



HAL
open science

”Littérature intra muros” (Introduction Le Mot propre et la Périphrase. Du tour précieux à “ l’objet tu)

Jean-Christophe Cavallin

► To cite this version:

Jean-Christophe Cavallin. ”Littérature intra muros” (Introduction Le Mot propre et la Périphrase. Du tour précieux à “ l’objet tu). Le Mot propre et la Périphrase - Du tour précieux à “l’objet tu”, 70, Classiques Garnier, 2014, 978-2-8124-1407-7. 10.15122/isbn.978-2-8124-1409-1.p.0007 . hal-01774678

HAL Id: hal-01774678

<https://hal.science/hal-01774678v1>

Submitted on 23 Apr 2018

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.



CLASSIQUES
GARNIER

CAVALLIN (Jean-Christophe), « Introduction. Littérature *intra muros* », *Le Mot propre et la Périphrase. Du tour précieux à "l'objet tu"*, p. 7-20

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-1409-1.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-1409-1.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION

Littérature *intra muros*

Mon arc, mon javelot, mon char, tout
[m'importune.
Je ne me souviens plus des leçons de
[Neptune.

RACINE, *Phèdre*.

Depuis que je vous vois, j'abandonne
[la chasse.

PRADON, *Phèdre*.

*Symonds, J. A. : No trait in his character
was more marked than his readiness to
fraternize with young peasants and artisans.
Dictionary of National Biography.*

Pline rapporte que, parmi les peintres de son temps, Parrhésios d'Éphèse avait « remporté la palme pour les contours¹ », qui sont dans la peinture « l'habileté suprême » :

Rendre, en peignant les corps, le milieu des objets, c'est sans doute beaucoup, mais c'est en quoi plusieurs ont réussi : au lieu que faire les extrémités des corps, bien terminer le contour de la peinture finissante, se trouve rarement exécuté avec succès ; car l'extrémité doit tourner et finir de façon à promettre autre chose derrière elle, et à faire voir même ce qu'elle cache².

Comparé à lui-même, Parrhésios paraît « moins heureux à exprimer le milieu des corps ». Il peint mieux les contours que les choses mêmes et

1 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 36.

2 *Ibidem*.

excelle à rendre cet endroit délicat où la ligne, tournant à son extrémité, devient *trope* (au sens propre : un *tour*). Comme la Vénus de Virgile que son fils ne reconnaît qu'à l'instant où elle se détourne, les objets peints par Parrhésios n'apparaissent jamais mieux qu'au seuil de leur disparition, dans la fulgurance d'un contour qui jette une ombre sur le corps.

La périphrase, comme l'art de l'Éphésien, est une figure de contournement – une « *Figure of Ambage* » comme la définit George Puttenham dans *The Arte of English Poetry*. Écrire avec ambages, c'est tourner autour du mot propre (*amb-agere*), « *as when we go about the bush, and will not in one or a few words expresse that thing which we desire to have known*¹ ». La plume contourne l'objet, en délimite le périmètre au détriment de son « milieu », qu'elle sacrifie à dessein et plonge « dans une ombre exprès ». Le pinceau périphérique de Parrhésios, afin de mieux suggérer ce qui se cache derrière les corps, ombrage les corps obviés. Au périmètre des figures, il joue l'aura contre l'objet. Toute périphrase fait cela. Elle est un « circuit de paroles² » provoquant, plus ou moins sciemment, une « disparition d'objet³ » et circonscrit un périmètre fonctionnant selon le principe d'une *inclusion exclusive* : le contour inclut l'absence ou « la trace toute vide » de la chose qu'il a exclue. C'est le sens de la définition que le *Dictionnaire d'amour*, en 1809, donne de la périphrase : « Utile auprès des prudes ; et indispensable auprès des dévotes qui veulent toujours entrer dans les détails les plus voluptueux, mais dont les oreilles chastes ne souffrent pas un mot significatif. » Autour de l'inscription littéraire du corps ou de la chose écrite, la périphrase délimite un périmètre de sécurité signalant, comme une silhouette à la craie détournée sur le bitume, le lieu de la disparition du référent (dé)noté. Au signe trop clair de la chose (le mot propre), elle préfère le détour : le *signalement* de l'objet se substitue à son *signe*. Toute périphrase signale – donne le signalement – d'un objet privé de son signe⁴ ; mais ce que

1 George Puttenham, *The Arte of English Poesie* [1561], Menston, Scholar Press, 1968, p. 161.

2 Définition que Littré donne du mot « ambages ».

3 Formule de Marivaux, cf. *infra* l'article de Mathieu Brunet : « Ne dites pas "je vous aime" ! Péripheuses de l'amour dans le théâtre de Marivaux ». Selon Marivaux, certaines pensées délicates ne peuvent aborder leur objet que « par des côtés extrêmement fins » et cette nécessaire approche périphérique entraîne une naturelle difficulté « de continuer d'apercevoir l'objet d'abord bien aperçu ». Délicatesse du contour (les « côtés ») implique donc obscurcissement relatif du milieu.

4 Dans la perspective fonctionnaliste de Chklovski, le procédé périphrastique participerait ainsi d'un dispositif de « dés-automatisation » de la référence. Introduisant un retard

son mode d'*inscription* signale en tout premier lieu, c'est la *proscription* de l'objet. Le lion peut dire avec fierté : *Quia leo nominor*, mais le poète de *L'Agriculture* doit ingénieusement reporter sur le prétendu snobisme d'un bâtard la bégueulerie de la langue française classique, « qui ne peut nommer une *truie*, une *vache*, un *cochon*, une *fourche*, le *fumier*, le *faucheur*¹ » – ... ni un âne :

Le mulet se prévaut d'une jument pour mère ;
Son orgueil rougirait si je nommais son père.

Et l'auteur de la *Légende des Siècles*, bien qu'il prétendît nommer le cochon par son nom (« Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas² ? »), n'emploie pas ce « nom » une seule fois dans l'histoire du sultan Mourad et du porc agonisant³.

L'ambage périphrastique aurait quelque chose à voir avec l'institution de la littérature. Son geste de contournement, qui témoigne d'un tabou, trace un *pomoerium* invisible, sillon sacré fondant et délimitant l'espace littéraire par l'exclusion des *realia* hors du périmètre des signes. Rémus franchit par dérision le *pomoerium* tracé par son frère autour de la Ville future et cette transgression entraîne sa mort immédiate. Le mot propre

dans le processus de dénotation – signalisation *différente* –, la périphrase permettrait de « donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance » (Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, éd. Tzvetan Todorov, Paris, coll. « Points Essais », 2001, p. 82), c'est-à-dire d'opérer « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception » (*ibid.*, p. 94) – ce que Mallarmé définit comme « la réminiscence de l'objet baign[ant] dans une neuve atmosphère ».

- 1 Pierre Fulcrand de Rosset, *L'Agriculture : Poème*, 1774 (réimpression : Kessinger Publishing's, 2010, p. 15). La préface du poème didactique de Rosset s'étend longuement sur la difficulté de composer des bucoliques françaises et sur le mal qu'éprouve le français, « première Langue du monde pour les charmes de la conversation et l'expression des sentiments » (*ibid.* p. 14), à « exprimer heureusement les petites choses » et à employer « des noms si avilissés par le goût et par la délicatesse de la Nation » (*ibid.*, p. 15). Sur les embarras de la poésie descriptive française et son nécessaire recours à la périphrase et au lexique noble, on consultera le bel ouvrage de Will Munsters, *La Poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Paris, Droz, 1991.
- 2 Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », in *Contemplations*, éd. Louis Cellier, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1968, p. 21.
- 3 Moins miséricordieux que le despote sanguinaire qui prend pitié de l'animal, le poète ne parvient pas à voler au secours de son nom diffamé et ne l'appelle jamais que « bête lépreuse », « être difforme », « pourceau misérable », préférant l'hygiène gantée du vocabulaire et de l'épithète nobles au contact contaminant de la dénomination directe.

est un Rémus, contraint à faire un détour – c'est-à-dire à suivre le circuit (*circum ire*) – afin de ne pas risquer de provoquer un *court-circuit* dans le système clos des signes. Il doit se *périphraser* pour avoir droit de cité dans un espace littéraire fondé par ce dispositif d'exclusion inclusive de la réalité. « Roi des animaux », « Roi Soleil », « rois de l'azur » : quelques périphrases bien connues. Le *rex*, dans l'étymologie, c'est « celui qui tire le trait » et circonscrit le périmètre dans les limites duquel aura lieu la littérature. Romulus élimine Rémus et enterre son cadavre, « cette chose qui n'a plus de nom dans aucune langue », hors de l'enceinte sacrée. Le *rex* inscrit le contour d'un espace décontaminé hors duquel la *res* est proscrite. Avant d'être sécuritaire, son geste est prophylactique. Cette destruction de la réalité de l'étant, Hegel en fait la fonction première du langage :

Le premier acte par lequel Adam a constitué sa maîtrise sur les animaux fut de leur donner un nom, c'est-à-dire qu'il a anéanti comme étants et en a fait des êtres-idéels pour soi [...] Dans le nom, la réalité étant pour soi du signe est anéantie¹.

Le nom suffirait donc à abolir la réalité ontique de la chose et à la relever ou subsumer – « hors de l'oubli où [la] voix relègue aucun contour » – dans l'idéalité du signe. Pourtant, à un certain moment et dans certaines conditions, ce meurtre demeure imparfait. Dire « une fleur ! » ne suffit plus à transformer la fleur réelle en une « idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». Le mot propre (ou « nom commun ») ne paraît plus une défense immunitaire assez forte contre l'effraction du non linguistique ou de la *chose* à l'intérieur du langage. Il paraît trop proche de la chose, trop mal départagé d'elle, trop imparfaitement démêlé du réel dont il est le signe. La doctrine du « beau idéal physique », telle qu'elle est formulée dans le *Génie du christianisme*, témoigne de cette dangereuse résilience du réel – que Chateaubriand dirait « matériel » et Kristeva « sémiotique » – dans l'univers du symbolique :

Dans la tente d'Achille, il y a déjà des bassins, des broches, des vases ; quelques détails de plus, et Homère tombait dans la bassesse des descriptions, ou bien il entrait dans la route du beau idéal, en commençant à cacher quelque chose.

1 Hegel, *La Première Philosophie de l'esprit*, trad. Guy Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1969, p. 82.

Ainsi, à mesure que la société multiplia les besoins de la vie, les poètes apprirent qu'il ne fallait plus, comme par le passé, peindre tout aux yeux, mais voiler certaines parties du tableau¹.

Quelque chose des réalités matérielles survit à leur nomination. Le « beau idéal physique », défini par Chateaubriand comme « art de choisir et de cacher », conduit pour lui à l'impossibilité d'écrire une épopée moderne (« On ne peut représenter fidèlement *l'intérieur de nos ménages*² »). Ne peuvent entrer en littérature que les objets physiques d'ores et déjà disparus. Seule leur mort ou disparition préalable est à même de garantir l'idéalité de leur signe, qui semble incapable à lui seul de les anéantir comme étants. Si vous chantez le temps de la chevalerie,

Vous pouvez offrir le tableau des mœurs dans toute sa naïveté : un vieux château, un large foyer, des tournois, des joutes, des chasses, le son du cor, le bruit des armes, n'ont rien qui heurte le goût, rien qu'on doive choisir ou cacher³.

Les réalités d'outre-tombe, physiquement abolies, peuvent seules être nommées directement. Le langage ayant perdu sa faculté dissolvante, il ne peut plus digérer que le réel *en souvenir*, les spectres d'objets déjà disparus. Quant aux réalités présentes, le mot propre ne parvient plus à les détruire comme étants : elles insistent, se voient au travers, rappelle le lecteur à leur proximité douteuse. Quelque chose de nos besoins – le matériel, le sémiotique – passe décontaminé dans l'univers symbolique des signes. Il faut donc idéaliser, c'est-à-dire revêtir le mot du voile pudique d'une figure. La périphrase se développe, au même titre que le lexique noble ou l'épithète homérique, comme réaction ou défense immunitaire : ce que Jakobson écrivait du « néologisme poétique » (dans la nouvelle poésie russe) pourrait lui être appliqué : « l'absence possible de tout objet désigné⁴ » en serait « une propriété importante ». Par un systématique (sur)investissement des mots, elle

1 Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 680.

2 *Ibid.*, p. 681.

3 *Ibid.*, p. 682.

4 Et suivante : Roman Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" », in *Huit questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 25. Jakobson soutient dans le même article que : « Dans une certaine mesure aucun mot poétique n'a d'objet » (*ibidem*). La figure périphrastique, comme procédé de *sur-littérarité* obvie, exhibe et outre cette « mesure ».

assure le refoulement des « investissements d'objet » afin d'isoler le domaine du littéraire ou du symbolique, même si, comme le rappelle Freud, l'« investissement des mots » reste une manière de rumination de l'objet perdu qui vaut comme tentative de défense contre la perte de celui-ci (un effort tendant à « récupérer les objets perdus¹ »). C'est peut-être l'obsession ultime de toute pronomination : dire l'objet comme perdu ; refuser « les matériaux naturels [...] pour ne garder de rien que la suggestion² » ; n'être que « vierge absence en cette solitude [...] enveloppant de [sa] creuse blancheur un rien³ » ; et donc déclarer « abolie »

la prétention, esthétiquement une erreur [...], d'inclure au papier subtil du volume autre chose que, par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre épars du feuillage ; non le bois intrinsèque et dense des arbres⁴.

Au rebours de toute *mimésis* littéraire – prétention d'inscrire ou « d'inclure » la réalité matérielle et tangible du monde (« le bois intrinsèque ») dans les mots⁵ –, la périphrase tendrait ainsi à produire, par une surenchère de *littéarité*, une éclipse de *référentialité*. Sa technique de suggestion épars se situerait, comme figure, à l'exact antipode de l'hypotypose ou *evidentia*, ornement censé mettre le référent en relief et le montrer « aux yeux de l'esprit » (*oculis mentis ostendi*⁶). On pourrait dire d'elle ce que Blanchot écrit de la littérature en générale dans les dernières pages de *La Part du feu* :

-
- 1 Cf. les trois articles de 1915 dans lesquels Freud établit une connexion étroite entre la perte de l'objet primitif (personne appartenant au monde extérieur – dans le retrait mélancolique – ou objet interne – dans le retrait schizophrénique) et certains processus psychiques qui tendent à attribuer aux *mots* le statut de *choses* : « L'Inconscient », « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » et « Deuil et Mélancolie » (in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968).
 - 2 Mallarmé, *Variations sur un sujet*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 365.
 - 3 Mallarmé, *Le Nénuphar blanc*, in *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 286.
 - 4 Mallarmé, *Variations sur un sujet*, éd. cit., p. 365-366.
 - 5 Ce « bois intrinsèque » dont Mallarmé cherche à éviter la densité référentielle est la matérialité des choses : les « matériaux naturels », dans le même passage. L'image de cette forêt abolie, dont ne demeure au Livre que la suggestion musicale et panique, pourrait avoir été inspirée par le double sens du terme grec de *bulè*, qui signifie à la fois « forêt », « bois de construction » (cf. le dérivé latin *sylva*) et, en philosophie, la « matière » (cf. la *Physique* d'Aristote).
 - 6 Quintilien, *Institutio oratoria*, VIII, III [*De ornatu*], 62.

Quand elle nomme, ce qu'elle désigne est supprimé ; mais ce qui est supprimé est maintenu, et la chose a trouvé (dans l'être qu'est le mot), plutôt un refuge qu'une menace¹.

De nouveau définie comme geste d'exclusion inclusive, la périphrase représente le *noli me tangere* du littéraire : inflammation hyperbolique des signes, geste de parade de la littérature tentant de se prémunir contre l'irruption ou l'effraction de la réalité. Avant d'y faire parade d'elle-même et de son ingéniosité, la langue en fait une parade contre les douteuses matières dont elle manipule les signes. Que la périphrase puisse être comparée à une défense immunitaire du littéraire, l'exemple canonique de la pronomination en fait foi : « La fille de Minos et de Pasiphaé ». En se refusant à prononcer le nom de Phèdre, en refusant de souiller ces lèvres au contact de ce nom, Hippolyte cherche à se garantir contre le *loimos* ou pestilence dont l'arrivée de Phèdre a infecté l'air de Trézène. Le pur Hippolyte (*castus*) tente de se prémunir contre la contagion de l'impure ou de l'incestueuse (l'*in-casta*). La périphrase qu'il emploie est une parade cathartique : « La fille de Minos et de Pasiphaé », non seulement ne veut pas dire Phèdre, mais, bien plus encore, veut *ne pas dire* Phèdre. Bien plus qu'une figure d'allusion, la périphrase est une figure d'évasion ou évitement du référent : elle le signifie clairement (périphrase n'est pas énigme), mais en interdit le signe.

Les Romantiques ont violemment réagi contre cette inflation défensive du littéraire, contre « cette pompeuse et frivole manière de tourner autour de la pensée² », contre la « bégueulerie rare³ » de ce que Baudelaire appelle « l'antique périphrase de Delille⁴ ». Ils professent ne plus comprendre cette « nécessité d'employer des circonlocutions timides, d'avoir recours à la lenteur des périphrases, enfin, d'être long de peur d'être bas⁵ » qui animait la traduction des *Géorgiques* par Delille, et refusent de voir autre chose qu'un « misérable progrès de versification »

1 Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 318.

2 Musset, « De la tragédie à propos des débuts de Mlle Rachel » in *Revue des deux Mondes*, Paris, 1838, t. 16, p. 362.

3 Hugo, « Préface de *Cromwell* », in *Œuvres complètes – Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 27.

4 Baudelaire, *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains* : « Hégésippe Moreau », in *Œuvres complètes*, éd. Marcel A. Ruff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968, p. 489.

5 Jacques Delille, « Discours préliminaire » des *Géorgiques*, Paris, Didot, 1837, p. 304.

dans un « logogriphe en quatre alexandrins dont le mot est carotte ou chiendent¹ ». La périphrase est peu à peu ressentie, non plus comme pratique immunitaire garantissant l'exclusion inclusive des *realia* dans le champ du littéraire, mais comme maladie auto-immune du langage détruisant des parties de lui-même ressenties comme étrangères et non linguistiques parce que trop dangereusement liées aux choses qu'elles désignent. La lutte des Romantiques pour la réintroduction du mot propre et la réouverture des frontières du littéraire aux mots roturiers tente d'arrêter cette dérive auto-immune du langage se retournant contre lui-même dans sa traque contre le réel et éliminant de son champ tout un ensemble de « mots naïfs et charmants² » que sa prophylaxie obsessionnelle confond avec les choses qu'ils désignent. Le Romantisme ne voit plus dans cette parade sérieuse qu'une parade prétentieuse, une espèce de virtuosité vide du langage.

Mode d'inscription enveloppant un geste de proscription, la périphrase jouit ainsi d'une nouvelle ambivalence : elle est parade au sens de prévention – geste pour se prémunir – et parade au sens de pavane – parade nuptiale ou rut du langage. C'est l'ambiguïté profonde du rapport entre le mot propre et la périphrase au regard de l'objet nommé : celle-ci ne fait écran à celui-là que pour déployer et développer les idées particulières qu'il enveloppe. Elle est pavane au sens propre : ce déploiement de la queue du paon – le *Dictionnaire méthodique* de Jaucourt parle de figure « par développement » – qui à la fois cache l'oiseau et surexcite l'éventail de ses attributs. Elle ne *prohibe* « l'expression simple » que pour mieux *exhiber* l'objet dans ces « idées particulières » qui forment, selon Mallarmé, la « neuve atmosphère » dans laquelle doit baigner « la réminiscence de l'objet tu ». L'objet n'y est plus directement cliché dans le mot propre, mais fondu dans le système mnésique de ses correspondances. Dans son essai sur Baudelaire, Benjamin oppose l'effet de choc de l'existence moderne à l'*aura* qui entoure les objets réminiscent et

1 Émile Deschamps, cité par Sainte-Beuve in « Boileau », *Revue de Paris*, 1829, t. 1, p. 21.

2 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Kimé, 1994, p. 59. Remarquons que ces « mots naïfs et charmants » hérités de nos « mémoires historiques » que, selon Stendhal, « la tragédie romantique seule peut nous [...] rendre » sont appelés plus loin : « mots naïfs et sublimes de nos vieilles chroniques » (*ibid.*, p. 88. Nous soulignons). Comparé à la périphrase ampoulée du style classique, l'économie stylistique du mot propre est perçue comme réduction sublime et fait ainsi jouer dialectiquement les deux extrêmes du style bas et du haut style, contre l'*amplificatio* pompeuse du grand style.

que le moindre choc disperse. En enveloppant l'objet tu dans la brume ou l'effusion de ses correspondances, la périphrase évite le choc du mot propre et participe ainsi d'une tentative de préserver ou de restaurer l'aura de la chose littéraire. Ses circonvolutions recréent autour de l'objet l'auréole qu'il a perdue dans la bousculade de la vie moderne et reforment autour de lui une espèce de pare-choc atmosphérique. Le mot propre déchire le tissu du texte, tandis que la périphrase répare cette déchirure. Ayant pour fonction d'atténuer les effets de choc, elle fait office de système amortisseur du texte. Quand ce système amortisseur est trop performant, comme il arrive dans la DS des *Mythologies* de Barthes ou dans la poésie descriptive du XVIII^e siècle, cet abus d'amortissement produit une espèce de tangage ou de roulis littéraire qui peut donner la nausée. À trop vouloir lutter contre les chocs et l'effraction du réel, certains textes trop périphrastiques périssent par excès de marquage littéraire et donnent envie à leur lecteur de descendre une fenêtre et prendre une goulée d'air pour faire passer son *mal de texte*.

Périphrase est donc auréole : une aura autour de l'objet, dont l'éclat périphérique jette une ombre sur son milieu. La figure opère en fait une epochè du référent, momentanément suspendu. L'image du cercle de lumière et du milieu obscurci nous tente à parler d'éclipse : une éclipse de la référence, une introjection du lien qui relie le signe à la chose sous la forme de rapports internes refermant le texte sur lui-même. La pertinence d'une périphrase est affaire, non d'adéquation à la référence qu'elle obère et qu'il est oiseux de restituer, mais d'adaptation au contexte. Hippolyte ne veut pas dire « Phèdre » : il veut dire (et le dit très bien) un conglomérat douteux de consonances métèques et de trop de voyelles claires comme les sonnailles d'un voile exotique (« la fille de Minos et de Pasiphaë ») tout à fait contraire au lissé et à la musique épurée de son éloquence classique ; il veut dire « fille de Minos » – juge aux enfers et donc figure de la Loi qui punit la Faute – et « fille de Pasiphaë » – reine aux amours coupables et donc figure de la Faute que punit la Loi ; il veut dire hybride monstrueux et fruit de l'hymen impossible de la Passion la plus impure et d'une Conscience du mal effroyablement lucide. Et Phèdre, de la même façon, brûle, non pas pour « Hyppolite » (c'est CEnone qui le nomme ainsi), mais pour « ce fils de l'Amazone » dont la pronomination contient tout ce qu'il représente pour sa passion désespérée : dire « fils de l'Amazone », c'est donner le

signalement d'un jeune homme auquel l'orgueil sauvage de sa mère a inculqué une haine indomptable pour l'amour ; mais c'est aussi, comme en sous-main, parler de la preuve vivante qu'une Amazone a aimé, contre la loi de sa nature, et qu'elle aurait pu transmettre à son fils, outre son *ethos* intraitable, ce *pathos* inespéré d'une propension à faillir et à aimer malgré lui. Ce qu'Hippolyte hait en Phèdre, c'est « la fille de Minos et de Pasiphaé » ; ce que Phèdre aime en Hippolyte, c'est le « fils de l'Amazone ». Leurs périphrases ne cachent rien : elles exhibent la vérité de la passion qui les occupe. Elles relient en outre les objets qu'elles définissent à l'intelligibilité générale du texte et à ce combat cathartique entre le Pur et l'Impur qui en est le fonds poétique.

Cette intégration de référents discrets à la logique d'ensemble d'un texte est une des fonctions principales de la périphrase, qui opère en règle générale comme *figure intégrative*. La dénomination directe de l'objet est remplacée par une formule qui en transforme l'image en un élément à part entière du système textuel. Toute périphrase est exorbitante : elle détache la chose écrite de l'orbite du référent et la rattache à tous les éléments (phonétiques et sémantiques) dont les attractions réciproques forment le système gravitationnel du texte. Pour le dire synthétiquement, toute périphrase opère un double processus de radiation/irradiation de la référence. La *pars destruens* de l'opération élimine la référence prétextuelle (radiation), tandis que la *pars construens* en déploie les intelligences contextuelles (irradiation).

La preuve la plus évidente de cette (ir)radiation contextuelle du référent opérée par la périphrase se trouve dans la poésie rimée où le choix de la circonvolution sert bien souvent à remplir le vers ou à construire la rime, c'est-à-dire à intégrer par une manipulation formelle des référents disparates et à créer entre eux une commune mesure qui n'est autre que le texte lui-même comme système¹. Écrire « le Mars moderne » plutôt que Napoléon permet au Byron de *Don Juan* de créer une de ces rimes équivoquées, aussi joueuse que virtuose, dont son époque abonde² :

1 Cf. les multiples remarques de Stendhal contre le nécessaire remplissage du vers alexandrins forçant la tragédie classique à se priver du « cri du cœur » afin d'écrire des « beaux vers » – par exemple : « Lorsque la mesure du vers n'admet pas le mot précis dont se servirait l'homme passionné, que font nos poètes d'Académie ? Ils trahissent la passion pour le vers alexandrin. » (*Racine et Shakespeare*, éd. cit., note de la p. 99).

2 Byron s'amuse aussi très souvent à extraire une rime équivoquée des noms de la mythologie : « [...] *and some good lessons / Are also learnt from Ceres and from Bacchus / Without whom Venus*

They journeyed on through Poland and through Warsaw
 [...]
 'Tis the same landscape which the modern Mars saw¹.

Deux périphrases des *Bohémiens en voyage* de Baudelaire offrent un exemple tout aussi clair d'irradiation phonétique du référent : « La tribu prophétique aux prunelles ardentes » y rime, dans le premier quatrain, avec « Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes ». Le développement périphrastique des deux référents implicites « les Bohémiens » et « le lait maternel » permet de créer, non seulement une rime riche reliant ces deux entités, mais un couple de vers jumeaux, construits très exactement sur le même schéma prosodique :

La TRibu / prophétique + aux prunEL / LES arDENTES (3/3 – 3/3)

et

Le TRésor / toujours prêt + des mamEL / LES penDANTES (3/3 – 3/3)

Chez un expert de la périphrase comme Jacques Delille, le procédé est constant au point de devenir le *générateur rhétorique* employé à la construction du texte. La multiplication des périphrases multiplie les correspondances contextuelles et tisse une riche constellation d'analogies thématiques et formelles. Lisons ce passage des *Trois Règnes de la Nature* :

Moi seul contre la noix, qu'arment ses dents de fer,
 Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer,
 Charmé de ton parfum, c'est moi seul qui dans l'onde
 Infuse à mon foyer ta poussière féconde ;
 Qui, tour à tour calmant, excitant tes bouillons,
 Suis d'un œil attentif tes légers tourbillons.
 Enfin, de ta liqueur lentement reposée,
 Dans le vase fumant la lie est déposée ;
 Ma coupe, ton nectar, le miel américain,
 Que du suc des roseaux exprima l'Africain,
 Tout est prêt : du Japon l'émail reçoit tes ondes,
 Et seul tu réunis les tributs des deux mondes.
 Viens donc, divin nectar, viens donc, inspire-moi.

will no long attack us. » (*Don Juan*, II, 169); « *There, on the green and village-cotted hill is / Entombed the bravest of the brave, Achilles.* » (*Don Juan*, IV, 76).

1 Lord Byron, *Don Juan*, X, 58.

Je ne veux qu'un désert, mon Antigone et toi.
 À peine j'ai senti ta vapeur odorante,
 Soudain de ton climat la chaleur pénétrante
 Réveille tous mes sens ; sans trouble, sans chaos,
 Mes pensers plus nombreux accourent à grands flots.
 Mon idée était triste, aride, dépouillée ;
 Elle rit, elle sort richement habillée,
 Et je crois, du génie éprouvant le réveil,
 Boire dans chaque goutte un rayon du soleil¹.

À la lecture de ce passage, et pour qu'il soit compréhensible, il faut bien sûr que l'esprit décode chemin faisant les formules périphrastiques et voie apparaître successivement le grain de café, la poudre moulue, le marc en ébullition, le sucre de canne et la tasse de porcelaine. Mais ce déchiffrage ne rend justice qu'à l'ingéniosité de l'auteur, et non à l'intelligence profonde du passage. Au lieu de lire à rebours en restituant les référents (ir)radiés dans les formules – méthode qui consiste un peu à renoyauter des olives² –, il faut lire ces formules savamment énucléées de tout référent explicite dans le contexte très dense et très savamment tissé qu'elles extrapolent sur le motif de la *pause café* d'un littérateur professionnel. Prenons par exemple cette périphrase : « le miel américain / Que du suc des roseaux exprima l'Africain ». Le syntagme « miel [amér]icain » réactive phonétiquement le « fruit [amer] » du début ; et ce *miel amer* créé par l'écho rappelle à son tour le *glukon pukron* des Anciens, convergence et fusion de sensations contraires. De même que le café, *glukon pukron* des temps modernes, réunit dans son goût âpreté et douceur, de même le rituel qui l'accompagne « réunit les tributs des deux mondes », la porcelaine venue de Levant (« email du Japon ») et le nectar venu du Couchant (« miel américain »). Le jeu de retournement phonétique reliant « [AMÉ]ricain » à « [ÉMA]il » illustre à la perfection cette convergence des deux antipodes (*amé-éma*) confluant dans le rituel périphrastique et récréatif auquel se livre le poète. Ce motif de concentration ou convergence de divers centres mise en place par les périphrases du texte participe de son intelligence figurative profonde. Le passage s'ouvre et se clôt sur une telle figure de

1 Jacques Delille, *Les trois règnes de la nature*, Chant VI, in *Œuvres complètes*, Paris, Nicole, 1808, t. 2, p. 90-91.

2 Tout *périphrasateur* use de la langue comme le faune de Mallarmé use des raisins : « Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, etc. » (*L'Après-midi d'un faune*) : il l'évide de tout référent, puis en « élève au ciel d'été la grappe vide ».

décentrement et de diffusion du centre. Au début du texte – passage du « fruit amer » à la « poussière féconde » –, le grain dur se pulvérise en mille grains minuscules qui en libèrent le parfum. À la fin du texte, c'est ce lointain soleil sous lequel a poussé la plante qui, déplacé et disparu comme centre, se retrouve disséminé dans chacune des gouttes bues :

Et je crois, du génie éprouvant le réveil,
Boire dans chaque goutte un rayon du soleil.

La recette du café, comme celle du dispositif périphrastique, repose sur une (ir)radiation des objets premiers (les différents grains, les différents soleils du Levant et du Couchant, les référents successifs des divers objets du texte), qui doivent être abolis comme centres afin de converger et de confondre leurs influences dans le breuvage – *id est* : le texte – qui en est le *concentré*.

Il est tout à fait significatif que le rituel du café décrit par Delille corresponde explicitement à un rituel préluant à l'inspiration – ou à l'*infusion* – poétique. Le poète broie le café comme la Pythie broie les feuilles de laurier et s'enivre comme elle au fumet de sa « vapeur odorante ». Ce qu'il boit dans « chaque goutte », c'est l'*influence* de ce soleil qui n'est autre qu'Apollon. À peine a-t-il bu le breuvage si religieusement préparé que le dieu l'électrise par le biais cet excitant moderne :

[...] sans trouble, sans chaos,
Mes pensers plus nombreux accourent à grands flots.
Mon idée était triste, aride, dépouillée ;
Elle rit, elle sort richement habillée.

Le type d'inspiration décrite dans ces quelques vers est exactement le type d'inspiration qui a présidé à la composition du passage : une inspiration richement périphrastique refusant l'idée brute : « triste, aride, dépouillée », en tout ressemblante à ce grain sec et desséché qu'il faut moudre ou pulvériser en mille particules pour qu'il libère sa saveur et son influence. Le dispositif textuel de Delille illustre par une sorte de mise en abîme – le rituel du café décrit par le texte étant le prélude nécessaire à la composition du texte sur le rituel du café – la nature profonde de sa poétique périphrastique. Le café, qui en est l'excitant, en est aussi le paradigme : les « idées principales », arides et fades comme les grains, doivent être moulues et disséminées en une poudre d'« idées partielles »

qui, infusées toutes ensembles, donneront sa saveur au texte¹. Le café, le sucre, la tasse disparaissent comme référents discrets et se changent en une constellation d'images que le poète remue au sein d'un nouveau système gravitationnel où chaque motif et chaque phonème à la fois attirent tous les autres et subissent leur attraction. À la description d'une *pause café*, la poétique périphrastique substitue un rituel littéraire dissolvant par infusion l'extériorité disparate des matières premières de la référence et y substituant un système d'attraction et de convergences multiples.

Laissons désormais la parole aux différents collègues et amis dont les contributions sont réunies dans ce volume. Entre les deux cynégétiques du « mot propre » – chasse au harpon (piquer au vif) – et de la « périphrase » – chasse au filet (circonvenir) –, ces différents articles arpentent la tension pragmatique et théorique existant entre *dénomination* et *circonlocution*. Leur objet commun est d'éclairer ou de dissiper le rêve d'un langage adéquat au réel et de la littérature comme activité mimétique. L'opposition est-elle après tout si nette entre, d'un côté, « la prose du monde », les « mots de la tribu » et, de l'autre, ces « termes bizarres » et « ce jargon » qu'on appelle « beauté poétique » ? Le mot juste lui-même n'est-il pas la périphrase – ou expression *figurée* – d'un réel « sans phrase » et mutique ? La périphrase n'est-elle pas plus juste, plus motivée – et peut-être plus originaire – qu'un mot propre dont une convention fait toute la propriété ? Du geste inaugural de la nomenclature adamique (*nomen est consequentia rerum*) à la réticence « dans une ombre exprès » de la suggestion mallarméenne, entre indécence et enflure, surenchère et déflationnisme, jouissance de la chose et jouissance des mots, régime de la référence et boulimie des figures, est-il possible d'inscrire ce conflit entre mot propre et périphrase dans une éthique et une pragmatique raisonnée de l'écriture littéraire ?

Jean-Christophe CAVALLIN

1 Cf. la définition que Jaucourt donne de la périphrase ou « figure de circonlocution » : « Au lieu de l'expression simple, qui rendait l'idée *immédiatement et sans apprêt*, on se sert d'une expression plus étendue, qui développe les idées partielles de celle que l'on veut faire entendre sans la montrer directement. » (*Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, 1786, t. 3, p. 44. Nous soulignons).