



**HAL**  
open science

# Stylistique du nom abstrait dans la prose du roman baroque

Suzanne Duval

► **To cite this version:**

Suzanne Duval. Stylistique du nom abstrait dans la prose du roman baroque. Le Français préclassique (1500-1650), 2014. hal-02050941

**HAL Id: hal-02050941**

**<https://hal.science/hal-02050941>**

Submitted on 6 Mar 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.

**CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
INSTITUT DE LINGUISTIQUE FRANÇAISE**

CENTRE D'ÉTUDES LEXICOLOGIQUES ET LEXICOGRAPHIQUES  
DES XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLES  
(UNIVERSITÉ LUMIÈRE - LYON 2)

---

**LE FRANÇAIS  
PRÉCLASSIQUE**

16

**1500**

**1650**

**CHAMPION**

# STYLISTIQUE DU NOM ABSTRAIT DANS LA PROSE DU ROMAN BAROQUE

## INTRODUCTION

Dans la **clarté** crue du gaz, sur la **nudité** blafarde de cette salle dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de temple en carton, de hautes affiches jaunes s'étalaient violemment, avec le nom de Nana en grosses lettres noires (Zola, 1961 : 1097)<sup>1</sup>.

L'emploi des substantifs abstraits est considéré comme un stylème de l'écriture artiste au XIX<sup>e</sup> siècle. G. Lanson (1996 : 279) a montré dans son étude sur la prose française<sup>2</sup> comment ce trait stylistique était symptomatique de l'évolution de la prose littéraire vers une expressivité plus proche de la perception sensible, analogue aux expérimentations de la peinture impressionniste à la même époque. On le voit bien dans cet extrait de *Nana*, où l'inversion des circonstants en tête de phrase met en vedette deux noms abstraits, « clarté » et « nudité » : par ce biais le narrateur s'efforce de rendre l'expérience perceptive par laquelle « le nom de Nana » apparaît aux yeux des passants, en insistant d'abord sur l'éblouissement qui précède la lecture de l'affiche. P. Païssa, dans une étude qui s'attachait au fonctionnement linguistique du nom abstrait, a confirmé l'hypothèse d'une pragmatique impressionniste de l'abstraction. Insistant sur le fait que le nom abstrait, par rapport au nom ou au verbe, procède à une désactualisation et à un évidement actanciel de l'événement romanesque, elle montrait en effet que son emploi en registre descriptif participait activement à la création d'une « prose sensuelle marquée par désir de mettre en relief la qualité, l'action, le processus, abstraction faite des qualificants et des actants » (2003 : 553).

Il est frappant de constater que l'observation du même trait stylistique dans la prose ornée du roman baroque<sup>3</sup> a conduit les études de stylistique historique vers des conclusions diamétralement opposées (Lathuillère, 1966 : 152). On a

---

<sup>1</sup> Dans l'ensemble des citations de cet article, nous soulignons.

<sup>2</sup> Pour une mise au point sur l'histoire de l'appréciation critique du substantif abstrait voir Païssa (2003).

<sup>3</sup> Nous entendons par « roman baroque » le genre fictionnel en prose marqué sur le plan formel par une tendance à l'amplification rhétorique. Ce genre prend son essor en France après les guerres de religion, et sera supplanté dans les années 1660 par la nouvelle historique. Voir à ce sujet Coulet (1967 : 137). Nous n'étudierons, dans le cadre restreint de cette étude, que les fictions du premier XVII<sup>e</sup> siècle, en nous arrêtant au *Polexandre* de Gomberville (1637).

en effet souvent présenté la tendance des romanciers de l'âge classique à la substantivation abstraite comme symptomatique d'une « parole apprêtée » (Coulet, 1967 : 137), inapte à saisir la réalité concrète du monde qu'elle prétend représenter (Lever, 1996 : 18).

Cette conception péjorative du style romanesque existait déjà au xvii<sup>e</sup> siècle, où elle s'apparentait à la fiction linguistique du « parler prêté », dont Delphine Denis (1998) puis Camille Esmein (2009) ont analysé les enjeux stratégiques dans le champ des Belles Lettres. Morvan de Bellegarde (1695) blâme ainsi les femmes qui « [...] ont le style guindé. Le jour commençait à se mêler à la **clarté** mourante du feu que l'on achevait d'éteindre [...] : pourquoi se servir d'expressions si mystérieuses et si brillantes. Tout cela est bien poétique ». Cet énoncé convoque les stéréotypes de l'*incipit* romanesque. Or l'évocation poétique de la naissance du jour se construit ici à partir du substantif abstrait « clarté ». Il est toutefois important de noter que cette parodie vise les « femmes » au « style guindé », et non les romanciers. Les procédés stylistiques pastichés dans cette occurrence ne sont donc considérés comme des vices d'affectation que dans la mesure où ils déplacent dans le discours non fictionnel de la conversation les traits « poétiques » propres au style romanesque.

Loin de se réduire à une plate affectation du langage, la fonctionnalité du nom abstrait dans le roman baroque nous semble pouvoir être réévaluée si on examine l'actualisation de celui-ci à la lumière des impératifs poétiques et rhétoriques qui gouvernent la prose fictionnelle de cette époque<sup>4</sup>.

## ABSTRACTION ET ORNEMENTATION DU DISCOURS

Le nom abstrait est une catégorie grammaticale qui, de même que l'adjectif ou le nom concret, ne possède pas une visée ornementale intrinsèque. En témoigne son emploi fréquent dans les titres et les intertitres de notre corpus. Voici par exemple l'intitulé d'un chapitre de *L'Histoire nègre pontique* de J. Baudoin : « Étrange **rencontre** sur la mer. **Recouvrement** de Lindarache. **Combat** furieux. **Départ** d'Alexandre. **Mort** d'Euriale et son épitaphe » ([1631], 1998 : 367). Le recours à l'abstraction au sein d'une phrase non verbale obéit ici à une visée essentiellement informative. Chacun des noms abstraits « rencontre », « recouvrement », « combat », « départ » et « mort », désactualise ici un procès verbal, de manière à énoncer un résumé du chapitre qui va suivre, et qui reformulera quant à lui sur un mode amplifié les informations livrées dans ce titre.

Lorsqu'en revanche le substantif abstrait est actualisé dans le texte fictionnel, il est perçu comme une complication de l'énoncé, dans la mesure où il concentre dans une seule occurrence les prérogatives de plusieurs catégories

<sup>4</sup> Nous nous limiterons à l'étude des noms de qualité et de procès.

grammaticales. En tant que substantif, il occupe en effet les fonctions grammaticales de celui-ci, mais en tant qu'il est abstrait, il porte la signification d'un prédicat et non d'une substance : celle d'un adjectif pour les noms de qualité, d'un verbe pour les noms de procès, et enfin d'un adverbe pour les noms de manière de faire<sup>5</sup>. Il constitue en ce sens une figure d'hypallage par déplacement syntaxique<sup>6</sup>, impliquant une reconfiguration générale de la proposition dans laquelle il s'insère : en effet la nominalisation d'un syntagme s'accompagne nécessairement de la transformation des arguments de celui-ci en compléments du nom. En outre, la morphologie le plus souvent suffixale de ces termes aboutit à la formation de termes rares voire savants, d'une longueur supérieure à trois syllabes, qui augmente encore à la lecture l'impression d'une langue sophistiquée, auquel pourrait être substituée une version moins éloignée de la langue commune<sup>7</sup>. L'emploi du nom abstrait dans la prose fictionnelle correspond donc à l'impératif stylistique constamment énoncé dans les arts rhétoriques et poétiques d'opter pour un lexique choisi, propre à garantir la beauté du discours<sup>8</sup>.

Cette fonction ornementale du nom abstrait est particulièrement sensible dans l'*incipit* de *La Mariane du Filomène* où le narrateur, reprenant une topique lyrique bien connue, compare le bonheur radieux des oiseaux à sa propre mélancolie :

O doux oiselets ! O fortunés passereaux, combien le ciel vous est bénin et courtois, combien favorable, qu'en doux repos et tranquille il vous bienheure d'une jouissance libre de vos désirs, qui vous engendre cette gaîté que, par le jargon de vos douces chansonnettes, vous exprimez si gentiment, chansonnettes par lesquelles d'une grâce si gentille vous célébrez cet agréable plaisir, ce contentement que vous percevez en la fruition de vos amours ! (An., [1596], 1998 : 3).

L'amplification<sup>9</sup> du discours est ici rendue possible par l'emploi de doublons rhétoriques formés sur des substantifs abstraits : le syntagme « une

<sup>5</sup> Nous reprenons ici les catégories proposées par Flaux et Van de Velde (2000).

<sup>6</sup> Nous utilisons ici la définition qu'en donne Fromilhague de « transfert plus ou moins complexe d'éléments caractérisants » (2007 : 43).

<sup>7</sup> Voici quelques occurrences-type de syntagmes abstraits par suffixation sur base verbale ou adjectivale dans notre corpus : « le **remuement** des branches » (Rémy, 1625 : 1) ; « l'**inhumanité** des Pirates (Baudoin, 1631 : 331) ; « la **concavité** de tous les prochains vallons » (De Logeas, 1634 : 35) ; « un grand **esclat** de tonnerre » (Humbert de Queyras, 1636 : 45).

<sup>8</sup> On trouve notamment cet impératif formulé dans la *Poétique* d'Aristote (1458a), dans la *Rhétorique à Hérennius* (IV, 11) ainsi que chez Cicéron (*De Oratore*, III, 38, 153 ; *Orator*, XXIV, 125) et Quintilien (*Institution Oratoire*, VIII, 3, 13).

<sup>9</sup> Nous employons ici le terme polysémique d'amplification en un sens quantitatif. Dans le chapitre qui porte sur cette notion, Quintilien définit plusieurs procédés d'amplification, dont celui fondé sur l'allongement du discours, défini comme une « accumulation de mots et de pensées signifiant la même chose » (*Institution oratoire*, VIII, 4, 26, J. Cousin trad. et éd., Paris, Les Belles Lettres, 1978).

jouissance libre de vos désirs», qui énonce le thème de l'énoncé, est ainsi redoublé à la fin du passage par son parasyndrome «la fruition de vos amours». Il en va de même pour «cet agréable plaisir» auquel répond dans l'apodose «ce contentement». On observe également des jeux de dérivation lexicale avec l'adverbe «gentiment» reformulé ensuite avec «d'une grâce si gentille». L'accumulation de ces substantifs est en outre mise en valeur par un agencement harmonieux, au moyen notamment d'un chiasme grammatical: «doux repos et tranquille» (adjectif-nom-adjectif) alterne ainsi avec «jouissance libre de vos désirs» (nom-adjectif-nom). La disposition de ces noms abstraits confère ainsi à la phrase une belle symétrie qui la clôt sur elle-même et l'isole au sein de la séquence narrative, invitant l'œil du lecteur à s'attarder sur une stase lyrique où le romancier suspend le fil de la narration pour faire valoir sa virtuosité rhétorique. Ce morceau s'inscrit ainsi dans une visée épideictique où chacun des noms abstraits, en prêtant à un procès ou à une propriété transitoires la permanence de l'essence, participe de cette fonction de célébration.

Cette portée élogieuse fait de l'abstraction un procédé de prédilection dans les descriptions géographiques souvent présentes au début des romans pastoraux. En témoigne cet éloge de la Sicile au début de *Agathonphile* de Jean-Pierre Camus :

Cette contrée soit pour l'**aménité** de l'air, soit pour la **temperature** du soleil, soit pour la **bonté** du solage, soit pour l'humide **fraicheur** qui l'environne, est si fertile et si grasse, que se pouvant passer de tout le reste de l'Univers, elle peut accomoder les régions qui l'avoisynent, du surcroit de son abondance ([1623], 1951:1).

Les noms de qualité «aménité», «bonté», «fraicheur», valorisent le référent dénoté en lui conférant une forme substantivale: les attributs mélioratifs de ce dernier se voient en effet rehaussés à la dignité de l'essence, tandis que le texte affiche une abondance de mots mimétiques de la fertilité du paysage décrit. Camus se situe ainsi dans le sillage de l'esthétique de la *copia* propre aux écrivains de la Renaissance (Cave: 1997), dans une veine qui devait toutefois déjà sembler archaïsante aux lecteurs du début du xvii<sup>e</sup> siècle (Camus, [1623], 1951, «Introduction»: xii). Le corpus qui nous intéresse est en effet marqué par une tendance générale à la raréfaction des ornements rhétoriques. Celle-ci est particulièrement sensible pour ce qui concerne l'emploi du nom abstrait.

### DE LA *COPIA* À L'ÉLÉGANCE

Le recours à l'abstraction s'adapte en effet pleinement à l'«esthétique nouvelle» qui gouverne la prose française du premier xvii<sup>e</sup> siècle, marquée par une recherche d'élégance, d'expressivité et de clarté (Fumaroli, 1994; Sancier-Château, 1995; Zuber, 1968).

Une lecture comparative de la description de la Sicile par Camus et de celle du Forez qui ouvre *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé montre bien l'évolution de l'emploi ornemental du substantif abstrait vers la recherche d'une plus grande concision :

Auprès de l'ancienne ville de Lyon, du côté du Soleil couchant, il y a un pays nommé Forez, qui en sa **petitesse** contient ce qui est de plus rare au reste des Gaules : car étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont **si fertiles**, et situées en un air **si tempéré**, **que** la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur ([1612], 2011 : 117).

Les deux textes reprennent le topos antique du pays fertile et abondant, mais à la différence de Camus, Urfé n'emploie ici qu'un seul substantif abstrait, «petitesse», tandis que les caractérisations mélioratives sont assumées par les constructions consécutives intensives «si fertiles [...] si tempéré [...] que [...]». Ce choix syntaxique privilégie la fluidité du discours descriptif sur l'abondance verbale de celui-ci. Dans cette perspective, le substantif abstrait littérarise l'énoncé descriptif, non par son inscription dans une langue qui multiplie les beaux termes, mais parce qu'il est enchâssé dans une disposition ingénieuse : il est en effet placé en tête de proposition au moyen d'une inversion qui met en relief le paradoxe opposant la taille du pays à la richesse de celui-ci. La même économie se retrouve dans les séquences de plainte de *L'Astrée* :

[...] combien qu'il reconnut plus d'**impossibilité** à la **poursuite** de son affection que d'apparence de la pouvoir continuer, si ne pouvoit-il jamais prendre conclusion qu'à l'avantage de son Amour. [...] que ferons-nous donc enfin, disoit-il, Silvandre, puis que la **poursuite** et la **retraite** nous sont également impossibles (1610 : 2-3) ?

Il s'agit ici, comme dans l'extrait de *La Mariane du Filomène* étudié plus haut, d'une plainte en prose, où les substantifs abstraits ne contribuent pas tant à allonger le discours qu'à lui conférer une structure harmonieuse. On ne retrouve plus en effet de doublons rhétoriques, la symétrie se construisant plutôt sur des jeux de variation : la phrase orchestre bien un chiasme par la répétition du substantif «poursuite» à l'ouverture et à la clôture du passage, mais cette redite est assortie d'une dérivation lexicale : «impossibilité à la poursuite» devient «la poursuite et la retraite nous sont également impossibles». La période forme ainsi une boucle, mimétique de l'impasse dans laquelle se trouve le personnage : une telle structure met ainsi en œuvre une syntaxe expressive qui rend plus sensible à l'œil du lecteur ou à l'oreille de l'auditeur<sup>10</sup> le registre pathétique du passage. En thématissant le prédicat qu'elle nominalise, la substantivation abstraite permet en outre de faire de

<sup>10</sup> La lecture des romans à voix haute est encore pratiquée au xvii<sup>e</sup> siècle.

celui-ci l'objet d'une analyse morale: le personnage devient ainsi spectateur avisé de sa propre situation, dont il examine et ordonne l'actualité et les virtualités. Le nom abstrait associé par ce biais la clarté du discours à l'expressivité de celui-ci.

C'est ainsi que, dans le cadre de séquences narratives structurées par une succession d'actions, l'emploi de substantifs abstraits vient souvent mettre en évidence la logique qui préside à l'enchaînement des faits énoncés. C'est le cas dans ce passage de *L'Histoire nègrepontique* où Olympe, alors qu'elle explore l'île sur laquelle elle vient de débarquer avec son mari Euriale, tombe évanouie en croyant voir près d'une fontaine le fantôme d'Alexandre, son premier grand amour :

Il est vrai que la **chute** même fut cause de sa guérison, car elle s'aboucha la tête la première dans le ruisseau de cette fontaine et, tant la **fraîcheur** de l'eau, comme la **rudesse** du coup, la fit retourner à soi, toutefois avec si peu de vigueur, qu'elle n'eût semblée revenue que pour remourir ([1631], 1998 : 214).

Les noms d'action, « la chute », et de qualité, « la fraîcheur », « la rudesse », régissent à chaque fois des verbes causatifs « fut cause », « fit retourner » : ils permettent ainsi d'associer la description dramatisée de l'action à l'analyse de celle-ci. Le récit épouse le rythme saccadé de l'événement romanesque, mimé par l'accumulation des substantifs abstraits et le style coupé, tout en dénouant l'intrication de cette accumulation en organisant l'énoncé selon un ordre causal. Le nom abstrait apparaît en ce sens comme un opérateur de mise en relief : loin d'être un ornement superflu, il met en valeur les éléments de l'action sur lesquels l'attention du lecteur doit être portée.

En nominalisant un sème, la substantivation procède en effet à une opération d'extraction qui sélectionne certains prédicats, leur conférant par ce biais une emphase<sup>11</sup> préférentielle. Le recours à l'abstraction servira par exemple à appuyer la caractérisation d'un personnage, sélectionnant et grossissant le trait qui définit celui-ci sur la scène romanesque. Dans l'*Angélique* de Rémy, voici par exemple un épisode où l'héroïne manque d'être violée par un pirate :

Ce petit vaisseau eslevé dans les cieux, ou est rabaissé jusqu'au plus profond de l'abîme, et tout ce qui servoit pour sa conduite est brisé, n'attendant que son propre naufrage: et néanmoins cest **animal de sensualité** est tellement aveuglé en sa **lubricité**, qu'il n'apprehende aucunement sa perte, avant laquelle il veut jouyr du sale plaisir qu'il se promettoit en la detestation de cette princesse (1626: 613).

Cette scène reprend le topos épique de la tempête, marqué par une caractérisation hyperbolique : l'énoncé se construit en effet sur l'opposition du

<sup>11</sup> Nous donnons au terme d'emphase le sens que lui donne la pragmatique contemporaine, qui regroupe sous ce terme « tous les procédés d'insistance et de mise en relief » (Riegel, Pellat, Rioul, 1994 : 425).

vaisseau, terrifié par la violence de la tempête, à l'inhumanité du pirate, définie par deux termes abstraits, «sensualité» et «lubricité». L'emphase portée sur ces deux substantifs invite le lecteur, au cœur d'une séquence mouvementée, à ériger le personnage qui en est l'acteur en parangon de la violence, alliant ainsi dramatisation et moralisation de la fable romanesque.

La même visée intensive se retrouve dans les occurrences fréquentes de substantifs abstraits au pluriel. On a souvent insisté sur leur valeur d'euphémisme dans la mesure où ces tours, par voie de métonymie, permettent d'éviter l'énonciation directe d'un référent concret (Lathuillère, 1966 : 393-394). Ainsi, dans l'*Histoire nègrepontique*, le narrateur se livre à l'analyse des sentiments de son héroïne, partagée entre les nouveaux plaisirs qu'elle découvre dans l'union conjugale, et l'angoisse dans laquelle la plongent les apparitions répétées de l'ombre d'Alexandre :

D'ailleurs ayant commencé à goûter **les délices du mariage et les caresses d'Euryale**, non pas, certes, jusqu'au point d'oublier son défunt serviteur, mais jusqu'à celui d'y penser avec moins de douleur, elle ne pouvait plus trouver ces apparitions que fâcheuses ([1631], 1998 : 260).

L'euphémisme «les délices» désigne, certes au moyen d'un détour figural, une réalité toute sensuelle : la dénotation bienséante des jouissances que connaît Olympe auprès de son époux est rendue possible grâce au voile de la métonymie. Mais simultanément, l'hypallage «délices du mariage», en vertu de laquelle l'adjectif *délicieux* est transféré au rang de substantif, intensifie cette caractérisation euphorique, et la met en vedette. Le substantif abstrait apparaît ainsi non seulement comme une figure d'atténuation qui évite le référent concret dont il est question, mais aussi comme un intensif.

La réécriture par Nervèze d'un épisode du *Roland Furieux* offre une bonne illustration de cette visée emphatique du nom abstrait. Il s'agit du passage où Birène, après s'être enfui avec Olympe, débarque avec elle dans une île déserte. Dans la version de l'Arioste de même que dans la traduction française de 1544, le narrateur se contente d'évoquer le «lieu agréable<sup>12</sup>» dans lequel Birène a tendu un pavillon pour se reposer avec son épouse, juste avant de l'abandonner pendant qu'elle est assoupie. Dans la version de Nervèze, la description de ce même lieu fait l'objet de l'amplification suivante :

Olympe, qui **sentoit** parmi l'**odorante fraîcheur** de ces bocages les **douces chaleurs** de ses flammes, saisie d'une pudeur virginale qui coloroit son visage, et atteinte de quelques agréables eslancements, s'appuie modestement sur la foy de son amy, et entre la première dans ces desires myrthes, où Adonis soulagea jadis la passion de Venus [...] (1606 : 111).

<sup>12</sup> «indi con lui, là dove in loco ameno/teso era un padiglione, entrò nel letto» Ariosto ([1516], 1962 : 317) ; dans la traduction française on a «lieu delectable» (An., 1544 : 44).

La description topique du *locus amoenus* où figurent traditionnellement le clair ruisseau, les fleurs odorantes et les bosquets ombrageux, est ici concentrée dans une figure d'hypallage réunissant dans un seul syntagme les caractérisations sensuelles de ces trois éléments : « l'odorante fraîcheur de ces bocages ». Cette expression référentielle, en insistant sur les impressions sensorielles produites par le référent focalisé plutôt que sur les contours objectifs de celui-ci, s'interprète comme relevant du point de vue<sup>13</sup> d'Olympe. L'aspectualisation du focalisé est en effet assurée par le sémantisme du verbe de perception « sentoit » associé à la valeur sécante de l'imparfait à valeur ici d'« expression subjective des perceptions » (Rabatel, 1998 : 54). Le nom abstrait assure donc la modalisation de la voix narrative, ancrant la description dans la subjectivité de la protagoniste, permettant d'amorcer de manière fluide une isotopie de l'affectivité. Par ce biais l'hétérogénéité textuelle de l'embryon descriptif est gommée, à la faveur d'une narration perceptuelle de l'événement romanesque où action et description s'unissent dans le même discours modalisé.

Cette valeur modalisante du nom abstrait est particulièrement sensible dans les séquences de portrait, qui bien souvent allient la description physique d'un personnage à celle de l'effet hyperbolique que l'apparition de celui-ci produit sur les autres protagonistes de la diégèse. Dans le *Polexandre* de Gomberville, le visage d'Alcidiane, héroïne du roman, apparaît pour la première fois sous la forme d'une image peinte. L'*ekphrasis* du portrait est motivée par un éloge de l'artiste qui en est l'auteur :

Après qu'il eut bien regardé le dessus de cette boîte, il l'ouvrit, et trouva dedans, le pourtrait d'une **jeune merveille**, qui par la **majesté** que le Peintre avoit représentée sur son visage, faisoit bien mieux cognoistre sa condition, que par la couronne qu'elle portoit sur la teste. La **delicatesse** des traits de son visage, **l'incarnat** de ses lèvres, et la **beauté** de son teint, l'auroient fait prendre pour un enfant, si l'**embonpoint** de sa gorge, et l'**esclat** de ses yeux n'eussent fait aysement juger qu'elle pouvoit avoir quinze ou seize ans (1637 : 27).

La description élogieuse du travail du peintre est ici orientée par rapport à la forte impression que produit son œuvre sur les personnages qui viennent de découvrir l'image. L'expression de « pourtrait d'une jeune merveille » modalise en effet le référent en en donnant une caractérisation évaluative, tandis que la succession de substantifs abstraits qui jalonne la description fait primer l'expérience visuelle des focalisateurs sur les contours objectifs du focalisé. On voit donc ici comment la portée emphatique du nom abstrait lui permet de s'intégrer dans les jeux de point de vue caractéristiques de la narration baroque.

<sup>13</sup> Nous utilisons le concept de point de vue selon la définition qu'en donne Rabatel : « expression d'une subjectivité coréférant à la troisième personne, dans le cadre des "phrases sans parole" du texte narratif » (1998 : 189).

## NOM ABSTRAIT ET VARIATION DE POINTS DE VUE

La structure polyphonique des romans baroques, où le même événement de la diégèse est successivement énoncé par plusieurs énonciateurs extra et intra-diégétiques, exploite pleinement la valeur modalisante du substantif abstrait : celui-ci permet en effet de substituer à la seule représentation de l'action le récit de la perception de cette dernière, orchestrant ainsi des jeux de variation entre plusieurs focalisations.

La construction du passage de *L'Angélique* étudié plus haut nous en offre un bon exemple. L'opposition sur laquelle nous avons déjà insisté entre la personification du vaisseau et la mise en scène du pirate se laisse en effet analyser comme la mise en parallèle du point de vue de ces deux actants, effroi du navire face à la tempête d'une part, lubricité inhumaine du pirate de l'autre : « il n'appréhende aucunement sa perte, avant laquelle il veut jouyr du sale plaisir qu'il se promettoit en la **detestation**<sup>14</sup> de cette princesse (1626 : 613) ». Plusieurs verbes renvoyant à des opérations de l'esprit, « appréhende » « veut », « promettoit », embrayent ici le discours narratif sur le point de vue du pirate, tandis que le contenu propositionnel de ces opérations est rendu par une isotopie sexuelle présente dans l'infinitif « jouyr », puis dans le nom abstrait « detestation ». Ces deux expressions, de par leur caractère désactualisé, extraient le procès qu'elles dénotent de son déroulement en situation, et par ce biais permettent au narrateur d'énoncer les perspectives fantasmées de « cet animal de sensualité » sur le mode du psycho-récit. Dans ce cadre énonciatif le nom abstrait présente, par rapport à l'infinitif, l'avantage d'énoncer de manière emphatique un événement qui, bienséance oblige, ne se réalisera pas dans le cours de la narration, et de maximiser ainsi le potentiel pathétique d'une action inactuelle. Le nom abstrait apparaît donc comme un médium de prédilection pour énoncer les possibles narratifs qui peuplent l'imagination des personnages, et doublent le fil narratif d'un horizon fantasmatique.

Dans *L'Astrée*, la délibération intérieure de Silvandre sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtée le montre bien : « que ferons-nous donc enfin, disoit-il, Silvandre, puis que la **poursuite** et la **retraite** nous sont également impossibles (1610 : 2-3) ? ». Les substantifs abstraits permettent ici d'énoncer dans un syntagme resserré les voies que précisément Silvandre ne peut emprunter, renforçant par ce biais la tonalité élégiaque du passage.

Souvent la visée emphatique du nom abstrait vient mettre en relief les décalages qui séparent les différentes variations focales qu'énonce le récit. Voici par exemple comment Léon, petit frère de Floride désireux de quitter son foyer pour acquérir la gloire, explique à sa mère ses ambitions :

Faites moy donc ceste grace, et croyez que ce n'est point que je m'ennuye d'estre sous l'heure de **vostre douce conduite**, qui me fait desirer **cest éloignement** : mais le **seul desir d'honneur**, qu'ayant plante en mon cœur, vous arrouses journellement (1595 : 34).

<sup>14</sup> Le nom « détestation » est un terme latinisant pour désigner ici le viol.

Le locuteur justifie sa résolution en décrivant un espace repéré par rapport à la position de son interlocutrice, accusant une vision du monde encore juvénile et centrée autour de la figure maternelle. Le syntagme nominal «votre douce conduite» use en effet d'un déictique de deuxième personne, renvoyant à la mère du locuteur, pour désigner le passé de celui-ci, tandis que l'anticipation de son départ se définit comme un «esloignement» par rapport à cette même deuxième personne. La décision de Léon est ainsi dramatisée par la portée pathétique de ce discours affectif, mais aussi par le suspense qui pèse sur la réussite du «désir d'honneur» du jeune homme. Le caractère tragique de la fin de cet épisode, où le jeune homme meurt assassiné à l'orée même du bois qu'il emprunte pour quitter sa région natale, en sera d'autant mieux mis en évidence.

Ce jeu d'écart entre point de vue du personnage et déroulement de la narration peut également avoir une visée ironique, comme le montre bien, dans *Les Amazones de la cour* de Du Verdier, la première rencontre d'un jeune prince avec la Dame de ses pensées :

[...] se voulant mettre à genoux pour adorer ceste beauté qui le captivoit et luy donner en ceste **humilité**<sup>15</sup> les premiers tesmoignages de son amour il se troubla d'une telle façon que n'ayant proféré qu'un hélas il tomba tout esvanouy sur la terre (1632: 33).

Un décalage comique est ici ménagé entre l'image que le personnage prétend donner de lui-même, énoncée par le substantif abstrait «humilité», et l'action effective de celui-ci, «il tomba tout évanouy».

D'une manière différente, la variation focale peut jouer non plus sur un décalage mais un réel brouillage des points de vue, en juxtaposant des substantifs abstraits ne pouvant être assumés par la même source énonciative. C'est notamment le cas dans la suite de l'épisode de Nervèze analysé plus haut, lorsque le narrateur en vient à raconter les jeux amoureux d'Olympe et Birène sur l'île déserte :

Birène la suit de pres, et forçant sans **résistance et violence** les gardes de la chasteté, emporte les virginales despouilles, et les partage à ses plaisirs (1606: 111).

Les trois syntagmes verbaux «forçant [...] les gardes de la chasteté», «emporte les virginales despouilles» et «les partage à ses plaisirs» construisent un schéma actanciel où Birène est à la fois l'acteur et le bénéficiaire de cette scène de défloration. Toutefois le circonstant «sans résistance et violence» rend cette structure ambiguë, en coordonnant deux actions émanant de deux points de vue bien distincts: il s'agit en effet de la violence que Birène n'inflige pas, et d'autre part de la résistance qu'Olympe n'oppose

<sup>15</sup> Il s'agit ici d'un emploi étymologique du terme «humilité»: le héros s'apprête à se mettre à genoux.

pas. L'évidement actanciel propre au syntagme nominal abstrait rend donc ici possible, dans un récit centré sur un point de vue masculin, l'émergence, certes pudique, d'un point de vue féminin.

Enfin, c'est par sa propre littéarité que le nom abstrait peut entraîner des faits de perturbation énonciative. En tant qu'il constitue, en effet, un stéréotype de la langue littéraire, le nom abstrait connote un registre orné dont l'énoncé romanesque peut parfois mettre en évidence la spécificité, en l'intégrant dans un registre plus simple. Dans *Ariane* de Desmarets de Saint-Sorlin, le personnage éponyme met en scène son ancien amant, Antonin, racontant la réaction de celui-ci lorsqu'elle lui apprend qu'elle est désormais mariée à Tubéron :

Il continue ses **cajolleries**, en veut venir **aux douces violences**, et me dit que soit que Tubéron fust mon mary, ou non, je ne le puis refuser (1632 : 42).

Les substantifs « cajolerie » et « douces violences » résument sur le mode du discours narrativisé les propos qu'Antonin tient à Ariane. Mais tandis que le sème péjorant inhérent au substantif « cajoleries » l'attribue sans ambiguïté à l'énonciateur Ariane, commentant ici avec une nuance d'ironie les paroles flatteuses d'Antonin, en revanche le caractère clichéique du syntagme abstrait et oxymorique « douces violences » invite le lecteur averti à l'interpréter en modalisation autonymique comme l'écho des *cajoleries* poétisées d'Antonin. L'échange amoureux se charge ainsi d'une ambiguïté inhérente à la modalisation autonymique, laquelle induit à la fois la prétention du locuteur à définir un espace discursif propre *via* la monstration du discours d'autrui, et en même temps la contamination du discours de ce même locuteur par une parole autre<sup>16</sup> : lorsqu'Ariane devient chambre d'échos de la rhétorique séduisante de son interlocuteur, le lecteur peut ainsi hésiter entre une interprétation purement ironique de ce jeu polyphonique, et une lecture lyrique de celui-ci, où la répétition des paroles fleuries d'Antonin trahit l'efficacité envoûtante de celles-ci à l'endroit d'Ariane.

Cette capacité du syntagme abstrait à démultiplier les registres et les voix de l'énoncé romanesque nous semble dès lors représentative de l'usage de l'ornement rhétorique dans le roman baroque, que son caractère conventionnel et ostentatoire place à mi-chemin entre la célébration narcissique d'une langue qui affiche et réfléchit son artificialité, et un sur-marquage stylistique qui confine à l'autodérision. Dans cette perspective, on peut se demander si toute occurrence de substantivation abstraite dans la narration baroque n'est pas facteur de perturbation énonciative : élément d'un énoncé fictionnel, il est en effet assumé par un personnage ou un narrateur plus ou moins discret, mais il laisse simultanément percer la voix d'un romancier ludique, en affichant complaisamment les artifices et les séductions du *parler roman*.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet Authier-Revuz (1984).

## CONCLUSION

L'emploi du nom abstrait dans la prose fictionnelle du premier xvii<sup>e</sup> siècle est emblématique de la tendance du roman baroque à multiplier les indices de littéarité, à faire montre d'une langue élégante et ornée qui autorise la place du romancier dans le champ littéraire. Dans cette perspective, le syntagme abstrait présente l'avantage d'enrichir la prose narrative d'un trope pour ainsi dire allégé, grammatical et non sémantique : à la différence de la métaphore en effet, il n'interrompt pas le flux narratif par l'écran d'une image, et cadre ainsi parfaitement avec l'esthétique nouvelle qui règne à cette époque dans le champ des Belles Lettres. Il offre en outre à l'énoncé romanesque un procédé de variation, en mettant à la disposition de celui-ci un large sceptre de modalités allant de l'euphémisme à l'hyperbole intensive. Il est donc tout à fait légitime de le considérer comme un stylème du roman baroque, non pas au sens où celui-ci présenterait une représentation épurée et abstraite de la réalité, mais bien plutôt dans la mesure où le nom abstrait s'intègre dans une énonciation polyphonique de l'événement fictionnel.

Suzanne DUVAL  
Université Paris-Sorbonne

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

- An., 1544, *Roland furieux, composé premièrement en ryme thuscane par messire Loys Arioste, et maintenant traduit en prose françoise*, Sulpice Sabon, Lyon.
- An., [1596], 1998, *La Mariane du Filomène*, N. Cazauran et I. Pantin éd., Paris, Klincksieck.
- Ariosto, L., [1516], 1962, *Orlando furioso*, vol. 1, R. Ceserani éd., Torino, Unione tipografica editrice torinese, Torino.
- Baudoin, J., [1631], 1998, *Histoire nègrepontique*, L. Plazenet éd., Paris, Champion.
- Camus, J.-P., [1623], 1951, *Agathonphile, ou les martyrs siciliens*, P. Sage éd., Genève, Droz.
- De Logeas, 1634, *Les Travaux du Prince incognu par le Sieur de Logeas*, Paris, Tous-saint du Bray.
- Desmarets de Saint-Sorlin, J., 1632, *Ariane*, Paris, Matthieu Guillemot.
- Du Verdier, A., 1632, *Les Amazones de la cour*, Paris, Jacques Villery.
- Gomberville, M. de, 1637, *La Première partie de Polexandre*, Paris, Augustin Courbé.
- Humbert de Queyras, 1636, *Les Amours d'Ircandre et de Sophronie*, Paris, Toussaint Quinet.
- Morvan de Bellegarde, J.-B., [1695], 1971, *Réflexions sur la politesse et l'élégance du style*, Genève, Slatkine Reprints.

- Nervèze, A. de, 1606, *Les Amours diverses, divisées en sept histoires*, Paris, Tous-saint du Bray.
- Rémy, A., 1626, *L'Angélique*, Paris, Antoine de Sommerville.
- Rémy, A., 1625, *La Galatée et les aventures du Prince Astyages*, Paris, Pierre Rocolet.
- Urfé, H. d', [1612], 2011, *L'Astrée. Première partie*, D. Denis éd., Paris, Champion.
- Urfé, H. d', 1610, *L'Astrée. Seconde partie*, Paris, Jean Micard. Texte disponible en ligne sur [www.astree.paris-sorbonne.fr](http://www.astree.paris-sorbonne.fr)
- Verville, B. de, 1595, *Les Aventures de Floride*, Tours, Jean Mettayer.
- Zola, É., 1961, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*, Paris, Gallimard, 2.

## Études

- Authier-Revuz, J., 1984, «Hétérogénéité(s) énonciative(s)», *Langages*, 73, 98-111.
- Brunetière, F., nov. 1879, «L'impressionnisme dans le roman», *Revue des deux mondes*, 446-459.
- Cave, T., 1997, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula.
- Coulet, H., 1967, *Le Roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin.
- Denis, D., 1997, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion.
- Denis, D., 1998, «Ce que parler "prétieux" veut dire : Les enseignements d'une fiction linguistique au XVII<sup>e</sup> siècle», *L'Information grammaticale*, 78, 53-58.
- Esmein, C., 2009, «"Parler roman". Imaginaire de la langue et traits de style romanesques au XVII<sup>e</sup> siècle», *R.H.L.F.*, CIX, 85-99.
- Flaux, N., Van de Velde, D., 2000, *Les Noms en français. Esquisse de classement*, Paris, Ophrys.
- Fromilhague, C., 2007, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin.
- Fumaroli, M., 1994, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann.
- Lanson, G., 1996, *L'Art de la prose*, Paris, La Table Ronde.
- Lathuillère, R., 1966, *La Préciosité*, Genève, Droz.
- Lever, M., 1996, *Romanciers du grand siècle*, Paris, Arthème Fayard.
- Païssa, P., 2003, «Substantivation abstraite : quelques effets de sens de la prose romanesque de la 2<sup>e</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Goncourt et Zola : 1864-1874)», E. Galazzi et G. Bernardelli eds., *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi Francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e Pensiero, 549-568.
- Rabatel, A., 1998, *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- Riegel, M., Pellat, M., Rioul, R., 1994, *Grammaire méthodique du français*, P.U.F.
- Sancier-Chateau, A., 1995, *Une Esthétique nouvelle : Honoré d'Urfé correcteur de L'Astrée (1607-1625)*, Genève, Droz.
- Zuber, R., 1968, *Les Belles Infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin.

# LE FRANÇAIS PRÉCLASSIQUE

## 1500-1650

### SOMMAIRE DU VOLUME XVI

Philippe SELOSSE	
Préface .....	9
<b>Articles : Le Nom à la Renaissance et au premier xvii<sup>e</sup> siècle ...</b>	<b>11</b>
Adeline DESBOIS-IENTILE et Adrienne PETIT	
Introduction .....	13
<b><i>Première partie : Approches théoriques</i> .....</b>	<b>25</b>
Pierre SWIGGERS	
Au nom du nom : langage, grammaire et réalité au xvi <sup>e</sup> siècle .....	27
Nicolas LAURENT	
Les rapports entre le nom propre et le nom commun dans la réflexion sur l'antonomase aux xvi <sup>e</sup> et xvii <sup>e</sup> siècles .....	67
Anna ARZOUMANOV	
La glose référentielle des noms de fiction : décryptage de quelques procédés d'élucidation .....	81
<b><i>Deuxième partie : Sens et motivation des noms propres</i> .....</b>	<b>95</b>
Adeline DESBOIS-IENTILE	
L'interprétation des noms propres à la Renaissance : l'exemple de <i>Francus</i> .....	97
Stéphan GEONGET	
Louis Le Caron Charondas ou la fabrique d'un patronyme « humaniste » .....	113
Pauline DORIO	
Sagouins et marmots : la déformation polémique du nom propre dans la querelle de Marot et Sagon .....	125

<b>Troisième partie : Stylistique du nom</b> . . . . .	139
Vân Dung LE FLANCHEC	
Sens et vérité : le nom propre selon Maurice Scève, d'après <i>Délie</i> . . . . .	141
Suzanne DUVAL	
Stylistique du nom abstrait dans la prose du roman baroque . . . . .	157
<b>Quatrième partie : Noms en traduction</b> . . . . .	171
Francesco MONTORSI	
Le traitement des noms propres dans la traduction de <i>Morgante il Gigante</i> . . . . .	173
Bérengère BASSET	
L'apophtegme au xvi <sup>e</sup> siècle : le nom et la chose . . . . .	189
<b>Comptes rendus et notes de lecture</b> . . . . .	205
Wendy Ayres-Bennett et Magali Seijido, <i>Remarques et     observations sur la langue française. Histoire et évolution     d'un genre</i> , Classiques Garnier, 2011 . . . . .	207
Pierre Belon, <i>La Nature et diversité des poissons (1555)</i> , Philippe Glardon éd., Droz, 2011 . . . . .	217
Jean-François Courouau, <i>Et non autrement. Marginalisation     et résistance des langues de France (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle)</i> , Droz, 2012 . . . . .	243
Denis Delaplace (éd.), <i>La Complainte des Argotiers</i> , Classiques Garnier, 2012 . . . . .	249
Philippe Glardon, <i>L'Histoire naturelle au xvi<sup>e</sup> siècle</i> , Droz, 2011 . . . . .	255
Marcus Keller, <i>Figurations of France, Literary nation-building     in Times of crises (1550-1650)</i> , University of Delaware Press, 2011 . . . . .	293
Sabine Lardon, Marie-Claire Thomine, <i>Grammaire du français     de la Renaissance. Étude morphosyntaxique</i> , Classiques Garnier, 2009 . . . . .	299
<b>Index lexical</b> . . . . .	327
<b>Index des noms propres</b> . . . . .	333

**LE FRANÇAIS PRÉCLASSIQUE**  
**1500-1650**

**SOMMAIRE DU VOLUME XVI**

Philippe SELOSSE	
Préface .....	9
<b>Articles : Le Nom à la Renaissance et au premier XVII<sup>e</sup> siècle</b> .....	11
Adeline DESBOIS-IENTILE et Adrienne PETIT	
Introduction .....	13
<b>1<sup>re</sup> partie : Approches théoriques</b> .....	25
Pierre SWIGGERS	
Au nom du nom : langage, grammaire et réalité au XVI <sup>e</sup> siècle .....	27
Nicolas LAURENT	
Les rapports entre le nom propre et le nom commun dans la réflexion sur l'antonimase aux XVI <sup>e</sup> et XVII <sup>e</sup> siècles .....	67
Anna ARZOUANOV	
La glose référentielle des noms de fiction : décryptage de quelques procédés d'élucidation .....	81
<b>2<sup>e</sup> partie : Sens et motivation des noms propres</b> .....	95
Adeline DESBOIS-IENTILE	
L'interprétation des noms propres à la Renaissance : l'exemple de <i>Francus</i> .....	97
Stéphane GEONGET	
Louis Le Caron Charondas ou la fabrique d'un patronyme « humaniste » .....	113
Pauline DORIO	
Sagouins et marmots : la déformation polémique du nom propre dans la querelle de Marot et Sagon .....	125
<b>3<sup>e</sup> partie : Stylistique du nom</b> .....	139
Van Dung LE FLANCHEC	
Sens et vérité : le nom propre selon Maurice Scève, d'après <i>Délie</i> .....	141
Suzanne DUVAL	
Stylistique du nom abstrait dans la prose du roman baroque .....	157
<b>4<sup>e</sup> partie : Noms en traduction</b> .....	171
Francesco MONTORSI	
Le traitement des noms propres dans la traduction de <i>Morgante il Gigante</i> .....	173
Bérengère BASSET	
L'apophtegme au XVI <sup>e</sup> siècle : le nom et la chose .....	183
<b>Comptes rendus et notes de lecture</b> .....	205
Wendy Ayres-Bennett et Magali Sejjido, <i>Remarques et observations sur la langue française. Histoire et évolution d'un genre</i> , Classiques Garnier, 2011 .....	
207	
Pierre Belon, <i>La Nature et diversité des poissons (1555)</i> , Philippe Glardon éd., Droz, 2011 .....	
217	
Jean-François Courouau, <i>Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)</i> , Droz, 2012 .....	
243	
Denis Delaplace (éd.), <i>La Complainte des Argotiers</i> , Classiques Garnier, 2012 .....	
249	
Philippe Glardon, <i>L'Histoire naturelle au XVI<sup>e</sup> siècle</i> , Droz, 2011 .....	
255	
Marcus Keller, <i>Figurations of France, Literary nation-building in Times of crises (1550-1650)</i> , University of Delaware Press, 2011 .....	
293	
Sabine Lardon, Marie-Claire Thomine, <i>Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique</i> , Classiques Garnier, 2009 .....	
299	
<b>Index lexical</b> .....	327
<b>Index des noms propres</b> .....	333

ISBN 978-2-7453-2822-9



9 782745 328229