

BALZAC ET LA LANGUE

SOUS LA DIRECTION D'ÉRIC BORDAS

Ouvrage publié avec le soutien du Centre d'Études et de Recherches
Interdisciplinaires de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma de l'Université
Diderot-Paris 7 (EA 4410) et de l'Institut d'Histoire des
Représentations et des Idées dans les Modernités (UMR 5317, Lyon)

ÉDITIONS KIMÉ
2, IMPASSE DES PEINTRES
PARIS II^e

PREMIÈRE PARTIE

BALZAC, SAVOIRS, SENTIMENTS ET PRATIQUES LINGUISTIQUES,
DE LA LANGUE AU TEXTE

DYNAMIQUE DE LA PHRASE BALZACIENNE.
APPROCHES TEXTUELLE ET GÉNÉTIQUE DE LA PHRASE
DANS *LA PEAU DE CHAGRIN* (1835-1838)

RUDOLF MAHRER

Gustave Planche me contait un jour qu'ayant hasardé quelques critiques sur le style parfois tourmenté de Balzac, celui-ci l'avait prié de noter, plume à la main, les fautes qui le choquaient. – « Il aurait fallu autant de temps pour corriger ces romans que pour les écrire, disait Planche non sans dédain. » Le critique, dans sa superbe, ne comprenait pas l'humilité d'un grand artiste. — Jules Champfleury cité par A. Patay, dans *Balzac et sa méthode de travail*, 1879, p. 25-26.

Gustave Planche avait raison : Balzac a sans doute dépensé autant de sa puissante énergie à corriger ses romans qu'à les écrire ! Du moins si l'on admet (pour l'occasion seulement) d'appeler *correction* le retour de l'écrivain sur un écrit ayant déjà atteint une pleine composition. Ce n'est pas un hasard si Stéphane Vachon est l'un des premiers généticiens à s'être penché sur la réécriture des œuvres après publication (moment de l'élaboration longtemps situé en marge de la genèse¹) : de cette pratique, Balzac est le parangon.

1 Voir S. Vachon, « Perspectives en génétique balzacienne », in K. Matsuzawa (dir.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Nagoya, Publications de l'Université de Nagoya, 2009, pp. 35-45. Le numéro 44 de la revue *Genesis* (R. Mahrer dir., Paris, 2017) propose, d'une part, des clés pour comprendre pourquoi, en cherchant à se constituer autour de l'objet « avant-texte », la critique génétique a d'abord écarté l'étude du devenir du texte après sa publication, et réunit, d'autre part, des études illustrant tout l'intérêt d'étudier désormais la réécriture éditoriale et post-éditoriale.

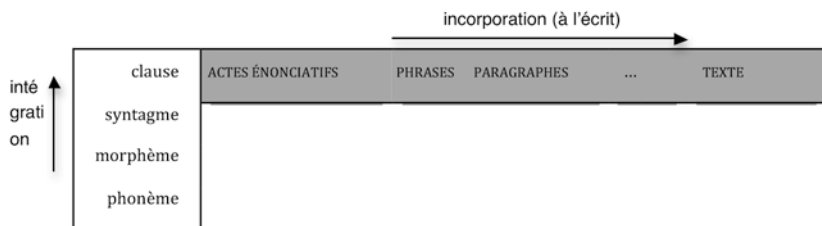
Ma contribution s'inscrit dans la partie de ce volume consacrée aux pratiques linguistiques de Balzac romancier et se concentre plus précisément sur le volet « phrastique » de ce matériau en adoptant le point de vue d'un généticien-linguiste. Prenant pour objet les réécritures après publication, je m'intéresse, tout à la fois, à la théorie des unités écrites, à l'élaboration des textes et enfin à l'étude diachronique du style d'une œuvre. C'est sur ce dernier aspect que je me concentrerai ici. À partir du cas de *La Peau de chagrin* (1830-1845), qui a connu huit versions entre 1831 et 1845¹, je me propose en effet d'analyser le « mouvement » de la phrase balzacienne. Que faut-il entendre par « mouvement » et même : qu'entendre par « phrase » ? C'est par là que je commencerai, n'épargnant presque rien à mon lecteur. Quelques données statistiques me permettront de sélectionner et d'analyser ensuite une dizaine d'exemples à valeur représentative. Ils illustrent l'observation suivante qu'il s'agira d'interpréter : celle d'une inflexion nette *du régime de la phrase* au cours de l'histoire de *La Peau de chagrin*.

Phrase vs clause

Dans l'esprit (sinon la lettre²) d'Émile Benveniste, on distingue fermement d'une part la *clause* (unité morphosyntaxique maximale et autonome), chapeautant la série phonème, *morphème*, *syntagme* et, d'autre part la *phrase*, unité textuelle minimale de l'écrit, inscrite dans une série, géné-

-
- 1 Concernant la genèse post-éditoriale à rebondissement de cette œuvre – celle de *La Comédie humaine* qui a connu le plus de versions, à en croire le tableau de synthèse proposé par A. Del Lungo, « Éditions et représentations de *La Comédie humaine* », Genesis, *op. cit.*, pp. 81-96 –, je renvoie à la contribution de J. Zufferey ici même. Pour une présentation synthétique de chacune des versions de *La Peau de chagrin*, voir la notice de leur édition numérique sur Variance.ch. (Université de Lausanne, 2017, R. Mahrer & J. Zufferey éd.).
 - 2 La lettre est empruntée, pour majeure partie, aux travaux de la linguistique fribourgeoise (voir notamment Groupe de Fribourg, *Grammaire de la période*, Berne, Peter-Lang, 2012). J'adapte néanmoins ces travaux et leur terminologie, façonnés d'abord pour la description de l'énonciation orale, aux spécificités de l'énonciation écrite (voir R. Mahrer, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Boston-Berlin, De Gruyter, 2017).

riquement déterminée : *sous-phrase, phrase, paragraphe, chapitre, parties, texte* (pour ce qu'il en va du roman au XIX^e siècle).



De la clause, il faut savoir surtout qu'elle est à la fois l'unité maximale de la syntaxe et l'unité minimale de l'énonciation. Comme *unité syntaxique maximale*, elle est le nœud qui lie chacun de ses constituants (et eux seulement) par un lien dit « rectionnel », c'est-à-dire d'implication de signe à signe :

Chaque clause énoncée [...] forme un « îlot » de dépendance morpho-syntaxique : ses composants (morphèmes, syntagmes, propositions au sens grammatical du terme...) sont reliés entre eux par des rapports de rection formant un réseau connexe, tandis qu'elle-même en tant que tout n'entretient aucun rapport du même type avec son environnement segmental.¹

Comme *unité minimale de l'énonciation*, la clause est la forme linguistique qu'actualise un locuteur pour construire des représentations qui transforment son état de conscience et celui de ses éventuels auditeurs. Dans la phrase (a) ci-dessous, le premier acte énonciatif est réalisé par l'actualisation d'une clause averbale (« Vos docteurs ») : il a pour fonction d'activer un objet de discours en conscience ; l'acte énonciatif suivant, par l'actualisation d'une clause prédicative, se charge de dire quelque chose de cet objet activé, c'est-à-dire d'élaborer sa représentation, en l'inscrivant, comme un argument, dans le procès d'un verbe.

1 Groupe de Fribourg, *op. cit.*, p. 47.

(a) Vos docteurs, ils me font bien rigoler. — Sempé, *Le Petit Nicolas et les copains*, 1963, p. 93.

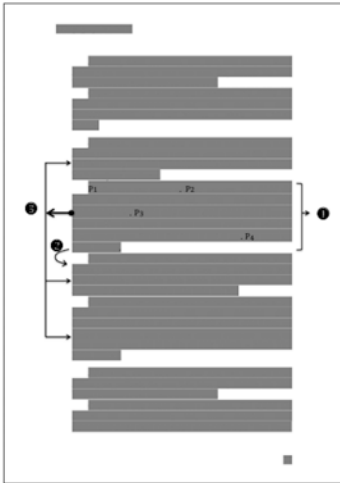
(b) À Edmond de Goncourt, j'offre ce roman d'histoire moderne avec ma grande admiration. — Alphonse Daudet, *Les Rois en exil*, 1879.

En revanche la phrase (b) ne comporte qu'une seule clause. Le complément en position initiale est intégré, par la préposition, à la valence du verbe *offrir*. Il n'y a ici qu'un seul réseau de connexité et l'organisation linéaire, avec détachement frontal d'un complément régi, spécifie le statut de l'information apportée par ce dernier : il est le point de départ de l'information qu'apporte un acte énonciatif unique.

Sans refaire l'histoire, désormais connue, de la notion de phrase¹, j'écarte sa définition normative et scolaire, comme lieu de la convergence supposée de propriétés syntaxiques, sémantiques et pragmatiques, pour n'en retenir qu'une définition graphique et praxéologique : la phrase est *l'unité d'action du texte écrit*. Elle isole du « matériel » morphosyntaxique – une partie de clause, une clause entière ou plusieurs clauses – pour effectuer une tâche locale qui contribue à l'action textuelle globale. La démarcation (majuscule – point) indique que l'acte ou les actes énonciatifs incorporés dans la phrase doivent être exécutés comme un tout, dont il faut tirer les inférences qui s'imposent avant de passer au prochain « mouvement » textuel. Ainsi traitée, la phrase est l'unité centrale du système de la ponctuation (ou *topographie*²) auquel l'analyse conduit à reconnaître trois instructions principales. En bref,

1 Voir J.-P. Seguin, *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle. Contributions à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain-Paris, Peeters & Bibliothèque de l'Information grammaticale, 1993.

2 Voir R. Mahrer, *op. cit.*, pp. 329-334.



- ❶ une instruction de regroupement, instruisant le calcul de la **cohésion** de l'unité ainsi constituée :
Pourquoi ces signes vont-ils ensemble ?
- ❷ une instruction d'enchaînement, instruisant le calcul de la **progression** textuelle :
Pourquoi passe-t-on de cette phrase à une autre ?
- ❸ une instruction d'incorporation, instruisant la **cohérence** de la phrase relativement à l'unité de rang supérieur qu'elle intègre :
En quoi cette phrase contribue-t-elle au paragraphe dont elle est une partie ?

En résumé et pour rendre compte de la dynamique du sens textuel, je dirais que les phrases sont les étapes du parcours que le texte fait accomplir au lecteur et que ces étapes ont pour composantes linguistiques de base les actes énonciatifs effectués par actualisation de clauses. Lorsqu'on s'intéresse à l'arrangement des clauses au sein des phrases, on quitte l'analyse syntaxique pour entrer dans l'étude du texte (cohésion, progression, cohérence). Ces aspects ne sont pas régulés par la langue, mais par des modèles de discours auxquels emprunte une énonciation donnée.

Caractériser la phrase balzacienne ?

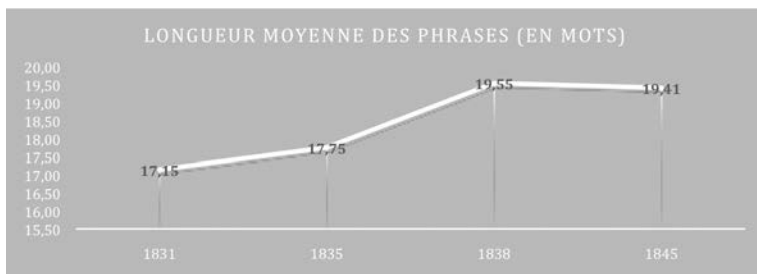
À partir d'une distinction ferme entre *clause* et *phrase*, unité de base de l'agir linguistique et unité de l'action communicative écrite, on peut se demander clairement : de quoi se composent les phrases de *La Comédie humaine* ? Ainsi posée, l'interrogation risque de tourner court, tant la phrase balzacienne est diverse. L'entrée génétique nous offre une prise sur cet objet versatile : il s'avère en effet qu'au fil de sa genèse post-éditoriale,

La Peau de chagrin a fait l'objet d'un rephrasage assez spectaculaire, en 1838, à l'occasion de la préparation de l'édition Delloye & Lecou.

Considérez plutôt le tableau suivant. On y observe qu'entre 1835 et 1838, tandis que la longueur du texte se réduit légèrement (-1.8 %), le nombre de phrases baisse nettement (-11.1 %). En conséquence de quoi, la longueur moyenne des phrases augmente de 17.7 à 19.5 mots¹.

<i>La Peau de chagrin</i> version	1	4	5	7
	1831	1835	1838	1845
longueur du texte en mots	89000	90100	88500	88560
nombre de phrases	5190	5075	4528	4562
nombre de §.	2300	1280	1184	871
longueur moyenne des phrases (en mots)	17.15	17.75	19.55	19.41

1 Il y aurait beaucoup à dire sur les méthodes de dénombrement, des phrases comme des mots. Pour faciliter la vérification et la reproduction de mes calculs, j'ai choisi de me baser sur le décompte de mots que réalise l'outil statistique de Microsoft Word. Celui-ci, fait notable, ne compte pas les mots élidés (ce qui est absurde sur le plan morphologique et fondé en termes syllabiques). Pour le décompte des phrases, j'ai dénombré les suites: [minuscule] + [./.../ ?/ !/ :] + [blanc] + [majuscule], à quoi s'ajoutent les phrases de fin de paragraphe ([./.../ ?/ !] + [¶]). La technique de dénombrement de mots rend mes résultats, en valeur absolue, à prendre avec prudence; il est par exemple difficile de les comparer avec ceux que propose É. Brunet, dont les outils étaient à l'époque (« La phrase de Proust. Longueur et rythme », *Travaux du cercle de linguistique de Nice*, 1981, pp. 97-117) encore plus rudimentaires que les miens. Dernières réserves concernant l'utilisation de ces chiffres: ils comprennent à la fois le discours narratif et les séquences de dialogue. Ces dernières étant généralement constituées de phrases nettement plus brèves, la quantité variable de dialogue d'une oeuvre à l'autre biaise la comparaison. Ces réserves n'affectent néanmoins pas la comparaison des versions d'une même oeuvre.



Pour donner du sens à ces chiffres, j'ai comparé la longueur des phrases du *Colonel Chabert* (édition originale de 1832) dans sa version de 1835: 17.6 mots/phrased et celle de 1839: 18 mots/phrased. La phrase moyenne de *Sarrasine* comporte dans sa première version (1830) 17.6 mots et 18.1 dans sa dernière (1844). Retenons, de ce maigre échantillon, que les phrases de ces trois récits (tous écrits originellement au début des années 1830) ont une longueur moyenne légèrement en dessous de 18 mots, que cette moyenne croît dans les trois cas, mais que son allongement dans *La Peau de chagrin* est exceptionnelle (+10 %).

Notons en passant que ces chiffres confirment le sentiment de la critique que la phrase balzacienne est longue: Brunet avance la moyenne de 15.24 mots/phrased pour un « Corpus XIX-XX » dont il ne dit rien et situe la moyenne à l'époque où écrit Proust à 13,6. Modeste relativement à celle de Chateaubriand (22.23 mots/phrased), du Rousseau de l'*Émile* (27.71) et bien sûr du recordman Proust (31 mots/phrases), selon les calculs de Brunet¹, la phrase de Balzac n'en demeure pas moins longue pour son époque – sans compter, encore une fois, que l'élimination des dialogues ferait sensiblement remonter sa longueur moyenne. D'autres approches quantitatives seraient utiles, car pour produire un effet de style, la moyenne est sans doute moins efficace que quelques coups d'éclats.

¹ Pour apprécier les chiffres de Brunet, j'ai mesuré avec la méthode décrite dans la note précédente les phrases du premier livre de l'*Émile* (soit une cinquantaine de pages): j'obtiens une longueur moyenne de 26.4 mots/phrased, là où Brunet obtenait 27.71 pour l'ensemble de l'œuvre. Mes chiffres sont donc approximativement comparables aux siens.

Comment et pourquoi Balzac s'attache-t-il à allonger subitement les phrases de son édition Delloye & Lecou ? Ou, pour reformuler la question en des termes moins intentionnels¹, quelles sont les propriétés du texte qui sont affectées par l'allongement des phrases ? Sans doute la question mérite-t-elle l'enquête, sachant que l'œuvre en question fit « entrer [Balzac] à pleine verve dans le public » (Sainte-Beuve), et que par cette édition en particulier l'auteur entendait « arriver à ce qu'[il peut] faire de mieux pour [son] ouvrage, comme pureté de langage »². Les modifications de 1838, tout porte à le croire, touchent à des qualités stylistiques alors essentielles aux yeux de l'auteur.

Analyse de cas

L'édition numérique proposée sur la plateforme Variance (variance.ch) permet de passer facilement en revue les réécritures de 1838 et de repérer ainsi les causes les plus nettes de l'allongement des phrases. Je commence par deux cas simples qui donnent bien le ton.

-
- 1 L'imprudence concerne l'auctorialité des réécritures qu'en l'absence du livre corrigé qui a dû servir à préparer l'édition Delloye & Lecou on pourrait être tenté d'imputer à l'éditeur. Une telle éventualité est très faible, compte tenu de ce que l'on sait des genèses balzaciennes en général et de cette genèse en particulier. Au demeurant, il importe moins, pour la stylistique historique, de savoir qui révisé la ponctuation que d'observer qu'à un certain moment des pratiques du discours, on puisse être incliné à la réviser.
 - 2 Lettre à Mme Hanska, 20-22 janvier 1838, cité plus largement, ici même, par J. Zufferey.

[1]

WERDET, 1835	DELLOYE & LECOUCO, 1838
<p>Au moment où le jeune homme entra dans le salon, quelques joueurs s’y trouvaient déjà. Trois vieillards à têtes chauves, étaient nonchalamment assis autour du tapis vert. Leurs visages de plâtre, impassibles comme ceux des diplomates, révélaient des âmes blasées, des cœurs qui, depuis long-temps, avaient désappris de palpiter, même en risquant les biens paraphernaux d’une femme.</p>	<p>Au moment où le jeune homme entra dans le salon, quelques joueurs s’y trouvaient déjà. Trois vieillards à têtes chauves étaient nonchalamment assis autour du tapis vert, leurs visages de plâtre, impassibles comme ceux des diplomates, révélaient des âmes blasées, des cœurs qui depuis long-temps avaient désappris de palpiter, même en risquant les biens paraphernaux d’une femme. Un jeune Italien</p>

Dans ce premier extrait, le remplacement du point par un point-virgule conduit à fondre deux phrases à clause unique en une seule phrase bi-clausale : le premier membre porte le thème d’une brève séquence descriptive (« trois vieillards ») et le second représente une partie de ce référent. C’est un peu comme si le liage d’abord interphrastique de l’anaphore relationnelle « leurs visages » avait rompu la barrière phrastique dans l’édition Werdet pour devenir un lien intraphrastique dans l’édition de Delloye & Lecou. On schématisera la situation comme suit :

[(...trois vieillards...) .] [(...leur visage...) .]
=> [(...trois vieillards...) ; (...leur visage...) .]

Ce que nous allons observer globalement dans cette campagne de révision tient à ceci : l’unité phrase est moins utilisée pour redonder la structure syntaxique des clauses et plus pour lier les actes énonciatifs entre eux. Les phrases exploitent, autrement dit, leur autonomie relativement à la structuration syntaxique pour devenir les instructions de mouvements textuels.

[2]

<p>Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère, Ses jeunes traits étaient empreints d'une grace nébuleuse, Son regard, attestait tant d'efforts trahis, tant d'espérances trompées!</p>	<p>Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère; ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard des efforts trahis, mille espérances trompées!</p>
--	--

Ce deuxième cas concerne comme le premier une séquence descriptive. La phrase P1 de Werdet a pour rhème (c'est-à-dire pour but du mouvement informationnel de l'acte énonciatif) cet « horrible mystère » lu par les joueurs sur le visage de Raphaël. Les phrases P2 et P3 sont attachées à P1 par un lien sémantique et référentiel: on passe du tout du « visage » aux aspects que sont « ses traits » et « son regard » (l'anaphore relationnelle opérée par les possessifs ajoutant aux liages référentiels). Cette cohésion transphrastique forte conduit le Balzac de Delloye & Lecou à souder les phrases à clause unique de 1835 en une seule phrase « polyclausale » dont le mouvement descriptif est interne cette fois. D'unité à raison syntaxique, la phrase a trouvé une raison référentielle¹.

Considérons à présent l'incipit: lieu stratégique pour le lecteur – qui peut y reconnaître un contrat de lecture, renseignant sur la raison de la phrase dans le texte –, il l'est aussi pour l'écrivain révisant son texte; si celui-ci entame sa révision par le début du texte, comme on peut le penser, ce démarrage est susceptible de fonctionner comme un contrat de *réécriture*, déterminant l'ensemble de la campagne de révision.

1 *Raison* au sens de principe explicatif, mais aussi au sens des suites mathématiques: la raison d'une suite de chiffres est la différence entre deux termes successifs ou, autrement dit, la valeur permettant de passer d'un terme à l'autre. La notion de raison embrasse donc la problématique de la cohésion et celle de la progression.

[3]

<p>Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement productive et chère au fisc. Sans trop hésiter, l'inconnu monta l'escalier du tripot désigné sous le nom de Numéro 39.</p>	<p>Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable, et sans trop hésiter, monta l'escalier du tripot désigné sous le nom de Numéro 36.</p>
---	---

Ici, une phrase comportant une seule clause complexe dans Werdet devient une phrase multiple¹, c'est-à-dire une phrase où deux clauses sont coordonnées (ajout de « et »). Notez que la cohésion interne acquise par le regroupement de deux clauses favorise l'ellipse du sujet de la seconde (suppression de « l'inconnu »), confirmant au passage le rôle joué ici par la phrase comme indicateur de cohésion : aussi longtemps que la phrase court, l'expression sujet « un jeune homme » et son contenu sont supposés actifs en mémoire et donc récupérables comme sujet d'un autre verbe.

On observe ainsi, dès l'entrée en matière, une recherche de progression textuelle au sein même de l'unité phrase. Cette dernière embrasse deux procès actionnels (*entrer, monter*), saisis comme un mouvement du texte unique. Schématiquement, la logique de la segmentation en phrases est alors narrative. Dans Werdet, la phrase est un « petit drame » au sens de Lucien Tesnière ; dans Delloye & Lecou, elle se déploie en une « proposition narrative » façon Jean-Michel Adam, décrivant la situation initiale d'un récit (l'entrée dans la maison de jeu).

La suite immédiate de l'incipit est spectaculaire, dans ce qu'elle donne à voir du nouveau contrat phrastique : quatre phrases de Werdet y sont soudees en une seule.

1 C'est-à-dire « phrase à clauses multiples ». On rejoint ainsi l'expression de M. Wilmet, mais en évitant d'utiliser la notion de *phrase* à la fois au niveau de l'unité textuelle graphique et au niveau syntaxique : « Nous adopterons [...] les subdivisions 1° *phrase simple* vs *phrase complexe* (comportant une phrase matrice et au moins une sous-phrase enchâssée en hypotaxe), 2° *phrase unique* (simple ou complexe) vs *phrase multiple* (additionnant des phrases simples ou complexes en parataxe) », *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck & Duculot, 2003, p. 474.

[4-5]

<p>Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle. N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous, en exigeant je ne sais quel gage, Serait-ce pour vous obliger à garder un maintien respectueux devant ceux qui vont gagner votre argent. Est-ce une curiosité de la police, qui, fouillant tous les égoûts sociaux, est intéressée à savoir le nom de votre chapelier, ou le vôtre, si vous l'avez inscrit sur la coiffe, Est-ce, enfin, pour prendre la mesure de votre crâne et dresser une statistique instructive sur la capacité cérébrale des joueurs? Sur ce point l'administration garde un silence complet. Mais sachez-le bien! à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même, Vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau. À</p>	<p>[4] Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle, n'est-ce pas plutôt une manière de conclure un contrat infernal avec vous en exigeant je ne sais quel gage, serait-ce pour vous obliger à garder un maintien respectueux devant ceux qui vont gagner votre argent, est-ce la police tapis dans tous les égoûts sociaux qui tient à savoir le nom de votre chapelier, ou le vôtre, si vous l'avez inscrit sur la coiffe? est-ce enfin pour prendre la mesure de votre crâne et dresser une statistique instructive sur la capacité cérébrale des joueurs? Sur ce point l'administration garde un silence complet.</p> <p>[5] Mais sachez-le bien! à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même: vous êtes au jeu, vous, votre fortune, votre coiffe, votre canne et votre manteau.</p>
--	--

À une suite de quatre phrases « monoclausales », démarquant chacune un acte interrogatif singulier, correspond, dans la version de 1838, une seule phrase « polyclausale » [4]. Celle-ci marque désormais le contour d'un *mouvement argumentatif*, constitué d'hypothèses en série concernant la symbolique du dépouillement du chapeau à l'entrée de la maison de jeu.

Comparée à l'édition Werdet, la phrase [5] de Delloye & Lecou présente un autre type d'incorporation de deux phrases en une : le principe du regroupement est sémantique et la progression interne consiste cette fois en un mouvement spécificationnel. C'est en effet l'instruction conventionnelle fournie par les deux points. Comme le soulignait déjà Claire Blanche-Benveniste, le mouvement marqué par ce signe de ponctuation est

analogue aux enchaînements en « x, c'est y » (ne plus s'appartenir, c'est ici appartenir au jeu)¹.

1 À propos des « constructions à copule de type "A, c'est B" », D. Apothéloz & M.-N. Roubaud (« Constructions pseudo-clivées », in *Encyclopédie grammaticale du français*, en ligne: encyclogram.fr, 2015) distinguent deux types, illustrés ainsi: (1) *ce que je lis, c'est passionnant*; (2) *ce que j'aime, c'est la glace au chocolat*. « Dans les énoncés de type (1), B est un attribut de A, et (1) pourrait répondre à une question comme *ce que tu lis, c'est comment?* En revanche, avec des énoncés de type (2), la relation entre A et B est une relation de spécification, et (2) pourrait répondre à une question du type *ce que tu aimes, c'est quoi?* L'objet de aimer n'est pas spécifié lexicalement en A (*ce que j'aime*); il le sera en B (*la glace au chocolat*) ». Les auteurs remarquent que la « relation de spécification » peut être réalisée par des constructions paratactiques (ne comportant pas la copule) comme: « ce que je demande: rincer le gaillard d'avant et le gaillard d'arrière, tricoter un poul, faire bouillir la lessive et acheter des patates au supermarket » (R. Queneau, *Les fleurs bleues*, 1965) et que – cet exemple emprunté à Cl. Blanche-Benveniste l'illustre – les deux-points sont, à l'écrit, le signe qui instruit cette relation spécificatiionnelle dans les cas où celle-ci n'est pas marquée par la morphosyntaxe (parataxe).

[6-7]

<p>Cet homme dont la longue face blanche n'était plus nourrie que par les soupes gélatineuses de M. d'Arcet, présentait la pâle image de la passion réduite à son terme le plus simple. Dans ses rides, il y avait trace de vieilles tortures. Il devait jouer ses maigres appointemens le jour même où il les recevait. Enfin, semblable aux rosses sur qui les coups de fouet n'ont plus de prise, rien ne le faisait tressaillir. Les sourds gémissemens des joueurs qui sortaient ruinés, leurs muettes imprécations, leurs regards hébétés le trouvaient toujours insensible. C'était le Jeu incarné. Si le jeune homme avait contemplé ce triste Cerbère, peut-être se serait-il dit : – Il n'y a plus qu'un jeu de cartes dans ce cœur-là ! Mais l'inconnu n'écoula pas ce conseil vivant, placé là sans doute par la Providence, comme elle a mis le dégoût à la porte de tous les mauvais lieux. Non. Il entra résolument dans la salle où le son de l'or exerçait une prestigieuse fascination sur les sens en pleine convoitise.</p>	<p>[6] Cet homme de qui la longue face blanche n'était plus nourrie que par les soupes gélatineuses de M. d'Arcet, présentait la pâle image de la passion réduite à son terme le plus simple ; dans ses rides il y avait trace de vieilles tortures, il devait jouer ses maigres appointemens le jour même où il les recevait ; semblable aux rosses sur qui les coups de fouet n'ont plus de prise, rien ne le faisait tressaillir ; les sourds gémissemens des joueurs qui sortaient ruinés, leurs muettes imprécations, leurs regards hébétés le trouvaient toujours insensible ; c'était le Jeu incarné. Si le jeune homme avait contemplé ce triste Cerbère, peut-être se serait-il dit : – Il n'y a plus qu'un jeu de cartes dans ce cœur-là ! [7] L'inconnu n'écoula pas ce conseil vivant, placé là sans doute par la Providence, comme elle a mis le dégoût à la porte de tous les mauvais lieux ; il entra résolument dans la salle où le son de l'or exerçait une éblouissante fascination sur les sens en pleine convoitise.</p>
--	---

L'extrait [6], que j'emprunte toujours aux premières pages du roman, donne à voir un nouveau cas de rephrasage important : cinq phrases de Werdet sont fondues en une seule. Il s'agit, comme pour notre premier exemple, d'une séquence descriptive. La version de 1835 présente une découpe phrastique en clause unique. La réécriture remplace un premier point par deux points : plutôt qu'une clôture, ce dernier signe ouvre le mouvement sémantique de spécification (en l'occurrence référentielle) dont on vient de parler ; il invite, autrement dit, le lecteur à reconnaître la clause droite comme le développement de la clause gauche. Une fois de plus, la phrase de 1838 indique un mouvement textuel, là où celle de 1835 isolait un acte énonciatif unitaire.

La construction de la nouvelle phrase conduit, fait notable, à supprimer l'organisateur temporel *enfin*: certes la clause que celui-ci introduit dans Delloye & Lecou n'est plus le dernier terme de la séquence descriptive; cela aurait pu conduire au déplacement de l'adverbe. Mais sa suppression pure et simple s'interprète mieux dans la logique de lissage qu'applique le Balzac de 1838, où, à l'intérieur d'un mouvement textuel complexe instauré par la phrase, le point signale suffisamment le dernier geste. La succession de phrases monoclausales de Werdet est remplacée par une seule phrase-portrait dont l'unité relève désormais de la cohérence référentielle. Ce n'est alors plus un connecteur qui vient expliciter le moment conclusif, mais un acte énonciatif particulier: celui qu'opère « c'était le jeu incarné »; la clause à présentatif condense la représentation construite par la phrase descriptive en une expression nominale qui donne au référent la portée symbolique générale visée par Balzac.

[8]

Essayez de jeter un regard furtif sur cette arène. Entrez. Quelle nudité!	Essayez de jeter un regard furtif sur cette arène, entrez? Quelle nudité!
--	--

Ce très bref extrait [8] présente, à gauche, trois phrases monoclausales, les deux premières dissociant des injonctions en actes communicatifs distincts. À droite, ces deux actes sont réunis en une phrase polyclausale dont la cohésion se dégage dès lors plus nettement par contraste avec la phrase suivante: la première unité textuelle énonce les conditions d'une expérience hypothétique (*que se passe-t-il si...*), la seconde, l'émotion qui en résulte. Là encore, la logique est d'utiliser les opérateurs de démarcation graphiques pour regrouper et agencer les actes énonciatifs selon des relations pragmatiques.

[9]

<p>Aujourd'hui, je souris en me souvenant de tous les préjugés qui troublèrent ma conscience à cette époque d'innocence et de vertu. Si j'avais mis le pied chez un restaurateur, je me serais cru ruiné. Mon imagination me faisait considérer un café comme un lieu de débauche où les hommes se perdaient d'honneur et engageaient leur fortune. Quant à risquer de l'argent au jeu, il aurait fallu en avoir.</p>	<p>Aujourd'hui, je souris en me souvenant de tous les préjugés qui troublaient ma conscience à cette époque d'innocence et de vertu; si j'avais mis le pied chez un restaurateur, je me serais cru ruiné; mon imagination me faisait considérer un café comme un lieu de débauche où les hommes se perdaient d'honneur et engageaient leur fortune; quant à risquer de l'argent au jeu, il aurait fallu en avoir.</p>
---	---

En Werdet, « Aujourd'hui » ouvre de manière interprétative un mouvement transphrastique: ce sont les relations sémantiques entre prédicats qui permettent éventuellement de comprendre, en cours de traitement, que les trois phrases succédant à l'adverbe passent en revue les souvenirs qui font sourire le sujet « aujourd'hui »¹. Il n'en faut pas davantage au Balzac de 1838 pour que cette longue portée du cadre ouvert par l'adverbe brise la digue de la phrase: et voilà, dans Delloye & Lecou, cet enchaînement textuel incorporé en une seule et même phrase: la portée séquentielle du cadratif est alors indiquée par la ponctuation. La phrase, instruction de cohésion, incite à trouver l'unité des clauses ainsi regroupées et le lecteur y reconnaît le parcours de la classe « tous les préjugés qui... » dont « Je » se souvient en souriant. La phrase coïncide autrement dit avec un mouvement énumératif². L'instruction topographique fait même un pas de plus: les deux points guidant, comme on l'a déjà dit, le repérage de la progression par réidentification spécifiante³.

1 On notera que pour renforcer la cohésion de cette unité phrase, présentant désormais une raison pragmasyntaxique, la réécriture homogénéise parallèlement le temps de tous les verbes.

2 À propos de l'activité énumérative, et de la liste qui en résulte, comme « parcours de classe », je me permets de renvoyer à R. Mahrer, « La méthode liste. Textualité et créativité », *Genesis*, Paris, 2018, n° 47, pp. 14-17.

3 On aura noté que la fabrication de la continuité textuelle au sein de la phrase s'accompagne ici de la réécriture du PS en IMP. Ce remplacement renforce la cohésion morphologique et sémantique de la phrase multiple. On peut faire l'hypothèse que

[10]

<p>La jeune fille crut Valentin devenu fou, pris le talisman, et alla chercher la lampe. Puis, éclairée par la lueur vacillante, qui se projetait également sur Raphaël, elle examina très-attentivement et le visage de son amant et la dernière parcelle de la Peau magique. Mais lui, la voyant ainsi, belle de terreur et d'amour, ne fut plus maître de sa pensée. Alors, les souvenirs des scènes caressantes et des joies délirantes de sa passion triomphèrent dans son âme depuis long-temps endormie, et s'y réveillèrent comme un foyer mal éteint.</p>	<p>La jeune fille crut Valentin devenu fou, elle prit le talisman, et alla chercher la lampe. Éclairée par la lueur vacillante qui se projetait également sur Raphaël et sur le talisman, elle examina très-attentivement et le visage de son amant et la dernière parcelle de la Peau magique. En la voyant belle de terreur et d'amour, il ne fut plus maître de sa pensée ; les souvenirs des scènes caressantes et des joies délirantes de sa passion triomphèrent dans son âme depuis long-temps endormie, et s'y réveillèrent comme un foyer mal éteint.</p>
--	--

Mes exemples ayant été empruntés jusque-là au début du texte, je conclurai mon parcours par l'extrait (10) tiré des dernières pages¹. À côté de l'incorporation de deux phrases en une sur laquelle je ne reviendrai pas, ce qui est mis en lumière ici, c'est l'élimination des marqueurs morphologiques de l'organisation textuelle (en l'occurrence : *puis*, *mais*, *ainsi* et *alors*). En effet, parmi les variations liées à la nouvelle mise en phrase, le type le plus récurrent concerne les connecteurs².

Comme on s'en est déjà aperçu, dès lors que la phrase regroupe plusieurs clauses dans une séquence textuelle, ses contours graphiques suf-

la recherche de progression textuelle interne à la phrase incite, de manière compensatoire, au renforcement de sa cohésion.

- 1 Pour observer tous les cas de figure, qui se comptent par dizaines, le lecteur peut consulter la comparaison des deux éditions concernées (1835 et 1838) dans l'édition numérique déjà mentionnée. Dans le répertoire des remplacements, il sera particulièrement attentif au cas où un point est remplacé par un autre signe de ponctuation ou un connecteur.
- 2 « [Les connecteurs] contribuent à la structuration du texte et du discours en marquant des relations entre les propositions ou entres les séquences qui composent le texte [...]. Pour rapprocher ou séparer les unités successives d'un texte, les connecteurs jouent un rôle complémentaire par rapport aux signes de ponctuation », M. Riegel *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009, p. 1044. Cette complémentarité du verbal et du non verbal (signes de ponctuation) reste à mon sens à étudier dans le détail.

fisent à indiquer le début et la fin du mouvement. Revenons à l'extrait (6-7) : on y observait déjà la suppression de « Mais » et de « Non. » Chacun à leur manière, ces deux morphèmes instruisaient la relation logique entre l'hypothèse préalable (« Si le jeune homme... ») et l'état du monde construit. Pourtant, la construction hypothétique et sa valeur irréalisante, ajoutées au contenu des prédications, suffisaient à inférer l'orientation logique de la séquence. En même temps que la réécriture réunit en une seule phrase la représentation de l'action effective de Raphaël (*ne pas écouter* > *entrer*), elle efface les sutures logiques et énonciatives. Ici, l'élaboration de phrases à raison textuelle (plutôt que syntaxique) et gommage de l'expression morphologique des relations (connecteurs) s'observent conjointement.

L'extrait suivant illustre également cette coïncidence entre déploiement textuel de la phrase et économie des marqueurs de connexion :

[12]

<p>En rentrant dans sa chambre, il vida la bourse sur sa cheminée et compta l'or Puis, il se tourna vers moi d'un air assez gracieux, et me dit en séparant chaque phrase par une pause plus ou moins longue et significative : – Mon fils...</p>	<p>En rentrant dans sa chambre, il vida la bourse sur sa cheminée, compta l'or, se tourna vers moi d'un air assez gracieux, et me dit en séparant chaque phrase par une pause plus ou moins longue et significative : – Mon fils...</p>
---	---

Les quelques chiffres suivants confirment sans équivoque que c'est bien vers un allègement du marquage morphologique des rapports entre prédications que va le Balzac de Delloye & Lecou¹ :

1 Ces chiffres ont été obtenus en utilisant le « Lemmatiseur du pauvre » mis à disposition par l'Obvil (cf. obvil.lip6.fr/alix). Les catégories grammaticales utilisées (en gras) proviennent de cet outil.

	W E R D E T 1835	DELLOYE & LECOU 1838	
Adverbes temporels (souvent, enfin, maintenant, alors, sou- dain...)	671	597	-12.4 %
ex. alors	108	71	-34 %
Adverbes indéfinis (ainsi, aussi, même, puis...)	516	410	-25.85 %
ex. ainsi	84	69	-18%
Conjonctions de coordination (et, mais, ou...)	3012	2808	-7.02%
ex. mais	402	357	-12.06 %

Parallèlement, on observe une augmentation importante du nombre de deux points – topogramme instruisant le mouvement de spécification évoqué, et qu'on a vu ajouté dans les exemples [2, 5, 6 et 9].

Deux-points	193	250	+22.8 %
--------------------	------------	------------	----------------

En résumé, le Balzac de Delloye & Lecou confie davantage à la ponctuation et moins à la connexion le soin d'assurer le marquage de la continuité du texte.

Conclusion

Jean-Michel Adam lisant Gilles Philippe affirme à raison :

[...] la question frontale « Qu'est-ce qu'un texte ? » risque fort de ne rencontrer que des *imaginaires du texte* datés et limités à des corpus restreints. Il paraît donc préférable de lui substituer une réflexion sur les facteurs qui amènent un sujet écrivant ou lisant à porter sur une

suite d'énoncés un *jugement de textualité* et sur les conséquences de ce jugement sur l'interprétation de ces énoncés.¹

Le « sujet écrivant ou lisant » est, dans notre cas, lisant *et* écrivant. Et le « jugement de textualité » qu'il émet sur son propre texte le pousse, non pas au commentaire (comme un critique) ou à la description (comme un linguiste), mais à la réécriture. Au vu des variations considérées, comment Balzac juge-t-il la textualité de son roman, lorsqu'il entreprend de le réécrire, en 1838 ?

Ce qu'on a observé d'abord, c'est que l'allongement des phrases de l'édition Delloye & Lecou relativement à l'édition précédente ne résulte pas, comme on aurait pu s'y attendre, d'une complexification ou d'un enrichissement syntaxique. Cette observation nous reconduit à notre mise au point théorique initiale, concernant la fermeté avec laquelle il faut distinguer syntaxe et segmentation topographique du texte. La nécessité de cette dissociation est pour ainsi dire illustrée par Balzac, et sa révision de 1838 relativise le propos de Brunet concernant la longueur des phrases : « On remarquera que Proust va nettement plus loin dans ce domaine que Chateaubriand dont la phrase a pourtant une relative ampleur, mais, trop pauvre en subordonnants, elle n'a pas une ossature assez puissante pour soutenir de vastes pans de discours. La complexité et la longueur de la phrase sont en effet deux éléments liés »².

Il serait assurément intéressant de comparer la « richesse en subordonnants » des œuvres de Chateaubriand et de Balzac. Mais notre travail génétique sur *La Peau de chagrin* suffit à illustrer qu'à complexité syntaxique égale, la longueur des phrases peut fortement varier. L'analyse montre par ailleurs que Balzac, en 1838, est lui-même sensible aux enjeux d'une phrase multiple mais non nécessairement complexe sur le plan syntaxique, puisque c'est vers une telle phrase qu'incline sa révision.

À quel profit Balzac transforme sa pratique de la phrase ? voilà ce qui constituera notre dernier point. La phrase monoclausale, dont les frontières graphiques coïncident avec les frontières syntaxiques, se caractérise par une

1 J.-M. Adam & G. Philippe, « Continuité et textualité », in J.-M. Adam (dir.), *Faire texte. Frontières textuelles et opérations de textualisation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 45.

2 É. Brunet, *loc. cit.*, p. 102.

cohésion forte. Un acte énonciatif unique lui donne une unité facilement perceptible. Ce qui est à interpréter, en revanche, dans l'enchaînement de phrases monoclausales, *c'est la relation de chaque clause-phrase à ses congénères*: entretient-elle un lien privilégié avec l'amont ou avec l'aval du texte? constitue-t-elle plutôt un nouveau départ? La ponctuation, dans l'enchaînement de phrases monoclausales, ne le dit pas. D'où un *besoin plus net de connecteurs*.

La phrase polyclausale donne au contraire des instructions de relation: les clauses y sont solidaires d'un mouvement textuel ouvert par la première et clôt par la dernière. D'où une économie potentielle (et actualisée dans le cas de *La Peau de chagrin*) du marquage de la progression textuelle par les connecteurs. La progression de clause à clause est ainsi « assistée » par la ponctuation. C'est alors le calcul de la cohésion des phrases multiples qui s'alourdit, l'unité de la phrase à raison textuelle s'interprétant dans le contexte du paragraphe. De Werdet à Delloye & Lecou, ce qu'on observe en somme, c'est un infléchissement du style de textualisation: d'une mise en phrases surlignant la cohésion, le roman évolue vers un autre style de mise en phrases, favorisant la progression.

Sur cette base, il est possible d'interpréter l'évolution phrastique de *La Peau de chagrin* de 1835 à 1838 comme une *recherche de fluidité, de lissage, de transition plus fondue*. Par une progression moins gagée sur la connexion que sur la ponctuation, c'est-à-dire de manière moins verbalisée, se manifesterait le souci *d'un tissu textuel toujours solide mais plus discret*. La « descente » des connecteurs dans la phrase, c'est-à-dire leur déplacement vers un endroit moins saillant, attesterait le même dessein (rendre la couture moins apparente).

[12]

<p>Alors, par une sorte de mirage ou de calenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste; je me voyais entouré de maîtresses ravissantes; je courais...</p>	<p>Par une sorte de mirage ou de calenture, moi, veuf de toutes les femmes que je désirais, dénué de tout et logé dans une mansarde d'artiste, je me voyais alors entouré de maîtresses ravissantes! Je courais...</p>
--	---

On retrouve ainsi ce que la stylistique historique pouvait appréhender à partir de la première réception :

C'est pourtant autour de l'idée même que sa prose ne fût qu'une « marqueterie » (le terme est d'époque), que Balzac avait été considéré comme médiocre styliste, et notamment par Baudelaire. Le répertoire des jugements de l'auteur de *La Comédie humaine* constitué par Marc Blanchard en 1931 fait clairement apparaître que, bien avant Madame Bovary, l'exigence de continuité était définitivement établie, puisque *la « marqueterie » balzacienne fut tôt blâmée...*¹

Voici les citations que Gilles Philippe emprunte au dossier de Blanchard, et quelques autres :

[...] maintes pages de lui resteront comme un modèle du genre baroque et rocailleux. Ce sont de longues phrases traînantes, *mal soudees*. — Louis de Loménie, *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, t. 3, Paris, René et Cie, 1841, pp. 25-26.

M. de Balzac n'a ni la vivacité de complication d'intrigue d'Eugène Sue, ni sa forme courante, ni la limpide majesté de George Sand et son style royal, ni la phrase ciselée de Vigny, ni la coupe cavalière d'Alfred de Musset, ni encore moins le sautellement actif de Jules Janin. Sa langue est pénible, laborieuse, travaillée, pleine de *phrases soudées ensemble dont on reconnaît les sutures malgré l'adresse des rapprochements, imagée, du reste, originale, plastique, incisive, mais trop marquée toujours*. — Louis de Cormenin, « Portraits littéraires », *L'Unité*, 6 mai 1848, p. 146 ; cité par M. Blanchard, *Témoignages et jugements sur Balzac*, Paris, Champion, 1931, p. 287.

On dit que Balzac surcharge sa copie et ses épreuves d'une manière fantastique et désordonnée. Un roman passe par une série de genèses où se disperse, non seulement l'unité de la phrase, mais aussi de l'œuvre. C'est sans doute une mauvaise méthode qui donne souvent au style ce je ne sais quoi de diffus, de bousculé et de brouillon, – le seul défaut de ce grand historien. — Baudelaire, *L'Esprit public*, 15 avril 1846, cité par Blanchard, *ibid.*, p. 288.

1 G. Philippe, in J.-M. Adam & G. Philippe, *loc. cit.*, p. 37 ; je souligne.

L'inégalité et le manque d'unité dans la phrase. — S.-Henry Berthoud, *Études littéraires, M. Honoré de Balzac*, Musée des Familles, octobre 1841, 31, col. 2-3, cité par Blanchard, *ibid.*, p. 288.

M. de Balzac n'a pas le dessin de la phrase pur, simple, net et définitif ; il revient sur ses contours, il surcharge [...]. — Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846, pp. 456-457.

Relativement à l'étude des métadiscours critiques, l'approche génétique adoptée offre un complément intéressant : aux qualités textuelles formulées en des termes parfois vagues ou généraux (*le lissé, le fondu, la marqueterie...*), elle permet de mieux cerner les moyens linguistiques mis en œuvre pour atteindre telles qualités ou éliminer tels défauts : ce sont les lieux qui font l'objet des réécritures les plus insistantes et les plus convergentes¹.

Les sévères citations datent des années 1840. Mais la discontinuité fut peut-être plus tôt blâmée encore, car l'étude diachronique du style de Balzac rend manifeste que l'écrivain lui-même partage, dès 1838 au moins, l'insatisfaction de la critique concernant la continuité de son texte et que cette dernière se joue pour lui autour de la phrase. En opérant les modifications décrites ici, Balzac aggravait-il son cas aux yeux de ses contemporaines, ou trouvait-il le chemin de la « limpide majesté » ? Voilà une première question que mon étude laisse ouverte. Une deuxième concerne le modèle phrastique qui guide la réécriture. On ne pourra pas en la matière se contenter d'affirmer que, regroupant plusieurs phrases en une, Balzac cherche à passer d'un « style coupé » à un « style périodique ». Il y a deux manières d'allonger la phrase (par complexifications syntaxiques ou multiplication des monades) qui déterminent d'ailleurs différemment le rythme ; il y a diverses manières d'instruire la cohésion et la progression des phrases

1 « Le retour mécanique d'un phénomène précis de réécriture fait apparaître une sorte de "langue de référence" » écrit G. Philippe à ce sujet : *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF, 2013, p. 185. Sur l'étude de la genèse éditoriale comme observatoire des normes langagières, voir aussi R. Mahrer, « Comment faire des "variantes" un observatoire pour l'histoire des formes langagières ? Humanité numérique et stylistique historique », in *Des humanités numériques littéraires ? Actes du Colloque de Cerisy, juin 2017 – en ligne : 2018.*

longues (nous n'avons considéré ici que la ponctuation et la connexion); sans compter les faits de texture, qui appartiennent à la définition traditionnelle de la période, comme sens complet et comme nombre, dont nous n'avons presque pas parlé¹. Il resterait donc à situer le geste balzacien dans l'histoire des formes littéraires, en échappant à la commodité de l'étiquetage – Balzac tend à la période, soit, mais laquelle? – et en visant plutôt à saisir, par l'histoire des formes, l'histoire de la textualité, c'est-à-dire l'histoire des manières de faire du sens, du sujet et de la société, dans la langue, en l'occurrence écrite.

Ce dont témoigne en définitive cet épisode de la genèse éditoriale de *La Peau de chagrin*, c'est que la continuité textuelle était sinon encore une catégorie métalinguistique, du moins une *norme d'époque* à laquelle Balzac a cherché à ajuster sa pratique de la phrase à la fin des années 1830. Avec quelle force s'est-il appliqué à affiner ailleurs cette continuité? voilà un autre point à éclaircir. Mais qu'il le fit pour *La Peau de chagrin* (ce roman qui a joué un rôle si particulier dans sa carrière) et pour cette édition-là (préparée avec tant de soins) révèle que cet aspect du texte constituait alors un enjeu majeur à ses yeux.

1 Les faits de texture me semblent une motivation secondaire des réécritures de 1838, qui fonctionnent régulièrement à matériau verbal constant, et donc à isotopie ou à mesure syllabique constantes. Pour une définition de la *texture*, dans le sillage des travaux de Jakobson, de Rastier ou d'Adam, comme « repérage d'unités linguistiques réitérées », voir R. Mahrer, *Phonographie*, *op. cit.*, pp. 408-416.