HAL open science

Modes impersonnels et énonciation poétique

Véronique Magri

To cite this version:

Véronique Magri. Modes impersonnels et énonciation poétique. Congrès Mondial de Linguistique Française (CMLF), Jul 2008, Paris, France. pp.1403-1415. hal-00626965

HAL Id: hal-00626965

https://hal.science/hal-00626965

Submitted on 27 Sep 2011

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.

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

Modes impersonnels et énonciation poétique

L'exemple des *Tableaux parisiens*

Véronique Magri-Mourgues

Laboratoire BCL,
Université de Nice Sophia-Antipolis, CNRS ;
MSH de Nice, 98 bd E. Herriot, 06200 Nice.
magri@unice.fr

1 Introduction

La tradition retient parmi les modes l'indicatif, le subjonctif, l'impératif, l'infinitif et le participe (auquel est associé le gérondif)[1]. Les modes impersonnels du verbe – infinitif et participe – se caractérisent, par opposition aux modes dits personnels, par leur invariabilité qui les rend inaptes à marquer la personne de même que tout ancrage temporel autonome. Cette étude ne s'intéresse qu'à l'infinitif et au participe présent excluant le participe passé, pour des raisons de place.

La base Frantext, avec les possibilités de recherche hypertextuelle qu'elle offre, fournit un champ de recherche étendu et judicieux. On peut ainsi s'intéresser en particulier au participe présent – forme au morphème final stable et plus propice à un repérage automatique que l'infinitif par exemple – et rechercher tous les mots terminés par la finale -*ant*pour étudier ensuite leur distribution ou « la répartition de leur fréquence relative » dans un corpus d'étude prédéterminé. Il est sûr que parmi la liste des formes ainsi obtenue se glissent des intrus, par exemple, des formes adjectivales qui n'ont aucune origine verbale mais ces exemples peuvent être considérés comme négligeables eu égard à l'ampleur du corpus et aux très nombreuses occurrences qu'il comporte. Se trouvent également mêlés dans ce relevé les adjectifs d'origine verbale mais limités toutefois à la forme masculine[2]. Les participes présents et les adjectifs verbaux qui correspondent à deux types de fonctionnement syntaxique différents illustrent cependant « deux degrés »[3] d'un même phénomène, l'adjectivisation du verbe. L'impossibilité de distinguer hors contexte les formes de participe présent, de gérondif et d'adjectif verbal au masculin singulier, réunis par l'unité de la désinence spécifique, unité qui n'est qu'homonymique pour le gérondif, conduit à un dénombrement global de ces formes. L'observation de la fréquence statistique des formes à finale *–ant* suppose qu'un lien peut être établi entre répétition relative d'un phénomène et significativité textuelle. Dès lors, cette étude analysera en contexte les trois formes dites en *–ant* que la linguistique a pris l'habitude de réunir en système, tout en mettant en évidence leurs particularités syntaxiques selon les occurrences.

Il s'avère que la fréquence relative maximale pour la finale -*ant*est atteinte par les œuvres de la deuxième moitié du XIXe siècle, répertoriées dans Frantext. Si on procède à une analyse sur des corpus réduits par le paramètre du genre, on constate que l'évolution est parallèle dans le genre poétique et dans le genre romanesque : après le XVIe siècle qui paraît friand de ces formes, c'est aussitôt la tranche temporelle 1850-1899 qui se dessine ; le XXe siècle renoue avec les participes présents après la désaffection des XVIIe et XVIIIe siècles pour ces formes. Si maintenant on centre l'étude sur les œuvres de poètes situées entre 1850 et 1870, on trouve en tête de liste Nerval avec *Les Chimères* où l'emploi des mots terminés par -*ant*est spécifique, suivi par Glatigny, Hugo, Leconte de Lisle, Vigny, Bouilhet, Baudelaire et d'autres encore. Baudelaire est assez bien représenté dans la base avec cinq œuvres principales numérisées pour la période déterminée. Si, par cercles concentriques successifs, on resserre maintenant l'étude au corpus baudelairien, on constate que ce sont les *Fleurs du Mal* qui présentent la fréquence relative maximale, devant les *Histoires grotesques et sérieuses* (1865), les *Petits poèmes en prose* (1867), les *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1865), *Les Paradis artificiels* (1860) et enfin les *Salons* (1845-1846). Au vu des résultats obtenus à partir du corpus de Frantext, il paraît difficile de conclure à un usage spécifique

Article available at http://www.linguistiquefrancaise.org or http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08203

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

des formes terminées par la finale -*ant*pour la poésie comparée à la prose ; il semblerait que l'emploi de ces formes soit davantage lié à un moment des pratiques littéraires, la seconde moitié du XIXe siècle.

L'enjeu de cette étude est davantage d'étudier le fonctionnement de formes particulières au niveau microstructural de l'enchaînement syntagmatique mis en corrélation avec l'écriture versifiée, que de dresser un panorama de l'usage de ces formes en -*ant*en diachronie. C'est pour cette raison que je préfère resserrer mon corpus d'étude autour d'un auteur, Baudelaire, dont *Les Fleurs du Mal* présentent un usage privilégié des formes en –*ant*.

Le choix d'un extrait de poésie métrique, en l'occurrence les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, autorise sans ambiguïté une analyse très précise qui se fonde sur quelques paramètres du rythme et de la prosodie ; dans la poésie métrique sont articulés avec d'autant plus de clarté deux types d'organisation, l'une linguistique et syntaxique, l'autre métrico-rythmique. La poésie naît de « l'application sur le langage d'une structuration rythmique externe »[4]. Par l'analyse de la tension instituée entre syntaxe des formes impersonnelles et prosodie, on verra d'abord qu'infinitif et formes en -*ant*fonctionnent comme un élément structurel de différentes unités métriques, vers, strophe ou poème tout entier, et que leur souplesse syntaxique même les dote d'une valeur particulière. Si le processus de la nominalisation peut être envisagé comme spécifique du discours poétique, la vocation à l'abstraction temporelle des formes impersonnelles les rend aptes à y participer tandis qu'on pourra démontrer pour finir la connexion entre abstraction, généricité et lyrisme.

2 Syntaxe et prosodie

2.1 Lissage impersonnel et intemporel

Les schémas métriques contraignent à une distribution linéaire réglée des mots : les unités syntaxiques entrent alors en tension avec les unités métriques ; les frontières métriques – hémistiches, fin de vers ou fin de strophes – redessinent le discours en contribuant à sa signifiance.

Le jeu des discordances entre mètre et syntaxe favorise un lissage impersonnel qui peut s'exercer au niveau de ces trois unités. Le terme de lissage est employé au sens où sont aplanis les facteurs d'hétérogénéité syntaxique, éventuellement induits par des formes verbales conjuguées différentes. L'invariabilité des modes impersonnels les rend en quelque sorte formellement neutres et efface toute discordance avec les tiroirs verbaux aux morphèmes spécifiques du système français.
Le vers 3 de *Paysage* en offre un premier exemple : le second hémistiche est occupé par la succession d'un infinitif et d'un gérondif et il fait écho à l'hémistiche suivant « emportés par le vent » : tous deux sont liés par l'homogénéité syntaxique assurée par des formes impersonnelles du verbe (infinitif, gérondif, participe passé de valeur adjectivale) et renchérie par un syntagme nominal et par des échos phoniques en [e] et la rime suffisante en [v4] :

> Je veux, pour composer chastement mes églogues,
> Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,
> Et, voisin des clochers, écouter *en rêvant*
> Leurs hymnes solennels emportés par le vent. (1-4)

Ce phénomène de nominalisation se reproduit aux vers 18 et 19, qui adoptent le même patron syntaxique :

> Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
> Des jardins, des jets d'eau *pleurant* dans les albâtres,
> Des baisers, des oiseaux *chantant* soir et matin.

Cette structure est à comparer avec celle qui emploie la subordonnée relative dans le même poème :

> Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde (6)

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

La relative et le participe présent partagent la même fonction adjectivale en complétant le substantif qui les précède. Même si le présent de l'indicatif dans les relatives se colore d'une valeur omnitemporelle qui détache les procès exprimés des contingences spatio-temporelles, les subordonnées maintiennent une disjonction nette avec leur antécédent. Sur le plan sémantique, on peut les considérer comme relatives explicatives qui n'apportent qu'une information accessoire à un antécédent suffisamment déterminé comme l'indiquent la valeur générique du nom et l'article défini. Cette lecture fait coïncider rythme linguistique et rythme métrique ; la lecture comme relative déterminative s'accompagnerait d'un enjambement interne obligé. Une autre lecture peut être suggérée qui analyserait les relatives comme prédicatives qui, par définition, ne formeraient pas un syntagme avec l'antécédent ; dans ce cas, la disjonction est encore plus nette entre terme support et subordonnée.

Si, sur le plan sémantique, on peut établir une discussion du même type pour les participes présents de l'exemple précédent qui occupent avec leurs compléments tout le second hémistiche, entre éléments de valeur déterminative et caractérisante, l'absence de connecteur subordonnant joue en faveur d'une homogénéité plus grande entre le « je » qui rêve et l'objet de la rêverie, comme en symbiose.

Le lissage impersonnel et intemporel est particulièrement net dans le poème *Le Jeu* : les trois premiers quatrains ne contiennent qu'une forme verbale conjuguée, « viennent » encore associée à un infinitif « gaspiller » pour former une unité lexicale ; ils se présentent comme une succession de vues d'un « noir tableau », où les actions sont immobilisées par l'emploi des participes présents : « minaudant, et faisant », « fouillant » en écho à l'adjectif verbal « palpitant » et enfin « projetant » en écho encore avec un adjectif qui se termine par le même phonème *-ant*, même s'il ne s'agit pas cette fois d'une forme participiale, « sanglantes ». Toutefois, jusqu'à la quatrième strophe, on pourrait envisager que les participes assurent un rôle prédicatif par rapport aux groupes nominaux supports, et expriment un véritable procès dont la concomitance temporelle avec un procès conjugué reste à venir. Le présentatif « voilà » qui ouvre le quatrième quatrain invalide cette interprétation et impose une rétrolecture.

Les formes en *-ant*sont ainsi mises à contribution comme élément structurel de cohésion des strophes ou du poème tout entier. Inversement, la désolidarisation d'unités syntaxiques par l'action des structures prosodiques qui s'y surimposent en modifie le fonctionnement.

2.2 Souplesse syntaxique

La périphrase verbale, envisagée comme une unité lexicale et syntaxique formée par l'association d'un semi-auxiliaire au sens altéré et d'un infinitif est un premier exemple de désolidarisation.

Une strophe de *Rêve parisien* présente la disjonction entre le verbe conjugué « faisais » et l'infinitif régi « passer », qui reçoit lui-même un contrôleur, le syntagme « un océan dompté ». Par le phénomène de désolidarisation d'une périphrase factitive, l'infinitif se trouve projeté à l'initiale du vers dans le poème *Le Jeu* :

> Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles,
> Pâles, le sourcil peint, l'œil câlin et fatal,
> Minaudant, et *faisant* de leurs maigres oreilles
> *Tomber* un cliquetis de pierre et de métal ;

L'insertion du complément prépositionnel entre le semi-auxiliaire et l'infinitif qu'il régit a pour effet de placer ce dernier en tête de vers et de le mettre ainsi en valeur, associé au syntagme nominal métonymique qui suit.

Le début du poème *Paysage* fournit un autre exemple, qui emploie le verbe « vouloir » :

> Je *veux*, pour composer chastement mes églogues,
> *Coucher* auprès du ciel, comme les astrologues,
> Et, voisin des clochers, *écouter* en rêvant
> […]

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

La grammaire traditionnelle envisage le verbe « vouloir » qui régit un infinitif comme un auxiliaire de mode. D'autres linguistes préfèrent parler de coverbe, soulignant la solidarité attendue entre le verbe conjugué et une forme impersonnelle du verbe et insistant sur la plénitude sémantique conservée par le verbe « veux ». L'insertion du complément circonstanciel de but au vers 1 « pour composer chastement mes églogues » permet de déconstruire ce qui aurait pu être interprété comme une périphrase verbale de valeur modale. Cette interruption a pour effet de moduler l'émergence du « je » inaugural absorbé, en quelque sorte, dans l'infinitif « coucher », dépourvu de marque personnelle, tout en laissant quasi intacte la portée sémantique du verbe « veux ». L'équivalence syllabique entre « je veux » et « coucher » paraît renforcer l'autonomie et la plénitude sémantique des deux éléments. Le même phénomène d'autonomisation se réalise pour le second infinitif « écouter » qui se trouve placé en tête du second hémistiche. Ces procédés de rupture ont aussi pour effet de donner aux formes impersonnelles du verbe des places-clés du vers : « composer » à la césure du premier vers, « coucher » à l'initiale du second, « écouter » en début de second hémistiche dans le vers 3 et enfin le gérondif « en rêvant » à la rime de ce même vers.

Le phénomène est récurrent et il est illustré encore par le poème en octosyllabes *Le Squelette laboureur,* à deux reprises.

> *Voulez*-vous (d'un destin trop dur
> Épouvantable et clair emblème !)
> *Montrer* que dans la fosse même
> Le sommeil promis n'est pas sûr ;
>
> […]
> Hélas ! il nous *faudra* peut-être
>
> Dans quelque pays inconnu
> *Écorcher* la terre revêche
> Et *pousser* une lourde bêche
> Sous notre pied sanglant et nu ?

Le premier quatrain cité dissocie le verbe « vouloir » et l'infinitif qu'il régit, de même que le verbe « faudra », qu'on peut envisager comme élément d'une périphrase modale de valeur déontique, est disjoint des deux infinitifs séquences « écorcher » et « pousser ».

Le poème *Paysage* encore redouble ces procédés de désolidarisation grammaticale et de lissage intemporel en cumulant deux procédés : la séparation, par un moyen syntaxique, en l'occurrence le complément circonstanciel, entre l'infinitif sujet thématique et la locution impersonnelle « il est doux », d'une part ; la séparation entre l'infinitif pivot de la proposition subordonnée infinitive et ses agents nominaux, par des moyens cette fois métriques, d'autre part, puisqu'il y a contre-rejet du vers 9 sur le vers 10.

> Il est doux, à travers les brumes, de *voir naître*
> L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
> Les fleuves de charbon *monter* au firmament
> Et la lune *verser* son pâle enchantement. (v. 9-12)

Les quatre premiers vers de cette seconde strophe ne comptent qu'une forme conjuguée « est » ; le lissage impersonnel est assuré par la succession de syntagmes nominaux, agents du verbe « naître » placé en fin de vers, en position de contre-rejet, relayé ensuite par les verbes « monter » et « verser », précédés cette fois de leur contrôleur, dans une construction chiasmatique.

Dans les poèmes, la proximité des formes de participe présent et d'adjectif verbal, réunies parfois en un même vers, proximité soutenue par l'écho phonique de la désinence commune, établit une continuité entre l'une et l'autre forme, par-delà leurs différences syntaxiques inhérentes. On peut dès lors s'intéresser à un autre procédé qui concerne l'ordre des mots. L'antéposition de l'adjectif verbal par exemple s'inscrit contre les tendances majoritaires de la langue moderne. « Les participes passés et une

grande partie des adjectifs verbaux »[5] se trouvent postposés en langue ; ce qui s'explique en partie par leur portée sémantique descriptive et sans doute aussi par leur origine verbale ; le prédicat verbal se caractérise en effet par sa place à la droite du syntagme sujet. Les différentes tentatives d'explication de la place du caractérisant strict direct dans les ouvrages se rejoignent au moins sur un point[6] : l'ordre nom-adjectif est l'ordre majoritaire en français moderne et celui qui est choisi en quelque sorte par défaut. L'ordre inverse adjectif-nom, quand il concerne l'adjectif verbal notamment, doit pouvoir se justifier d'un point de vue stylistique, quand il n'est pas la trace de l'usage de l'ancienne langue qui plaçait volontiers les adjectifs d'origine participiale à la gauche du nom[7]. Dans l'étude quantitative expérimentale menée par M. Wilmet[8], il est en effet constaté que la nature grammaticale de l'épithète influe sur sa place : ainsi, l'adjectif d'origine participiale terminé en -*ant*est postposé dans 99 % des cas sondés.

Le poème *Les sept vieillards* s'ouvre sur l'expression « fourmillante cité » où l'antéposition de l'adjectif s'explique aisément par la situation de l'apostrophe qui, réduisant le champ des possibles à un seul interlocuteur, ôte de fait toute valeur discriminante à l'adjectif. Dans le poème suivant, *Les petites vieilles*, le même adjectif est repris en antéposition mais hors contexte d'apostrophe ; cette place de l'adjectif permet de donner une position symétrique – dans la première mesure de l'hémistiche – au participe présent et à l'adjectif verbal en esquissant un rapprochement formel entre les deux unités syntaxiques :

> Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
> Traversant de Paris le *fourmillant tableau*,
> Il me semble toujours que cet être fragile
> S'en va tout doucement vers un nouveau berceau. (v. 25-28)

L'antéposition de l'adjectif est quelquefois expliquée sur le plan sémantique par la substitution du schéma d'inclusion au détriment du schéma d'intersection entre deux ensembles[9]. Dans le syntagme éventuel « tableau fourmillant », deux ensembles dénotés respectivement par le substantif et par l'adjectif restent autonomes et ne font que s'entrecroiser dans le syntagme nominal. En revanche, le syntagme « fourmillant tableau » définirait davantage un rapport d'inclusion entre les deux ensembles, une restriction de la portée de l'adjectif et une partition du nom. L'ordre adjectif-substantif[10] induit une plus grande fusion entre le déterminant et le déterminé, en concordance avec la thèse sensualiste qui privilégie l'ordre commentaire-thème, en faisant la part belle à l'affectivité sur l'intellectualité. Il présente encore des affinités avec la caractérisation extrinsèque, c'est-à-dire que le sens de l'épithète est infléchi par le substantif support : ici, c'est le sens métaphorique qui est forcément privilégié. Enfin, l'antéposition laisse libre cours aux effets d'ordre stylistique.

C'est le cotexte qui peut ajouter un surcroît d'explicitation à la tournure et en particulier les effets de récurrence, essentiels en stylistique. L'antéposition de l'adjectif « fourmillant » est d'autant plus remarquable qu'elle fait écho au syntagme en apostrophe « fourmillante cité » dans le poème précédent et, au niveau phrastique, à l'inversion du complément déterminatif « de Paris ». Sur le plan rythmique, cette double antéposition permet d'établir deux hémistiches symétriques qui se décomposent en une forme en – *ant* et un nom placés en écho, à la césure et en fin de vers, de même longueur.

La prosodie surimpose ses paramètres aux tournures où interviennent un infinitif ou une forme en -*ant*, en renouvelant leur portée sémantique. Les virtualités linguistiques de ces formes se révèlent particulièrement performantes en contexte poétique.

3 Processus de nominalisation

Le nom, en tant que partie de discours, apparaît comme spécifique des *Fleurs du Mal*. Ici, les calculs statistiques et différentiels ont été mis à contribution. Une base de données a été réalisée qui comprend le recueil poétique des *Fleurs du Mal*, *Les petits poèmes en prose*, *Les Paradis artificiels*, *Le Fanfarlo* et *Le jeune Enchanteur*[11]. La base est lemmatisée par l'étiqueteur *Cordial* – autrement dit chaque forme du corpus ainsi constitué reçoit une étiquette morpho-syntaxique qui la classe dans l'ensemble des parties de

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

discours. Une étude contrastive qui sollicite la comparaison entre l'emploi des parties de discours fait apparaître un suremploi du substantif et de ses acolytes grammaticaux, adjectifs qualificatifs et déterminants, dans *Les Fleurs du Mal.* La poésie a des affinités avec le nom[12]. Est-il dès lors naturel qu'elle attire aussi les formes verbales qui neutralisent les variations temporelles et personnelles en se rapprochant d'autres catégories grammaticales, nom, adjectif ou adverbe ?

L'infinitif est défini comme une catégorie élémentaire à part entière dont la particularité est de pouvoir être dite mixte et non pas seulement comme un mode du verbe. C'est une forme « quasi-nominale du verbe, équivalente du nom, mais sans détermination, et avec la complémentation du verbe »[13] ; elle cumule des propriétés morpho-syntaxiques du substantif et du verbe. En fait, il est nécessaire de définir une nominalisation graduelle de l'infinitif, depuis les emplois comme substitut de formes verbales conjuguées, lorsqu'il sert de pivot à une proposition, jusqu'aux emplois substantivés de l'infinitif, par le biais de la conversion, en passant par les cas où l'infinitif a le statut de régi, occupant diverses fonctions syntaxiques, tout en conservant encore sa capacité verbale rectrice.

3.1 L'abstraction personnelle et temporelle

Il faut donner au mot « abstraction » un sens dynamique et y lire un parcours qui mène du concret à l'abstrait, de l'ancrage référentiel explicite à l'imaginaire.

Depuis Aristote, le verbe est « la classe de mots qui connote le temps »[14] ; le classement des modes selon G. Guillaume est fondé sur la manière dont ils opèrent cette connotation ; ainsi l'infinitif et le participe se situent dans la phase initiale de la chronogénèse – opération mentale qui conduit du concept de l'action à sa représentation intégrée au temps – dans le temps *in posse*, par opposition notamment à l'indicatif, forme achevée de l'idée verbale, qui se situe dans le temps *in esse*. L'infinitif donne une image du verbe en tension seulement tandis que le participe en *-ant*est un « complexe de tension et de détension » [15]. L'infinitif se trouve associé à une part plus grande de virtualité que la forme en *-ant*.

M. Wilmet utilise une autre opposition terminologique, entre *incident* pour l'infinitif et *mi-incident et décadent* pour le participe en *-ant*. Dans cette présentation, l'infinitif reste la forme la plus virtuelle du système : dépourvu de marques de la personne et inapte à actualiser un procès, autrement dit à le situer dans la chronologie, l'infinitif, qui est la forme du verbe la plus proche du nom, « ajoute le potentiel inentamé du temps incident et de l'aspect global »[16]. Sur le plan aspectuel, la forme de participe en *-ant*s'associe à l'aspect sécant.

La virtualité associée à l'infinitif accompagne le glissement qui s'opère dans plusieurs poèmes de l'ancrage référentiel précis, personnel ou temporel, à l'imaginaire. L'infinitif laisse libre la position d'un constituant prévue par sa structure linguistique, celle du sujet ; cette vacuité actancielle s'associe à la vacuité temporelle.

Dans le poème *Le Soleil*, la seule occurrence du pronom personnel « je » qui intervient dans la première strophe est aussitôt associée à l'infinitif de progrédience « vais m'exercer », relayée ensuite par une succession de trois participes présents en anaphore, « flairant, trébuchant, heurtant ». Cette bascule syntaxique dans l'impersonnel accompagne le processus métaphorique englobant qui fait du parcours dans Paris une image de l'itinéraire créateur :

> Je *vais m'exercer* seul à ma fantasque escrime,
> *Flairant* dans tous les coins les hasards de la rime,
> *Trébuchant* sur les mots comme sur les pavés
> *Heurtant* parfois des vers depuis longtemps rêvés (5-8).

La comparaison du vers 7 réduit la métaphore verbale induite par les participes « trébuchant » et « heurtant » en assimilant les pavés aux mots et aux vers.

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

L'aspect sécant des participes en *-ant*et des gérondifs assure un fondu entre réel et imaginaire. La valeur descriptive qui est associée à ces formes leur permet d'assurer la liaison entre la vue au sens concret du terme et la vision de l'esprit qui fait basculer dans l'imaginaire. Le gérondif est étymologiquement bien distinct du participe présent mais certains grammairiens, comme Wagner et Pinchon, vont jusqu'à faire du gérondif un simple cas particulier du participe présent[17]. Les discussions sur le statut du gérondif défini par son rôle argumental – une fonction syntaxique – ou comme catégorie grammaticale autonome rejoignent l'opposition entre les approches dites monomorphématique d'une part et bimorphématiques d'autre part. La première analyse le gérondif comme morphème discontinu où « en » a perdu son statut plein de préposition ; la seconde voit dans le gérondif une construction où s'associe la préposition « en » à une forme suffixée en *-ant*apparentée au participe. Cette forme en *-ant*présente dans les deux constructions est associée à l'aspect sécant qui monopolise la préposition « en », la seule à pouvoir se construire avec une forme en *-ant*[18].

L'Amour du mensonge s'ouvre sur une apostrophe, qui paraît définir un cadre énonciatif précis, aussitôt développée par des participes présents en apposition, placés à l'initiale du vers, « suspendant », « et promenant », qui ajoutent à l'abstraction temporelle qu'ils véhiculent l'abstraction des compléments qu'ils régissent. Les syntagmes nominaux compléments d'objet incluent des noms abstraits « allure », « ennui » ; le second groupe « l'ennui de ton regard profond » illustre de plus le fonctionnement d'une métonymie de l'abstraction, le substantif « ennui » se substituant à l'adjectif « ennuyeux » envisageable comme caractérisant de « regard ». La tension des verbes d'emploi transitif « suspendre » et « promener » associés à la forme de participe présent trouvant sa limite dans l'objet du verbe, abstrait lui aussi, la première strophe se trouve détachée de toute contingence extérieure.

L'acte de transmutation du réel en imaginaire opéré par la poésie peut passer explicitement par le biais de constructions syntaxiques particulières.

3.2 La création verbale

La périphrase factitive peut servir la dynamique de l'imaginaire. La déplétion sémantique du verbe « faire » employé, ajoutée à la coalescence établie entre le verbe conjugué et l'infinitif, permet d'envisager « faire » comme auxiliaire diathétique, de type causatif. De type actanciel, la périphrase autorise, par le biais du semi-auxiliaire « faire », un dédoublement de l'agent : elle est un outil propice pour dénoter les métamorphoses.

Celle opérée par le soleil dans le poème du même nom est en cela symbolique. Le soleil est sujet grammatical de tous les verbes de la seconde et troisième strophes du poème. Il se retrouve notamment agent causatif du verbe « fait » dans une structure de périphrase factitive :

> Il *fait s'évaporer* les soucis vers le ciel
> Et remplit les cerveaux et les ruches de miel. (11-12)

Cette construction repose sur l'enchâssement de deux groupes verbaux fonctionnant comme deux noyaux prédicatifs distincts associés dans une relation de subordination. Cette structure est à distinguer de celle où le verbe à l'infinitif est régi par un agent sous la forme indirecte d'un syntagme nominal introduit par la préposition « à » ou de son substitut pronominal « lui, leur » comme dans le cas suivant :

> Je lui ai fait porter le violon du vagabond, la couronne d'épines et les clous de la passion, et la torche d'Éros.
> Baudelaire. (1867). *Petits poèmes en prose*, *Le Spleen de Paris*, « La Corde ».

L'ensemble « fait porter » fonctionne davantage comme noyau prédicatif unique, dans l'architecture générale de la phrase.

L'action bénéfique du soleil dans l'exemple précédent est exprimée par le biais d'une métaphore verbale qui s'explicite par le sème de la chaleur associée naturellement à l'astre solaire. On peut aussi analyser ce type de construction avec « faire » comme une proposition subordonnée infinitive organisée autour de

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

l'infinitif « s'évaporer » qui reçoit son propre agent ou contrôleur, en l'espèce du syntagme nominal « les soucis »[19]. Une variante se retrouve quelques vers plus loin dans le poème :

> C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
> Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
> Et *commande aux moissons de croître et de mûrir*
> Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir ! (13-16)

La relation syntaxique établie entre le verbe « commande » d'emploi transitif indirect et les infinitifs coordonnés « croître » et « mûrir » est la même que celle qui existe entre le verbe « faire » et l'infinitif dans l'exemple précédent. Sur le plan sémantique, le verbe « commander » fait gagner en précision la tournure et remotive l'idée d'agent causatif, lexicalisée dans le verbe « faire », clairement explicitée par le verbe « commande ». Il s'ensuit une inflexion plus nette encore vers l'animisation du soleil ou sa personnification, aboutie dans le quatrain final, lorsque ce dernier est comparé à un poète et à un roi. Cette dernière strophe permet de lire le poème tout entier comme une métaphore du travail poétique et de son alchimie créatrice.

Ce pouvoir créateur est renouvelé dans le poème *L'Amour du mensonge* dans une périphrase actancielle différente des exemples précédents en ce sens que l'infinitif n'a pas de contrôleur exprimé et garde, de ce fait, une valeur impersonnelle maximale :

> Parfum qui *fait rêver* aux oasis lointaines. (15)

Dans le poème *Rêve parisien*, lorsque c'est le pronom « je » qui est sujet du verbe conjugué semi-auxiliaire, le poète s'explicite comme origine de la métamorphose :

> Architecte de mes féeries,
> Je *faisais*, à ma volonté,
> Sous un tunnel de pierreries
> *Passer* un océan dompté. (37-40)

Avec un verbe de sens causatif tel « faire » ou « commander », la proposition infinitive est mise au service de la création verbale ; avec un verbe de perception comme verbe recteur, elle peut recevoir une autre interprétation. Vecteur de la sensation visuelle ou auditive, l'infinitif permet le glissement du « je » percepteur à l'Autre, dans un mouvement d'empathie lyrique.

4 Généricité et lyrisme

J'emploie le terme de « lyrisme » dans un sens partiel ; non pas expression de l'épanchement du moi mais tentative pour s'arracher au contraire au « moi » et atteindre à l'universel.

4.1 Du « je » à l'autre

Les verbes de perception qui régissent une construction infinitive tendent à fondre l'autre dans la vision de l'un. Les exemples pourraient ici être multipliés. La comparaison entre la construction avec complétive introduite par la conjonction « que » et la construction infinitive commutable permet de comprendre la spécificité de ce dernier tour, comme expression particulière de compte rendu de perception[20]. La difficulté de l'analyse de ces structures tient à la contradiction entre deux analyses, l'une syntaxique, l'autre sémantico-logique : l'agent interprétatif de l'infinitif présente les propriétés syntaxiques caractéristiques de l'objet du verbe recteur. La totalité de la séquence, syntagme nominal et infinitif est analysée comme une unité propositionnelle, proposition infinitive, complément d'objet du verbe recteur par certains linguistes. D'autres récusent cette analyse en arguant justement de la fonction complément d'objet assurée par le syntagme nominal seul et de l'absence de marque d'accord de l'infinitif. C'est le cas par exemple de G. Moignet qui fait de l'infinitif le deuxième objet direct du verbe recteur ou encore de M. Wilmet qui en fait une apposition au syntagme nominal. J'adopterai l'analyse comme proposition infinitive pour mieux étudier ses différences avec cette autre subordonnée, éventuellement commutable, la complétive conjonctive.

La conjonctive induit une dissociation plus nette entre les deux procès tandis que l'infinitif est une forme qui se coule syntaxiquement dans les modalités de la forme conjuguée et exprime une harmonie sémantique entre les deux procès.

Le poème *Crépuscule du soir* compte deux vers construits sur ce modèle syntaxique pour reconstituer une ambiance secrète un peu trouble :

> On *entend* çà et là les cuisines *siffler*,
> Les théâtres *glapir*, les orchestres *ronfler* ; (21-22)

Le poème *Le Jeu* qui rend compte d'un rêve nocturne utilise naturellement cette structure syntaxique : après une série de tableaux qui occupent les trois premiers quatrains, la quatrième strophe s'ouvre sur un « voilà » conclusif qui livre à rebours l'interprétation à donner aux strophes précédentes :

> Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
> *Je vis se dérouler* sous mon œil clairvoyant. (13-14)

Le poème enfin *Les petites vieilles* reste le parangon du genre parce que s'y inscrit une symbiose à un autre niveau, entre la syntaxe et la signifiance globale du poème qui se clôt sur la formule du « cœur multiplié » :

> *Je vois s'épanouir* vos passions novices ;
> Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
> Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !
> Mon âme resplendit de toutes vos vertus ! (77-80)

La proposition infinitive régie par le verbe de perception « voir » assure une homogénéisation syntaxique entre les deux procès, puisque l'infinitif reste tributaire de la forme conjuguée qui véhicule seule les indications de temps, de mode et de personne. Dans ce cas, le sémantisme du verbe principal « voir » autorise la commutation avec une construction conjonctive dans une proposition du type « je vois que s'épanouissent vos passions novices ». Formellement, la conjonction disjoint plus nettement la proposition complétive par son rôle de connecteur logique et de démarcateur de la subordination. L'autonomie du procès « s'épanouir » est moindre avec l'infinitive que dans le cas d'une complétive complément d'objet, articulée à « vois » par l'outil conjonctif « que ». De ce constat logique, peut-on inférer une réflexion d'ordre interprétatif ? Le contenu de la complétive paraît « objectivé par rapport à soi »[21] tandis qu'il paraît davantage intériorisé avec l'infinitif. Certains linguistes perçoivent même une variation sémantique qui affecte le verbe principal, selon qu'il régit un complément au mode non fini de l'infinitif ou une construction complétive : de verbe de perception strict qu'il est dans la première structure, il se dote d'un sens plus intellectuel dans le second cas[22]. L'infinitive exprime un compte rendu de perception sans médiation logique tandis que la complétive articulée par « que » introduit un fait qui se trouve déduit à partir d'un indice perçu. De fait, la distance entre le « je » percepteur et le « vous » inclus dans le possessif « vos » se trouve réduite.

La servante au grand cœur offre une illustration similaire du même phénomène ; ce n'est plus le « je » qui est sujet du verbe conjugué mais le syntagme « vieux squelettes » assure cette fonction :

> Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,
> *Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver*
> *Et le siècle couler*, sans qu'amis ni famille
> Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille. (11-14)

Deux propositions infinitives en lieu et place d'une complétive établissent une empathie entre les morts et les vivants en quelque sorte inversée. Elles expriment une proximité sensorielle entre les deux mondes. La métaphore verbale sur la forme « couler », comme prédicat allotope du substantif « siècle », est en accord avec l'isotopie du vers précédent où le verbe « s'égoutter » ne connaît pas un usage métaphorique associé à l'agent « les neiges de l'hiver ». La fin de cette strophe maintient ainsi le lecteur entre réel et onirique.

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

L'infinitif complément sert aussi de raccourci syntaxique dans d'autres structures, qui admettraient une forme verbale conjuguée et une construction conjonctive plus lourde, comme pour signifier aussi la proximité sémantique entre deux univers ; c'est par exemple le cas du poème *Brumes et pluies* qui évoque la saison favorite du poète, celle qui se trouve le plus en harmonie avec lui-même :

> Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
> Endormeuses saisons ! je vous aime et vous loue
> *D'envelopper* ainsi mon cœur et mon cerveau
> D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau. (1-4)

« D'envelopper » fonctionne comme un infinitif complément circonstanciel causal des énoncés « je vous aime et vous loue ». Sa place en tête de vers accentue le rapprochement phonétique avec les prépositions du vers suivant tandis que l'harmonie sémantique est renforcée à la faveur du croisement des sonorités en [0] et en [@], des mots « endormeuses », « cœur », « linceul », « vaporeux ».

Un cas particulier est présenté par le poème *Le Jeu*, où, pour ainsi dire symétriquement aux exemples d'empathie entre « je » et le monde extérieur dénotée par l'homogénéité syntaxique assurée par des infinitifs, le « je » se dédouble et se voit comme autre :

> Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
> *Je me vis accoudé, froid, muet, enviant*,
>
> Enviant de ces gens la passion tenace. (15-17)

Le participe présent « enviant » est à analyser soit comme attribut essentiel du complément d'objet « me », soit comme attribut accessoire[23]. Dans ce dernier cas, il n'est pas nécessaire à la phrase et il est sans incidence sur les relations instaurées entre « je » et « me » ; il est alors proche d'une apposition, laissant au verbe « voir » son sens plein et la valeur d'objet à « me ». D'abord en emploi absolu, repris ensuite avec complément d'objet, l'aspect sécant de la forme participiale permet une plongée dans l'univers onirique. La rupture métrique entre le vers 16 et le vers 17, qui fait passer du quatrième au cinquième quatrain du poème, détache le participe « enviant » de sa reprise au vers 17 : ceci laisse à penser que cette reprise n'a pas pour seul rôle la correction ou la précision d'une première occurrence, réduite à n'être que le simple tremplin d'une hyperbate ; l'insolite de ce participe présent dans cette position syntaxique est souligné par sa juxtaposition à d'autres caractérisants stricts de nature adjectivale, qui tend à en faire un adjectif verbal davantage qu'un participe présent. Son apport sémantique est alors intrinsèque et généralisé. Sa place à la rime établit d'autre part une parenté particulière avec l'adjectif « clairvoyant », tandis qu'un jeu d'homophonies structure ce même poème.

4.2 Un réseau lexical et phonique

Tout fait sens dans le discours poétique. Les associations phoniques ne sont pas à négliger, si on admet l'idée qu'une proximité phonétique peut y être interprétée comme rapprochement sémantique. Le poème *Le Jeu* peut encore servir de champ d'investigation.

> Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
> *Courant* avec ferveur à l'abîme *béant*,
> Et qui, soûl de son *sang*, préférerait en somme
> La douleur à la mort et l'enfer au *néant*. (21-24)

Outre l'homophonie d'origine morphologique entre les diverses formes en *-ant*, la poésie peut jouer sur l'homophonie fortuite entre divers mots et créer ainsi de nouvelles constellations verbales qui reposent sur des associations phoniques recherchées et sur des rapprochements sémantiques ainsi induits : dans le poème *Le Jeu*, ces rencontres sont d'abord initiées par l'écho entre les participes présents et l'adjectif « sanglantes » dans le troisième quatrain puis amplifiées dans la dernière strophe par la reprise à la rime entre « béant » et « néant » ; si « néant » n'a rien à voir avec une forme verbale, l'origine de « béant » paraît remotivée par le cotexte puisqu'il s'agit d'un ancien participe présent du verbe « béer ».

Les formes en *-ant*, rapprochées de « sanglantes » et de « néant » sont ainsi dotées d'un surcroît de signification dans ce poème ; leur aspect sécant est réutilisé comme indice de la fixité mortifère qui parcourt tout le poème. Les échos se multiplient en outre avec des monosyllabes « rang », « antre », « sang ».

Le réseau phonique relie encore des mots qui développent la même isotopie dans *Les petites vieilles* :

> Ah ! que j'en ai suivi de ces petites vieilles !
> Une, entre autres, à l'heure où le *soleil tombant*
> *Ensanglante* le ciel de blessures vermeilles,
> Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc, (49-52)

La proximité phonétique entre « tombant » et « ensanglante » s'ajoute au renouvellement de la locution « le soleil couchant » par le choix d'une autre base verbale, pour créer une atmosphère mortifère. La métaphore initiée par le verbe « ensanglante » est filée ensuite par le biais du nom métaphorique aussi « blessures ». Le vers 63 ensuite contient encore une formule en écho « Mères au cœur saignant ».

Le poème *Crépuscule du soir* se distingue par un jeu phonique dans un vers qui contient encore une forme en *-ant*, cette fois un gérondif :

> Cependant, des démons malsains dans l'atmosphère
> S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
> Et cognent *en volant* les volets et l'auvent. (12-14)

Un chiasme des consonnes au vers 14, comme un vol croisé des phonèmes, est à l'image de ce qui est dénoté. Le jeu sur les sonorités est pleinement exploité.

Enfin, dans *À une passante*, on pourrait décrire ce réseau phonique qui rapproche le « je » de la femme entrevue en citant des mots comme « assourdissante », « soulevant », « balançant », « extravagant », « ouragan », qui contiennent tous le phonème [4], indépendamment des différences morphologiques évidentes, et qui renvoient au titre du poème. L'écho au titre du vers 3, « une femme passa » par l'extraction de la base verbale contenue dans le participe présent substantivé « passante » met en valeur la désignation métonymique de cette inconnue.

5 Conclusion

Les formes impersonnelles du verbe, inaptes à ancrer un procès dans la chronologie et dotées de la faculté d'éluder l'agent du procès, jouissent d'une plasticité syntaxique exploitable en termes de sémantique et de stylistique. On a tenté de présenter quelques exemples de l'exploitation stylistique des potentialités linguistiques des modes impersonnels, modulables par interaction avec les autres composantes spécifiques de l'énonciation poétique.

Elles interviennent dans l'articulation entre le particulier et l'universel – qui peut être donnée comme définition de la poésie lyrique – en la modulant à différents niveaux. Elles peuvent servir le glissement du pseudo-réel à l'imaginaire, de l'expérience contingente au virtuel générique, qui caractérise les *Tableaux parisiens*, d'orientation plus descriptive que les autres sections du recueil. L'infinitif comme le participe présent, par le mouvement dynamique d'abstraction temporelle et personnelle qu'ils impulsent, assurent le fondu entre particulier et générique, entre assise réelle et création imaginaire, entraînant le discours sur la voie de la fictionnalisation. Elles concrétisent d'autre part, grâce à l'homogénéité syntaxique qu'elles induisent, l'empathie lyrique entre l'individu et le monde, entre l'un et l'autre qui entrent en symbiose comme l'organisation syntaxique et le sens du poème. Les potentialités syntaxiques du mode impersonnel sont exploitées presque naturellement par le langage poétique où règne le nom.

Les règles de la syntaxe entrent aussi quelquefois en interférence avec les contraintes métriques et prosodiques qui les renouvellent cependant. Le cadre discursif de la poésie versifiée surimpose ses

Durand J. Habert B., Laks B. (éds.)
Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'08
ISBN 978-2-7598-0358-3, Paris, 2008, Institut de Linguistique Française

Linguistique du texte et de l'écrit, stylistique
DOI 10.1051/cmlf08203

paramètres aux formes impersonnelles. Le traitement souple des propositions, des périphrases verbales ou des syntagmes nominaux, donne la primauté au rythme métrique sur le rythme linguistique. Le jeu sur les échos sonores enfin établit un réseau signifiant inédit, qui, bravant certaines contraintes morpho-syntaxiques, dessine une nouvelle architecture du poème et joue de la mobilité lexicale et sémantique de la langue, en faveur de l'innovation signifiante.

Références bibliographiques

Allaire, S. (1984). « L'infinitif a-t-il un sujet ? ». *Tétralogiques*, n° 1.

Cohen, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.

Duffley, P.-J. (2002). « L'infinitif peut-il rester verbe tout en ayant l'incidence interne ? ». *In Actes du IXe Colloque de l'Association internationale de psychomécanique du langage*. Laval, p. 40-47.

Forsgren, M. (2005). « La place de l'adjectif épithète : une solution globale est-elle possible ? ». *In* J. François (éd.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, p. 257-277.

Joubert, J.-L. (1998). 2e éd. *La Poésie.* Paris : Colin.

Molino, J. et Tamine, J. (1982). *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*. Paris : PUF.

Grevisse, M. (1986). *Le bon Usage*. Paris : Duculot.

Guillaume, G. (1965). *Temps et verbe*. Paris : Champion.

Kor-Chahine et Torterat F. (2006). « Infinitif et impératif de narration en français et en russe ». *L'Information grammaticale*, n° 109, 45-51.

Le Goffic, P. (1993). *Grammaire de la phrase française.* Paris : Hachette.

Rémi-Giraud, S. (éd.) (1998). L'infinitif. *Une approche comparative*. Lyon : PUL.

Riegel, M., Pellat J.-Ch., Rioul, R. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.

Schepping, M.-Th. (1985). « The structure of a semantic field : verbs of visual perception in German and French ». *In* Hoppenbrouwers, G.A.J. ; P.A.M. Seuren & A.J.M.M. Weijters (eds.). *Meaning and the Lexicon,* p. 135-142. Dordrecht, Foris.

Wilmet, M. (1981). « La place de l'épithète qualificative en français contemporain. Étude grammaticale et stylistique ». *Revue de linguistique* romane, tome 45, n° 177-178, janvier-juin, p. 17-67.

Wilmet, M. (1997). *Grammaire critique du français*. Paris : Hachette.

---

[1] Voir M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul (1994 : 287 sq).

[2] Au moment où cet article est écrit, il n'est pas techniquement possible de mener une étude de la distribution des fréquences pour les finales –ant, -ants, -ante, -antes dans la base non catégorisée de Frantext.

[3] Riegel, Pellat, Rioul (1994). p. 339.

[4] J. Molino et J. Tamine (1982 : 10).

[5] M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul (1994 : 182).

[6] Voir la discussion de M. Wilmet (1997 : 202 sq).

[7] Voir Grevisse (1986 : § 324).

[8] M. Wilmet (1981 : 29).

[9] M. Wilmet (1997 : 206-7). Voir aussi M. Forsgren (2005).

[10] Voir M. Wilmet (1981 : *Conclusion générale*).

[11] Base réalisée par É. Brunet.

[12] Cela a été encore confirmé récemment par L. Victor (2007) dans une étude consacrée à *Vents* de Saint John Perse, « Le nom de la poésie », *Loxias*, n°15.

[13] Le Goffic : § 11.

[14] Cité par H. Bonnard, Article « Mode » *in* GLLF.

[15] G. Guillaume (1965 : 17).

[16] M. Wilmet (330, §418).

[17] R.-L. Wagner et J. Pinchon (1991). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette, §556.

[18] Certains emplois de la forme en *–ant* seule, notamment en position frontale dans la phrase, rejoignent les gérondifs sur le plan sémantique par la valeur adverbiale plus qu'adjectivale qu'ils prennent alors. Voir Le Goffic (1993 : § 301).

[19] « Faire » peut être suivi d'une complétive conjonctive introduite par « que », ce qui démontre ses capacités à connaître une construction transitive. Cette observation sert quelquefois d'argument pour étayer l'analyse de « faire » comme recteur d'une proposition subordonnée infinitive, équivalente à une complétive objet.

[20] Voir M.-Th. Schepping (1985).

[21] M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul (1994 : p. 495).

[22] P. Le Goffic (1993 : §186 et § 194).

[23] P. Le Goffic (1993 : § 261).