur. La redondance lexicale (de « blêmes » à « livides ») témoigne d'un tableau gagnant en intensité au point même que la pénétration du regard finisse par animer le portrait en faisant surgir une puissance de vie dans la mort, ce qu'indique *in fine* la caractérisation impertinente « pensifs ».

## 2. APPPOSITION ET ANACOLUTHE

Si la phrase de Hugo subit un profond déséquilibre interne par l'expansion du groupe apposé, elle n'en retombe pas moins généralement sur « ses pieds », la suspension rythmique n'allant point jusqu'à la rupture de construction. Chez d'autres écrivains en revanche, son expansion produit une anacoluthie consacrant la disparition simultanée de la prédication première et de la courbe mélodique de la phrase.

### **Rupture syntaxique et cassure de la courbe mélodique**

Contrairement à Hugo, pour qui le dédain de la rhétorique doit aller de pair avec le respect de la grammaire<sup>33</sup>, Nathalie Sarraute, lectrice de Proust, cultive jusqu'à la rupture une résistance au code syntaxique,

---

<sup>32</sup> « Nox », *op. cit.*, pp. 11-2.

ce dont témoigne son usage des points de suspension, visant à produire l'impression de phrases « suspendues en l'air, comme cabrées devant la convention littéraire, la correction grammaticale qui les amèneraient à se figer, à s'enliser<sup>34</sup> ».

Citons pour exemple la première page du chapitre de *L'Usage de la parole* intitulé « À très bientôt ». Il y est question de deux vieux amis, attablés comme à l'habitude à l'occasion d'un rendez-vous à déjeuner, et qui interrompent, le temps de lire le menu, leur début de conversation :

- 7 [...] J'espère que vous venez d'arriver, je suis bien à l'heure, n'est-ce pas ? – Oui oui, ne vous inquiétez pas, c'est moi aujourd'hui qui suis en avance. Alors quoi de bon, alors quoi de neuf depuis la dernière fois ? Ah, et d'abord qu'est-ce qu'on commande ?

*Réunis par leur goût commun pour ce cadre modeste, mais vivant, mais très doux, pour ce menu simple mais de qualité excellente, laissant cette union se corser par de légères différences... Non ça, moi, je n'aime pas tellement... Non, ce n'est pas que je n'aime pas ça, mais en ce moment... et puis dépliant leur serviette, se rejetant un peu en arrière pour mieux se voir... et aussitôt le flot de paroles jaillit<sup>35</sup>.*

Quel statut donner aux prédicats participiaux (« réunis [...], laissant [...], et puis dépliant [...], se rejetant [...] ») non rattachés à un support nominal ou pronominal ? Pourquoi, d'abord, ne pas en faire des monorhèmes ? De par leur aspect (instruction de simultanéité) et la transitivité qu'ils conservent, les participes présents, contrairement aux participes passés, se prêtent difficilement à une construction attributive (*\*ils sont dépliant leur serviette*) mais exigent d'être rattachés à une prédication première. Cet appel d'un support sujet et d'une prédication à quoi se rattacher oriente l'énoncé vers la droite, ce d'autant que la série apposée est précédée d'un blanc typographique empêchant toute intégration, même tardive, à gauche. Du point de vue mélodique, l'intonation parenthétique des participes passés et présents met en tension la phrase – comme dans le cas d'une phrase à cadence mineure – mais la phrase « cabrée » se clôt sur une intonation non-conclusive (car trop haute<sup>36</sup>), ou plutôt ne s'achève jamais comme en témoignent les points de suspension qui signalent tout à la fois un ajout au delà du point – la phrase ne s'arrête pas à la pause mais continue au-delà de ses frontières typographiques et prosodiques – et une ellipse du plan principal de la phrase. Du point de vue syntaxique, l'incomplétude du système appositif restera entière : l'énoncé syntaxiquement complet, « et aussitôt le flot de paroles jaillit », ne pourra servir, même tardivement, à construire le groupe apposé : outre le fait qu'il ne contient aucun support nominal ou pronominal susceptible de régir l'accord du participe « réunis », il se refuse à intégrer l'apposition, ainsi qu'en témoigne le *et* introducteur, induisant une relation de coordination contraire à la hiérarchisation syntaxique attendue.

Si l'isolement du prédicat appositif chez Sarraute fait voler en éclats la phrase dans son organicité syntaxique, il en préserve toutefois la cohérence sémantico-logique. L'anacoluthie et l'expansion appositive en tête de phrase auraient pu ménager un mystère autour du thème mais chez Sarraute, pour absente qu'elle soit, la référence support des appositions n'en demeure pas moins toujours saillante : le dialogue qui précède suffit à

---

<sup>33</sup> « Plus on dédaigne la rhétorique, plus il sied de respecter la grammaire » (Hugo, *Odes et Ballades*, Préface de 1826, *Œuvres complètes, Poésie tome 1*, présentation de Claude Gely, *op. cit.*, p. 65).

<sup>34</sup> « Nathalie Sarraute a répondu à tous » (interview collective), *Le Figaro littéraire*, n°1342, 4 févr. 1972, pp. 1 et 3.

<sup>35</sup> Nathalie Sarraute, « À très bientôt », *L'Usage de la parole, Œuvres complètes, ibid.*, p. 927.

<sup>36</sup> Selon Marie-Annick Morel, en effet, « la hauteur de la syllabe finale d'un groupe rythmique apporte une information sur la nature de la relation qu'il entretient avec le segment qui suit. [...] À l'oral, [...] un segment de discours caractérisé par une syllabe finale basse n'emboîte pas le segment qui le suit. Il est donc autonome par rapport à la suite » (« Intonation et thématization », *Information grammaticale*, n°54, Juin 1992, pp. 28-29). À l'inverse une intonation finale haute n'est pas conclusive.

mettre en présence et constituer, dans la représentation du lecteur, sans qu'il soit nécessaire de la nommer, cette entité que constitue le couple d'amis.

L'anacoluthie a plutôt pour effet d'isoler un plan secondaire du récit (les participes présents rapportent des faits) par rapport au plan premier que constitue la conversation (qui encadre par le dialogue et le discours narrativisé ce plan secondaire). Il s'agit d'imager dans la phrase cette solution de continuité entre le niveau apparent d'une conversation à bâtons rompus (rendue par le cliché du flot de paroles) et un niveau latent relevant en partie de la sous-conversation. La phrase reproduit ainsi avec humour, par le développement « exubérant » d'une intonation de phrase parenthétique, la rupture obligée de la conversation, occasionnée par cette parenthèse que constitue, au restaurant, la lecture du menu<sup>37</sup>. En résulte une tonalité très proustienne, à la fois épique et burlesque, à même de restituer dans le théâtre de la phrase l'importance et la subtilité, habituellement passées sous silence, des faits sous-conversationnels.

### **L'apposition : une « forme vivante » ?**

Chez Hugo ou Baudelaire, l'expansion appositive, par ses irrégularités rythmiques, importait l'idiosyncrasie de l'oral dans une forme fondamentalement écrite. En supprimant la hiérarchisation syntaxique du premier plan de la phrase, Sarraute va plus loin ; elle forge « un instrument neuf, percutant, [...] une forme *vivante*<sup>38</sup> » qui soit susceptible de s'accorder avec « la substance *vivante* de tous [s]es livres »<sup>39</sup>, les tropismes :

C'est cette découverte de sensations inconnues, cette vision (pour employer un mot si galvaudé qu'on hésite à s'en servir), cette vision neuve du monde ou d'une parcelle du monde, qui préserve le langage de l'académisme, de la sclérose dont il est constamment menacé.

Elle oblige le romancier à le rendre percutant, à écarter le rideau des conventions, à arracher la gangue des formes mortes qui écrasent la sensation neuve, à s'attaquer à quelque chose d'encore inexprimé qui résiste, et à créer un langage à lui, bien *vivant*<sup>40</sup>.

Comme on voit, le défi de l'écriture sarrautienne est la recherche d'une langue « vivante ». Tel est l'effet produit à la fois par la figure d'anacoluthie et par le déploiement interne du groupe appositif qui mime un processus de densification croissante du discours, comme si l'on assistait à la naissance de la phrase<sup>41</sup>.

Observons le gonflement de la phrase en ses débuts dans le contexte mondain des *Fruits d'or* où un personnage s'aventure à livrer en société un jugement de valeur d'ordre esthétique (du type « *Les Fruits d'or...* c'est bien ») :

---

<sup>37</sup> Le développement secondaire est du reste sursigné par le retour d'un « mais » d'épanorthose : « ce cadre modeste, *mais* vivant, *mais* très doux », « ce menu simple *mais* de qualité excellente », « ce n'est pas que je n'aime pas ça, *mais* en ce moment... » ainsi que par les faits d'insertion (de discours direct).

<sup>38</sup> Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *ibid.*, p. 1647.

<sup>39</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *ibid.*, p. 1554.

<sup>40</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *ibid.*, p. 1687.

<sup>41</sup> « Un langage immédiat serait sans doute l'idéal, pour transcrire la "sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate". Mais il ne se peut qu'il n'y ait des phrases. Alors, c'est dans la naissance de la phrase, et son devenir, que l'on a le plus de chance de percevoir la vie et le devenir du tropisme, pour reprendre le mot employé par Nathalie Sarraute elle-même. Confrontée à l'immédiateté instable et spontanée du tropisme, la phrase est tension : entre le dire et l'ineffable, entre la sensation, évanescence et directe, et la langue, rationnelle et organisatrice. La phrase du tropisme affiche le processus mental d'une élaboration tendue dans son vouloir-dire » (Noël Dazord, « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Lyon, PUL, 2003 (coll. « textes et langue »)).

- 8 Tout *doux, délicat, un peu craintif. Sentant* peut-être vaguement une hostilité, une menace, et *se dépensant, se démenant, s'épanchant* pour désarmer, pour amadouer, *offrant* tout, mais tout ce que vous voudrez... Cela peut-être, ou cela ? Je le dépose devant vous, là, à vos pieds... Tout ce que j'ai vu, tout ce que je connais... films, pièces de théâtre, romans, concerts, expositions... cela vous convient-il ? cela pourra-t-il vous apaiser ? [...] *sourire tendre* qui s'efface brusquement, *regard* où l'expression de confiance, d'amitié par moments s'estompe, se ternit, se recouvre d'une buée légère, faite d'inquiétude, d'étonnement... Et la brute impassible, insensible, se laissant froidement cajoler – rien à faire pour l'attendrir... Enfin – ce geste... la main s'enfonçant dans l'ouverture du veston... sortant ce trésor... talisman... signe secret... Nous sommes frères, n'est-ce pas, je le sais... Je vous offre le pain béni. Je vous apporte le pain et le sel<sup>42</sup>...

ou dans le contexte, tragique, de la nouvelle « Ich Sterbe » (*L'Usage de la parole*) relatant les ultimes sensations et paroles de Tchekhov mourant :

- 9 *Entraîné, emporté, essayant* de me retenir, *m'accrochant, me cramponnant* à ce qui là, sur le bord, ressort, cette protubérance... pierre, plante, racine, motte de terre... morceau de terre étrangère... de la terre ferme : Ich sterbe (*Ich sterbe*, UP, 924, 14)<sup>43</sup>.

### Du mot à la phrase.

Les séries appositives relèvent dans ces deux exemples d'un fonctionnement similaire :

1. Elles s'ouvrent sur une série de trois caractérisations progressant par masses croissantes, essentiellement complétées par des adverbes de degré :

- 8 Tout doux (2), délicat (3), un peu craintif (4).  
9 Entraîné (3), emporté (3), essayant de me retenir (8), [...]

Les caractérisations évoluent du statique (qualité, état passif) au dynamique (action) : de l'adjectif, au participe passé au participe présent.

2. La série appositive poursuit sa progression avec des participes présents, souvent transitifs, recevant une complémentation plus importante :

- 8 *Sentant* peut-être vaguement une hostilité, une menace, et *se dépensant, se démenant, s'épanchant* pour désarmer, pour amadouer, *offrant* tout, mais tout ce que vous voudrez...  
9 *m'accrochant, me cramponnant* à ce qui là, sur le bord, ressort,

3. Puis le groupe secondaire va se délitant par l'insertion de sous-phrases secondaires (appositions de second niveau, incises, collage de bribes de discours direct) :

- 8 Cela peut-être, ou cela ? Je le dépose devant vous, là, à vos pieds... Tout ce que j'ai vu, tout ce que je connais... films, pièces de théâtre, romans, concerts, expositions... cela vous convient-il ? cela pourra-t-il vous apaiser ? [...]  
9 pierre, plante, racine, motte de terre... morceau de terre étrangère... de la terre ferme

L'amplification des groupes rythmiques se double d'une gradation lexicale. En 8 se mime l'appréhension grandissante de celui qui va prendre la parole ; en 9 les efforts toujours plus grands, plus désespérés, que le mourant déploie pour se raccrocher à la vie. Dans chaque cas, l'idée intensive (marquée par les adverbes et les

<sup>42</sup> Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, *ibid.*, pp. 526-7.

<sup>43</sup> Nathalie Sarraute, « Ich sterbe », *L'Usage de la parole*, *ibid.*, p. 924.

hyperboles sémantiques) assure continuité et progression. En outre l'apposition, élément de liaison par excellence, fait transition, opère le passage du récit au discours et mime le mouvement qui mène du dedans, du ressenti (la sous-conversation), au dehors, au dit : « c'est insensiblement, écrit Nathalie Sarraute, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors<sup>44</sup> ». Les séries appositives sont en effet suivies d'un coup de théâtre marqué par le surgissement de la parole (en 8, la carte postale sortie du veston transpose métaphoriquement la prise de parole ; en 9, « Ich sterbe » rapporte en style direct la dernière parole prononcée par Tchekov).

### 3. DE LA PREDICATION SECONDE A LA PREDICATION PREMIERE : VERS UNE PHRASE APPOSITIVE ?

Dans les modèles de phrase étudiés précédemment, l'expansion appositive menaçait l'équilibre phrastique, qu'il soit établi, rétabli (1<sup>re</sup> partie) ou rompu (2<sup>ème</sup> partie). Il nous faut à présent envisager des cas où l'apposition paraît d'emblée détachée de la prédication première, lorsque la phrase ne repose plus sur une tension intonative et/ou rythmique entre ses deux plans principaux. C'est pousser loin le paradoxe puisque cela nous amène à postuler que le plan premier à quoi rapporter la prédication appositive est absent de la configuration même de la phrase, pas même sous-jacent au titre de l'ellipse. L'apposition deviendrait alors paradoxalement une dépendance adnominale mais de premier niveau.

#### Style substantif et apposition en poésie

La poésie favorise, comme l'a montré Jakobson, le déploiement paradigmatique du discours, soit un style substantif<sup>45</sup> dépourvu de prédication verbale. L'unité que constitue le vers suffit en effet à découper des unités sémantico-syntaxiques ; le retour à la ligne à l'écrit, l'accent de fin de vers à l'oral, accompagnés ou non d'un rappel rythmique et/ou prosodique, soulignent le détachement appositif et marquent la prédication.

Ainsi le poème de Paul Eluard « Chassé » est-il tout entier construit sur la relance prédicative des appositions :

#### 10 Quelques grains de poussière de plus ou de moins

##### Sur des épaules vieilles

*Des mèches de faiblesse sur des fronts fatigués*

*Ce théâtre de miel et de roses fanées*

*Où les mouches incalculables*

*Répondent aux signes noirs que leur fait la misère*

*Poutres désespérantes d'un pont*

*Jeté sur le vide*

*Jeté sur chaque rue et sur chaque maison*

*Lourdes folies errantes*

*Que l'on finira bien par connaître par cœur*

*Appétits machinaux et danses détraquées*

*Qui conduisent au regret de la haine*

<sup>44</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *ibid.*, p. 1604.

<sup>45</sup> Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 343.

Dans ces séries nominales caractéristiques de l'écriture éluardienne, le brouillage référentiel s'accompagne d'une ambivalence sur le lien qui unit chaque segment : la parataxe distend la frontière entre prédication appositive et juxtaposition car tandis que l'apposition peut créer, comme la juxtaposition, du multiple à partir de l'un, la juxtaposition permet parfois de saisir, comme l'apposition, les éléments contigus comme interchangeable. L'apposition est ainsi susceptible de devenir en poésie, comme chez Eluard, un support de la métamorphose (le même porté vers l'autre). L'absence de prédication première (de verbe conjugué) abolit la relativisation temporelle de sorte que l'on semble assister à l'enregistrement instantané des images dans le discours, voire à leur production par la prédication appositive. Ici, le paradigme du corps humain (« épaules », « mèches » et « fronts ») semble d'abord profiler une référence distincte de celle de la ville (« poutres d'un pont », « ville », « maison ») ; mais la cohésion de l'univers référentiel est menacée en contexte étroit. À quoi renvoient « les mèches de faiblesse » ? S'additionnent-elles aux « grains de poussière » ou requalifient-elles métaphoriquement cette première référence ? La rupture isotopique annoncée par le complément abstrait sera renforcée par la reprise : « ce théâtre de miel et de roses fanées ». Au final, la connexion sémantique des éléments du poème se fait moins par le nom que par la relation lexicale des adjectifs et compléments du nom, marqués uniformément du sceau de la négation, lexicale ou morphologique. Les composants du paysage, comme ce « pont jeté sur le vide », sont autant de « signaux crevés<sup>47</sup> » d'un tableau puisant sa source dans le désespoir. Cette prolifération négative comme répétition du même rend compte, même par défaut, d'une double tendance de l'écriture éluardienne : goût pour le resserrement de l'idée dans une formule synthétique et goût pour une poésie de l'expansion, virtuellement « ininterrompue » :

Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel  
Il nous faut tous les mots pour le rendre réel<sup>48</sup>.

### **L'apposition au premier plan dans la prose romanesque**

#### ***Le style fragmenté du roman***

En prose, l'expansion appositive hors de toute prédication première, même implicite, nécessite souvent une redistribution typographique l'isolant comme telle :

11 Combien y passerais-je de temps dans cette solitude après qu'ils m'auraient fait mon affaire. Avant d'en finir ? Et dans quel fossé ? Le long duquel de ces murs ? Ils m'achèveraient peut-être ? D'un coup de couteau ? [...]

**Mon cœur** au chaud, *ce lapin*, derrière sa petite grille des côtes, *agité, blotti, stupide*.

Quand on se jette d'un trait du haut de la Tour Eiffel on doit sentir des choses comme ça. On voudrait se rattraper dans l'espace<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Paul Éluard, « Chassé », *La Barre d'appui, Œuvres complètes*, I, édité et annoté par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, Paris, 1968, p. 489 (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

<sup>47</sup> « La Tour Eiffel est penchée/ Les ponts tordus/ Tous les signaux crevés » (« Rêve », *Les Mains libres, ibid.*, p. 624). Voir aussi : « Tous les ponts sont coupés, le ciel n'y passera plus » (« Ne plus partager », *Capitale de la douleur, ibid.*, p. 175).

<sup>48</sup> *Avenir de la poésie, ibid.*, p. 526.

<sup>49</sup> Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1952, p. 37 (coll. « Folio »).



Le découpage typographique, qui est conventionnellement dans le roman l'instrument de la composition et de l'organisation textuelle, sert moins dans certains passages de *Voyage au bout de la nuit* à ordonner la narration qu'à restituer dans sa confusion même l'ordre des pensées du personnage. Ainsi dans cet extrait où Bardamu avance, la peur au ventre, dans la solitude de la guerre, le paragraphe ne regroupe pas mais désunit, détache chaque idée, donnant lieu à un style fragmentaire mis en évidence par l'asyndète, les ruptures temporelles et énonciatives, mais aussi par la phrase appositive. Celle-ci – « Mon cœur au chaud, ce lapin, derrière sa petite grille des côtes, agité, blotti, stupide » –, dépourvue de verbe mais fondée sur une dislocation qualitative et des appositions adjectivales, fait porter tout l'accent sur la triade adjectivale. L'image filée du lapin « stupide » – au sens de « frappé de stupeur » – et « agité » par la traque dont il est objet clôt un épisode du récit sur une image pathétique, d'autant plus saisissante qu'elle se détache de toute actualisation temporelle et de tout élément de récit.

Au détachement typographique du paragraphe s'ajoute dans le passage suivant, tiré d'*Aurélien*, le morcellement de l'unité typographique (point, majuscule) et mélodique de la phrase :

12 *Je demeurai longtemps errant dans Césarée*<sup>50</sup>...

Ça devait être **une ville aux voies larges, très vide et silencieuse. Une ville frappée d'un malheur. Quelque chose comme une défaite. Désertée. Une ville pour les hommes de trente ans qui n'ont plus de cœur à rien. Une ville de pierre à parcourir la nuit sans croire à l'aube.** Aurélien voyait des chiens s'enfuir derrière des colonnes, surpris à dépecer une charogne. **Des épées abandonnées, des armures.** *Les restes d'un combat sans honneur*<sup>51</sup>.

La fragmentation phrastique accompagne, comme chez Céline, la lente progression d'une pensée parlée dans une énonciation proche du style indirect libre. Aurélien imagine la ville d'une tragédie racinienne : Césarée. Le mouvement appositif (« quelque chose comme une défaite », « désertée ») et les trois reprises successives du nom « ville » occasionnent des pauses longues qui font résonner le prédicat appositif sans pour autant interrompre ni perturber la syntaxe de la phrase. Il en ira différemment chez Claude Simon où le dénivellement phrastique suscite comme chez Sarraute un modèle nouveau, tant rythmique que syntaxique, de phrase.

### ***Le dénivellement phrastique***

On pouvait déjà observer chez Nathalie Sarraute un certain dénivellement de la phrase par troncation du plan premier de la prédication ; cette réduction, marquée par l'inachèvement, était saisie comme mouvement, processus, comme si la construction syntaxique de la phrase volait en éclats dans la temporalité même de l'écriture ou de la lecture. Chez Claude Simon en revanche, il semble que, par leur fréquence, les appositions non rattachées à une prédication première, soient devenues un modèle préconstruit de la phrase, une forme syntaxique idiolectale ne suscitant plus de surprise à la lecture (comme si, d'emblée la phrase était dénivelée) mais inaugurant un nouveau mode de récit.

Prenons pour exemple ce passage de *L'Herbe* (que nous abrégeons) narrant la visite silencieuse de Pierre à Marie, sa sœur mourante :

---

<sup>50</sup> En italique dans le texte.

<sup>51</sup> Louis Aragon, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1966 [1<sup>re</sup> éd. 1944], p. 28 (coll. « Folio »).

13 **Et le lendemain, vers la fin de la journée les trois hommes furent de retour, mais Pierre les laissa sur le perron, en train de [...] : mais lui n'était déjà plus là, traversant d'une traite le vestibule, entreprenant de hisser son énorme masse dans l'escalier, ahanant, s'élevant marche après marche, mais sans faiblir ni marquer de temps d'arrêt, même quand il fut parvenu sur la dernière, traversant aussi le palier sans ralentir, poussant la porte, s'arrêtant enfin et se tenant là [...]. Ce fut tout. Il ne dit même pas « Pauvre femme », ou « Pauvre Marie ». Il ne dit rien. Restant là à la regarder bien après qu'il eût retrouvé son souffle, si longtemps qu'à un moment la garde [...], si longtemps donc que la garde bougea, avança une chaise, disant : « Monsieur... », mais lui ne paraissant pas l'entendre, ni même sentir son contact quand elle lui toucha le bras, et alors elle cessa de s'occuper de lui, prit le parti de s'asseoir [...].** (pp. 101-4).

On observe deux configurations syntaxiques :

La première, traditionnelle, rapporte le prédicat apposé à une proposition à verbe conjugué : (11) « **lui n'était déjà plus là, traversant** d'une traite le vestibule, *entreprenant* etc. ». Si cette construction peut sembler classique dans sa forme, elle ne l'est guère du point de vue sémantique. En effet, le prédicat premier « lui n'était déjà plus là » exprimant un résultat (marqué par l'adverbe « plus »), on attendrait plutôt des participes présents à la forme accomplie susceptibles d'exprimer l'antériorité logique (\**lui n'était déjà plus là, ayant traversé d'une traite le vestibule, entrepris, etc.*). La dépendance syntaxique des appositions à l'égard de la prédication principale implique une dépendance sémantique. Mais le participe présent assure la progression événementielle du récit, de sorte que la série participiale déplace le repère spatio-temporel, comme l'indique la répétition de *là* désignant une première fois le perron, une seconde fois la chambre de Marie : « lui n'était déjà plus là, [...] *poussant la porte, s'arrêtant enfin et se tenant là* ». Alors qu'habituellement le participe présent se situe dans le repère temporel du verbe principal (même lorsqu'il a un sens résultatif), il déplace ici celui-ci de sorte que les verbes principaux qui suivront la série apposée se fonderont sur le nouveau repère qu'il a posé : « Ce fut tout. Il ne dit même pas [...]. Il ne dit rien » n'a plus de lien, ni temporel, ni spatial, avec « lui n'était déjà plus là » mais avec les dernières appositions. Contrevenant au fonctionnement habituel du participe présent dans la langue<sup>52</sup>, la série apposée conquiert son autonomie au fur et à mesure qu'elle s'éloigne de son ancrage à gauche. Au final le groupe apposé, ayant gagné une place de premier niveau, partage avec les verbes principaux un même statut informationnel. Ce lien ambivalent « d'indépendance et d'interrelation » de l'apposition à son contexte est analogue à celui de la parenthèse, analysé par Gérard Roubichou : elle « est déclenchée par une composante de l'élément porteur ; mais son passage n'est pas indifférent ; elle infléchit le cours de la phrase, notamment l'élément porteur réapparaissant<sup>53</sup> ».

La seconde consiste en une anacoluthie : « *Restant là à la regarder, [...]* **et alors elle cessa de s'occuper de lui [...]**. (pp. 103-4). L'intégration du groupe apposé à la proposition nouée autour d'un verbe conjugué est doublement impossible : non seulement le sujet de *cessa* est différent du support attendu des appositions participiales (*lui*) mais encore le « et » qui ouvre la proposition marque le rejet de toute intégration syntaxique du syntagme antécédent. Il s'en serait fallu de peu que la phrase fût grammaticalement correcte : il aurait suffi que les participes présents en apposition soient rattachés au prédicat de la phrase d'avant (\**Il ne dit rien, restant là à la regarder [...]*). Mais cela aurait rétabli une stratification prédicative dans la phrase, contraire à l'effet ici visé.

<sup>52</sup> « Le participe présent, lui [contrairement au gérondif], dénote toujours ou bien une situation qui se prolonge imperceptiblement dans une autre, ou bien carrément une phase ou un aspect particuliers de la situation dénotée par le verbe principal ; mais il ne sert jamais à situer le verbe principal. [...] le verbe principal et le participe présent, à la différence de la structure avec verbe principal et gérondif, dénotent ensemble une seule situation, dont le participe – le co-verbe – développe une phase ou une facette particulière » (Michael Herslund, « Le participe présent comme co-verbe », *Langue française, La Prédication seconde*, Larousse, Septembre 2000, p. 87 et p. 90).

<sup>53</sup> Gérard Roubichou, « Aspects de la phrase simonienne », *Claude Simon, colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, UGE, 1975, p. 203 (coll. 10/18).

En effet, l'apposition trouve dans le contexte d'avant son support référentiel tout en s'appuyant syntaxiquement sur celui d'après, par un phénomène d'anacoluthie très fréquent en moyen-français. Comme l'a montré Bernard Combettes, le constituant appositif est historiquement, « une unité "périphérique", moins intégrée à la structure propositionnelle, moins soumise aux contraintes syntaxiques que les autres constituants »<sup>54</sup>. Cette particularité donne lieu à des énoncés où le principe d'organisation transphrastique, textuelle et logique prévaut sur celui d'une organisation purement syntaxique. Si la phrase de Claude Simon évoque bien ce tour ancien, qu'on trouve chez Chateaubriand (exemple cité par B. Combettes : « (je montais avec ma magicienne sur les nuages...) *Plongeant dans l'espace, descendant du trône aux portes de l'abîme, les mondes étaient livrés à la puissance de mes amours* »), elle s'en distingue pourtant par le fait que le constituant appositif ne peut même s'intégrer à la prédication première comme le ferait un circonstant : le lien entre le prédicat second et le prédicat premier est en effet moins de l'ordre de la logique que de la succession chronologique pure et simple (marquée par « et alors »). Notons pour finir que le constituant appositif, par son rôle transphrastique, met à mal la définition même de la phrase qui se poursuit bien au-delà du point.

Si on retrouve chez Simon le même phénomène de délitement syntaxique observé chez Sarraute (citations 7 et 8) dans le mouvement de la phrase, tendue d'abord vers un support nominal, s'amplifiant ensuite par ajouts successifs et insertions secondaires, au point de dissoudre cette tension initiale, subsiste cependant cette différence de taille : l'apposition n'isole plus un plan secondaire de récit. Au contraire, c'est elle qui assure la progression narrative à thème constant, comme en témoigne le fait que le prédicat du verbe conjugué (« elle cessa de s'occuper de lui ») ne concerne qu'un personnage secondaire, celui de la garde-malade, dont le lecteur vient d'apprendre l'existence.

Que gagne alors le récit simonien avec cette anacoluthie ? Un désancrage temporel du récit, qui équivaut, pour Claude Simon, à une ruine de l'illusion référentielle :

L'emploi que j'ai fait pendant longtemps du participe présent était motivé par plusieurs raisons dont l'une était de dissiper (ou d'aller à l'encontre de) ce que j'appelle l'illusion (ou encore si l'on préfère la mystification) du prétendu réalisme. Lorsque, en effet, un romancier écrit par exemple : « Pierre ouvrit la porte », cela signifie expressément qu'en un lieu donné, un jour donné, ce personnage a ouvert une fois pour toutes une porte [...]. Si, par contre, j'écris : « Pierre ouvrant la porte », cela sous-entend : « j'imagine » ou « je revois », c'est-à-dire que, comme tout ce qui relève du domaine de l'imaginaire ou de la mémoire, rien n'est moins certain<sup>55</sup>.

La temporalité à laquelle renvoient les séries apposées est plus ou moins virtuelle. Dépourvus de valeur temporelle, les participes présents se chargent certes de l'ancrage dans le temps des passés simples environnants mais en retour ils colorent ceux-ci d'une certaine virtualité puisque bien souvent c'est le passé simple, et non l'inverse, qui se rapporte aux formes en -ant : « *Restant* là à la regarder bien après qu'il eût retrouvé son souffle [...] si longtemps donc que la garde *bougea* ». La place et l'importance des groupes apposés chez Claude Simon produit ainsi une nouvelle temporalité, non plus celle de l'histoire mais celle de la mémoire :

---

<sup>54</sup> Bernard Combettes, « L'apposition comme unité textuelle et constituant phrastique : approche diachronique », *Langue française*, n°125, février 2000, Paris, Larousse, p. 90.

<sup>55</sup> Propos de Claude Simon (tenus lors d'une conférence sur le nouveau roman faite le 10 Décembre 1975 à New Delhi) rapportés par Marie-Claudette Kirpalani (*Approches de La Route des Flandres de Claude Simon*, New Delhi, Vignette Arts, 1981, pp. 60-1).

L'image du temps à peine émergente qu'il génère s'en tient à la valeur aspectuelle du participe, qui signifie, sans plus : l'immersion dans l'événement. Cette particularité concourt à un fonctionnement central dans le roman : la fusion entre *temps raconté* (l'époque à laquelle sont situés les événements racontés – en principe le passé) et *temps à raconter* (le moment où le narrateur raconte son histoire – le présent actuel)<sup>56</sup>.

L'expansion appositive concourt donc à livrer l'événement comme une série de tableaux, « sous l'aspect d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombres et de clairs<sup>57</sup> ». Ce prisme de la mémoire, de la subjectivité constitue du reste le fil rouge qui relie les formes au passé simple dans cet épisode de *L'Herbe* où Pierre quitte le groupe sur le perron pour rejoindre sa sœur et la garde malade. La série apposée assure le lien entre trois moments marqués uniformément par la négation (« mais lui n'était déjà plus là [...]. Ce fut tout. Il ne dit même pas « Pauvre femme », ou « Pauvre Marie ». Il ne dit rien. [...] et alors elle cessa de s'occuper de lui »), autrement dit par le regard d'un observateur régissant la focalisation du passage.

### ***Participe de narration et construction appositive***

Élément de transition et de liaison par excellence, l'apposition libérée de la syntaxe phrastique, peut garder son statut de groupe secondaire pour rattacher une phrase à une autre, une énonciation à une autre. C'est ce phénomène qui régissait la citation 9 tirée de Nathalie Sarraute où la série participiale était rattachée par l'intermédiaire des deux points à un énoncé du personnage : « Ich sterbe ».

Ce procédé devient l'unique modalité du récit dans certains passages dialogués de Claude Simon qui mettent en place un véritable système binaire. Soit, dans *L'Herbe*, ce dialogue de plus de dix pages entre Sabine (se plaignant de l'infidélité de son mari, Pierre) et sa belle-sœur Marie, qui n'est entrecoupé d'aucune autre phrase de récit que les phrases appositives des parenthèses :

14 **Et elle : « Mais bien sûr, mais tout ça, ce sont des bêtises, il ne faut pas... »**

**Et Sabine : « Je voudrais bien, croyez que je ne demanderais pas mieux, je voudrais bien, mais comment voulez-vous que je fasse ? »** (et sortant un mouchoir, mais celui-ci de dentelle et chiffonné, et se décidant enfin à s'éponger les yeux en même temps que l'odeur violente du coûteux parfum se répand, agressive, chimique, obscène, luttant un moment avec la tiède senteur de l'herbe, des foins coupés suspendue dans l'air autour d'elles, et la vieille femme peinte reniflant, se mouchant, l'éventail replié sur ses genoux, cherchant son sac et, tout en se repoudrant, parlant maintenant d'une voix neutre, morne et, sinon apaisée, dépourvue de toute véhémence, comme si [...] : éprouvant cette infidélité (vraie ou imaginaire) comme une réalité physique, un fait acquis une fois pour toutes [...], disant :) **« Mais à quoi bon, vous ne pouvez pas comprendre ! »** (refermant le poudrier d'un claquement sec, [...]) (pp. 58-9).

Cette configuration aurait pu paraître familière au lecteur de théâtre, habitué aux didascalies si un « et » de détachement ne venait pas une fois encore renforcer l'autonomie syntaxique du groupe apposé – favorisée en outre par les parenthèses –, si celui-ci n'avait pas un volume bien supérieur à celui de la partie dialoguée, si, enfin, on n'était pas dans un texte romanesque. L'apposition, prédication seconde, pourrait en outre sembler régie par le dialogue (la pause renforcée par la parenthèse la ravalant à un rang second) mais, par un jeu constant d'inversion, elle devient à son tour un segment régissant le dialogue, ainsi que l'indique notamment le dernier

<sup>56</sup> Jeanne-Marie Barbéris, « Phrase, énoncé, texte. Le fil du discours dans *La Route des Flandres* », *La Route des Flandres, Claude Simon*, Ellipse, 1997, p. 144 (coll. « capes/agrégation Lettres »).

<sup>57</sup> Claude Simon, *L'Herbe*, op. cit., p. 125.

participe de la série : « disant : ». Par un phénomène de balancier décrit par Catherine Rannoux – « plus on s'éloigne du bornage du point, plus l'énoncé tend à se démarquer du modèle en question, donnant lieu à une progression par relance énonciative successive débordant largement les modèles syntaxiques classiques<sup>58</sup> » –, l'apposition, groupe virtuellement illimité, constamment relance la phrase au point d'en dissoudre les bornes. Tout ancrage temporel a alors disparu, assurant l'indépendance d'un nouveau modèle de phrase : le participe de narration.

## CONCLUSION: FIGURES D'APPOSITION ET HYPOTYPOSE

L'expansion appositive, en prose ou en poésie, quelle que soit la configuration syntaxique de la phrase, relève, semble-t-il, d'une *hypotypose*. Considérons, à l'instar de Georges Molinié<sup>59</sup>, cette figure macro-structurale comme une configuration formelle essentiellement définie par la caractéristique négative de l'effacement. Dès lors l'expansion appositive peut généralement être considérée comme une figure micro-structurale d'hypotypose car elle consiste en la suppression, partielle ou totale, du plan premier de la prédication. Mais la référence temporelle et le « sujet global du discours » sont rendus d'autant plus saillants qu'ils ne font pas (ou peu) l'objet de mentions explicites.

On sait qu'à l'oral, la présence de l'objet du discours dans la situation de l'énonciation ne nécessite pas sa présence sur le plan de l'énoncé. Nos figures d'apposition semblent quant à elles répondre à ce même principe, comme si elles étaient produites dans une situation d'interlocution commune à l'énonciateur et au lecteur. L'ellipse ou le suspens confèrent donc à une figure éminemment écrite, l'apposition, un « rendu émotif » propre à la parole. C'est que la pause est toujours exploitée dans le sens de la rupture : intonative d'abord, puis rythmique, prosodique, rhétorique et énonciative. Support naturel de l'amplification oratoire et de la métaphore filée par ses qualités d'expansion, l'apposition joue du grossissement extrême d'un point de vue (celui du poète, comme celui du personnage) qu'elle met en scène dans le théâtre de la phrase. Ce point de vue joint invariablement deux versants, l'analyse (l'apposition comme figure de dépliement) et l'émotion (l'apposition comme figure de déploiement), de sorte que « si la description vive fait mieux voir que la peinture elle-même, comme le dit Florence Dumora-Mabille, c'est qu'elle fait voir non pas la peinture, mais l'image mentale que la peinture suscite au moins imparfaitement »<sup>60</sup>.

En outre, ces figures d'apposition par un mouvement naturel de compensation dramatisent le groupe apposé. L'apposition invente des modèles de phrase où le plan second se charge du dynamisme narratif habituellement dévolu au plan premier : le rythme, la gradation tant lexicale que morphologique (de l'adjectif au verbe) des segments apposés concourent ainsi tout ensemble à émanciper et mettre en mouvement les prédicats appositifs. Ce qui s'anime alors, c'est une référence qui, en l'absence d'inscription temporelle, produit l'effet d'un tableau au présent absolu.

---

<sup>58</sup> Catherine Rannoux, *L'Écriture du labyrinthe, Claude Simon, Le Route des Flandres*, éditions Paradigme, Orléans, 1997, p. 170.

<sup>59</sup> « L'hypotypose consiste en ce que dans un récit, ou plus souvent encore dans une description, le narrateur sélectionne une partie *seulement* des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, *ne gardant que* des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, *sans donner la vue générale* de ce dont il s'agit, *sans indiquer même le sujet global du discours*, voire *en pré-sentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence*, toujours rattachées à l'enregistrement comme cinématographique du déroulement ou de la manifestation extérieurs à l'objet » (Georges Molinié, article « hypotypose » du *Dictionnaire de Rhétorique, Le Livre de poche*, 1996).

<sup>60</sup> Florence Dumora-Mabille, « Entre clarté et illusion : l'enargeia au XVI<sup>ème</sup> siècle », *Littératures classiques*, n°28, Le Style au XVII<sup>ème</sup> siècle, Paris, Klincksieck, Automne 1996., p. 86.

« Ce qui m'intéresse, écrit encore Sarraute, ce n'est pas l'objet mais les mouvements internes qu'il déclenche. Les objets ne sont que des catalyseurs ».

Agnès FONTVIEILLE

Maître de Conférences à l'Université Lumière-Lyon 2

**Pour citer cet article :**

**Agnès Fontvieille, « Figures d'apposition », *De la langue au style* (J-M. Gouvard dir.), PUL, 2005, p. 99-126.**