

Les dislocations dans la prose littéraire des années 1920

Stéphanie Smadja

EA4089, « Sens, Texte, Histoire »

Dans les années 1920, la phrase de « nouvelle prose française »¹ se caractérise par une discontinuité qui traverse tous les courants novateurs en prose — à l'exception de Proust. En décembre 1919, Thibaudet, dans un article consacré à Giraudoux, souligne l'existence d'un « art du discontinu, un art d'intensités fragmentaires, de notes locales, d'instantanés uniques et aigus, un art tout opposé à cette ligne, à cet oratoire, à ce substrat qui jusqu'ici, tant chez les classiques que chez les romantiques, avaient paru une condition élémentaire de l'œuvre » (1919, 1066), dont l'origine, selon Thibaudet, remonte aux Goncourt. Dans quelle mesure la discontinuité constitue-t-elle, dans l'immédiat après-guerre, une caractéristique de la modernité, en opposition à une rhétorique sans cesse rejetée ? Pour répondre à cette question, il convient de considérer à la fois la représentation de la discontinuité en prose, c'est-à-dire la façon dont cet « art du discontinu » est perçu et décrit par les contemporains, et les procédés d'écriture qui en relèvent. En effet, une description précise des représentations contemporaines peut conférer une assise pertinente à l'étude linguistique de la prose littéraire, dans la perspective d'une histoire de la langue littéraire. Dans les années 1920, la discontinuité est perçue comme relevant du refus de la rhétorique, de l'ouverture à la langue parlée et l'influence des formes poétiques. J'ai choisi d'étudier les dislocations, de plus en plus nombreuses en prose littéraire. D'abord, la dislocation se situe dans l'imaginaire de la prose des années 1920, comme un procédé relevant à la fois du poétique et de l'oral. Ensuite, j'étudierai la dislocation à gauche du verbe pour finir par la dislocation à droite du verbe.

1 La dislocation dans l'imaginaire des années 1920

1.1 La discontinuité en prose dans les années 1920

La discontinuité dans les années 1920 est perçue comme une caractéristique littéraire, par opposition à la rhétorique. Pour se différencier des modèles prônés par la rhétorique, la phrase de prose littéraire tend vers une discontinuité de plus en plus marquée. Liée à l'oralisation de la prose (l'écriture artiste des Goncourt est perçue à l'époque comme une langue parlée, en raison de sa discontinuité), elle se traduit par une fragmentation de la phrase et de la syntaxe parfois poussée à l'excès. En outre, les « dislocations de la syntaxe » proviennent d'une influence de la poésie (ou du moins sont perçues comme tel par les contemporains), selon la préface de l'*Anthologie de la nouvelle prose française* (1926, 3) :

On doit aussi signaler que la poésie et surtout cette poésie nouvelle amie des images, des assonances et des dislocations de la syntaxe, a exercé sur la prose une poussée très forte : elle lui a donné un ton très spécial. Cette soumission de la prose est un des plus importants phénomènes que l'on puisse constater lorsque l'on étudie les prosateurs d'aujourd'hui. Il est quelquefois difficile de ne pas considérer certains romanciers comme des poètes qui écrivent en prose.

Parmi les procédés relevant de la discontinuité en prose littéraire, j'ai choisi d'étudier les dislocations. Dans les années 1920, les extractions sont rares tandis que les dislocations, qui supposent la reprise pronomiale d'un mot ou d'un groupe de mots situés à gauche ou à droite du verbe, se caractérisent par leur fréquence. Liée à la syntaxe de la phrase parlée, cette tournure participe de la création d'un artefact d'oralité en prose et de cette « prose familière » dont parle Crémieux à propos de Morand (1922 a, 608.). La recherche d'une syntaxe plus orale relève autant du refus de la rhétorique que d'un souci de renouvellement de la prose. Un beau style en prose se doit d'être teinté d'oralité dans les années 1920.

Ainsi, à cette période, la discontinuité caractérise-t-elle indifféremment toutes les tendances de la prose littéraire française. Comment se définit-elle?

Lorsque Benjamin Crémieux analyse le style d'Anatole France, il en souligne la discontinuité. De façon paradoxale (mais le paradoxe n'est qu'apparent), alors que les écrivains novateurs de ma période s'opposent au modèle offert par Anatole France, cette description du « style composite » d'Anatole France pourrait être en partie transposée à la nouvelle prose française des années 1920 (1922 b, 468-469) :

Il faudra bien un jour qu'on se décide à étudier d'un peu près le style d'Anatole France. Peut-être s'apercevra-t-on alors de deux choses, d'abord qu'il est nouveau, et en second lieu qu'il se rattache aussi peu à la grande tradition de la prose française que celui des Goncourt par exemple. Même la phrase courte de Voltaire, dont on parle volontiers à son sujet, n'a rien à voir avec la phrase courte d'Anatole France. À plus forte raison, la phrase de Bossuet, de Molière, de Pascal ou de Montesquieu. On verra peut-être que la prose française traditionnelle est toujours solidement charpentée, que la phrase française est conjonctive et relative, fortement articulée et que la prose d'Anatole France est volontairement désossée (dans le sens favorable qu'a ce mot en boucherie) qu'elle évite les *qui* et les *que* avec une ingéniosité qui tient du prodige (comptez combien il y a de relatifs dans une page de la *Vie en fleur* : quatre, deux, parfois zéro), qu'elle élude balancements et oppositions, les *mais*, les *donc*, qu'elle juxtapose et ne lie point. Et l'on verra aussi avec quel art Anatole France a su éviter la monotonie que pouvait provoquer un style aussi morcelé, avec quelle vigilance méticuleuse il multiplie et diversifie les sujets des propositions successives, avec quel soin il varie les temps des verbes et dose les participes présents. Et peut-être conclura-t-on en voyant en lui une sorte de Debussy littéraire ; le parallèle sera aisé : dévotion à Rameau ; dévotion à Voltaire ; lutte contre la période, la phrase trop « architecturée » ; haine de la déclamation et de la rhétorique ; amour de la brièveté et par une apparente contradiction amour de la fioriture.

Ce n'est évidemment qu'un des côtés du style composite d'Anatole France ; il faudra aussi étudier l'influence du style de Renan et celle des orateurs de la Révolution ; et faire un chapitre à part sur la période chez France, car la période longue se rencontre aussi chez lui. Sous l'apparente homogénéité du style, il y a une étonnante diversité, une diversité qui n'est ni chez Barrès, ni chez Loti, ni chez les Goncourt et qui montre l'étendue et la variété d'un esprit de la France.

L'opposition entre les novateurs en prose et Anatole France (cible privilégiée notamment des surréalistes) est fondée sur certaines erreurs de perspective. « Style composite », comme l'était celui de Daudet à son époque, comme l'est celui de Morand dans les années 1920, le style d'Anatole France intègre plusieurs éléments caractéristiques des années 1900 et s'insère ainsi dans une histoire de la prose littéraire, qui s'affranchit progressivement de la rhétorique. Lorsque Benjamin Crémieux affirme que le style d'Anatole France « se rattache aussi peu à la grande tradition de la prose française que celui des Goncourt par exemple », il signifie par là qu'il ne se rattache pas à la tradition rhétorique. La raison invoquée réside dans l'absence d'articulations fortement marquées : « la prose française traditionnelle est toujours solidement charpentée », « la phrase française est conjonctive et relative, fortement articulée » tandis que « la prose d'Anatole France est volontairement désossée ». Une phrase qui « juxtapose et ne lie point », telle pourrait être la définition de la discontinuité, que partagent les styles d'Anatole France et de la plupart des novateurs des années 1920. La description de la phrase d'Anatole France n'est pas sans rappeler certains passages de la correspondance de Flaubert (notamment ceux qui concernent sa hantise pour les mots grammaticaux). Pour se différencier des modèles prônés par la rhétorique, la phrase de prose littéraire tend vers une discontinuité de plus en plus marquée.

1.2 Dislocation, poéticité et oralité

Dislocation, poéticité et oralité sont associées dans l'imaginaire des années 1920. Ce phénomène relève en grande partie de la création d'un artefact écrit de langage oral. Comme le souligne Mylène Blasco-Dulbecco (1999, 94), « à l'écrit, la dislocation a une valeur stylistique : journalistes ou écrivains y

recourent pour donner un effet d'oralité. Mais leurs exemples fabriqués représentent une distribution fort différente de celle de la langue parlée qu'ils cherchent à refléter. En effet, ils amplifient considérablement le nombre de dislocations utilisées, puisqu'en français parlé, la dislocation du sujet ne représente que 10,19% de l'ensemble des sujets syntaxiques ; ils n'imaginent pas que la langue parlée emploie deux fois plus de pronoms disloqués comme *moi, toi, lui, elle*, que de lexèmes ; ils utilisent enfin le cumul d'éléments disloqués, peu fréquent en français. » L'usage de la dislocation dans la prose littéraire manifeste bien l'ambiguïté de l'ouverture de la langue écrite à la langue parlée. Les écrivains sélectionnent des procédés qu'ils estiment significatifs de l'oral mais, ce faisant, leur donnent une place plus importante que celle qu'ils occupent véritablement, pour donner une impression d'oralité.

L'analyse de leur usage chez Cendrars, à la fois prosateur et poète, est révélatrice à cet égard. L'usage de structures qui évoquent le langage parlé participe d'une recherche du rythme, un des soucis primordiaux de Blaise Cendrars. Le passage de la poésie à la prose permet d'analyser chez ce poète prosateur la mise en place de procédés extrêmement visibles en poésie, grâce à la disposition en vers, mais tout aussi sensibles en prose. La dislocation semble caractéristique de la poésie, chez Cendrars. Elle est employée plusieurs fois dans la « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » (2002, 28) :

Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
J'avais soif
Et je déchiffrais des caractères cunéiformes
Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
Et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
Du tout dernier voyage
Et de la mer.

Pourtant, j'étais fort mauvais poète.
Je ne savais pas aller jusqu'au bout.
J'avais faim
Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
J'aurais voulu les boire et les casser
Et toutes les vitrines et toutes les rues
Et toutes les maisons et toutes les vies
Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés
J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives
Et j'aurais voulu broyer tous les os
Et arracher toutes les langues
Et liquéfier tous ces grands corps étrangers et nus sous les vêtements qui m'affolent...

Toutes les dislocations dans l'exemple cité se situent en position frontale et se caractérisent donc par une intonation haute. La première dislocation « ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour » modifie le nombre de syllabes et la place des accents en début de vers, comme une suspension qui brise la monotonie de la polysyndète (anaphore du « et » en début de vers), juste avant la cadence finale, fondée sur des masses volumiques décroissantes (« Du tout dernier voyage / Et de la mer. »). L'élément disloqué est bref, il n'est pas nécessairement suivi d'une pause et peut être intégré au groupe intonatif formé par l'ensemble de la proposition. Les dislocations suivantes sont exploitées dans un sens un peu différent et permettent d'étoffer davantage le début de phrase. Les constituants détachés en début de phrase forment un vers. L'amplification se fonde sur l'anaphore et la polysyndète, par le biais de la répétition de « et tous » ou sa variante au féminin « et toutes » : « Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres ». La reprise pronominale est elle-même répétée : « j'aurais voulu les boire et les casser ». La dislocation participe ainsi d'une structuration syntaxique élaborée. Le même patron syntaxique est repris, et développé dans les vers suivants : « Et toutes les vitrines et toutes les rues / Et toutes les maisons et toutes les vies / Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés / J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaive ». Les constituants, toujours placés en tête, occupent désormais trois vers tandis que la reprise pronominale figure une seule fois dans la phrase. La gauche de la phrase est étoffée, tandis que le reste de la proposition s'enchaîne plus rapidement. Grâce à la modification de l'ordre canonique, des intonations et des accents qu'elle suppose, la dislocation aboutit

à des effets de rythme variés. Son rôle est identique en prose, où elle est particulièrement fréquente dans les années 1920.

Si les dislocations apparaissent en si grand nombre dans la poésie de Cendrars, ce n'est pas parce que la dislocation serait intrinsèquement poétique, mais simplement parce que la poésie elle-même s'ouvre à la langue parlée, en même temps (et un peu avant pour certains phénomènes lexicaux et syntaxiques) que la prose. Plusieurs effets de style, liés à la création d'un artefact d'oralité et d'abord testés en poésie, sont ainsi transposés dans la prose des années 1920.

2 Dislocation à gauche du verbe, en début de phrase

Les effets rythmiques de la dislocation varient en fonction de la place et de la longueur du membre de phrase rejeté et repris par un pronom. Les dislocations les plus fréquentes dans mon corpus se situent à gauche du verbe, ce qui correspond aux pourcentages relevés par Mylène Blasco-Dulbecco (97) :

Il faut noter que 69,25% des dislocations à l'oral se situent avant le verbe et 30,75% après le verbe.

À l'écrit, 67,92% des dislocations sont avant le verbe et 32,08% après le verbe.

Dans mon corpus, les pourcentages seraient plutôt de l'ordre de 50% pour les dislocations en position frontale, 40% pour les dislocations en position de clôture (à noter très peu de dislocations en position non polaire). Cet ordre correspond en partie aux exigences communicationnelles (notamment à la règle de clarté) : le thème est donné en premier, en début de phrase. L'ordre des mots satisfait ainsi à la fois la raison et l'oreille. Toutefois, il serait réducteur d'assimiler thématization et dislocation. L'élément disloqué ne représente pas toujours une ancienne information donnée ou connue. La relation avec le contexte antérieur varie. Les exemples sont nombreux dans mon corpus. L'effet diffère quelque peu suivant la catégorie grammaticale de l'élément disloqué, la fonction syntaxique du pronom de reprise, le type de pronom utilisé, la relation qui unit le syntagme disloqué et le pronom de reprise. Je distinguerai d'abord le type de syntagme disloqué (lexical ou non), puis je regrouperai les syntagmes en relation référentielle avec le sujet ou avec un complément.

Le syntagme disloqué peut être un terme plein. Il est, le plus fréquemment, en relation coréférentielle avec le sujet (76,9% des occurrences relevées) :

Car tout ce bonheur qu'elle avait, cet oncle qu'elle avait, ce fiancé, ce Baudelaire qu'elle avait, ce beau domaine, tout cela lui semblait depuis quelques jours être un point d'arrivée, pas un point de départ. (Giraudoux, p. 791-792)

[...] ce long éloge qu'il fit du palmier qui couvrait la Chaldée du temps d'Hérodote, il pénétrait en elle comme le plus grand hommage rendu jamais aux ormeaux d'Aigüepersé. (Giraudoux, p. 824)

Dès la gare, je me sentis transporté : ce mouvement, les maisons chargées de la perspective, cette façon orientale d'écrire CAFE au fronton des palais, les fêtes lumineuses du soir, et les murs couverts d'hyperboles, tout concourait à ma joie. (Aragon, 1997 a, p. 16)

Les trois exemples sont tout à fait différents si l'on se place à un niveau transphrastique. Dans le premier, les syntagmes disloqués ont déjà été évoqués dans le contexte discursif antérieur. Le déterminant est ici anaphorique. Giraudoux s'amuse à rallonger le suspens en début de phrase, en multipliant les rejets. L'énumération acquiert un aspect hétéroclite, fréquent dans les années 1920 comme je l'ai déjà souligné, puisqu'elle juxtapose un sentiment, des êtres humains et des possessions matérielles : « car tout ce bonheur qu'elle avait, cet oncle qu'elle avait, ce fiancé, ce Baudelaire qu'elle avait, ce beau domaine ». Dans le second exemple, le syntagme disloqué entretient un rapport d'inférence avec le contexte antérieur (plusieurs mots, « parler », « langue », « langage », associés à l'archéologue, sujet dans notre exemple du verbe « faire », relèvent du champ lexical du discours), mais l'information en elle-même est nouvelle, et précisée au sein même du syntagme par la relative déterminative « qu'il fit du palmier qui couvrait la Chaldée du temps d'Hérodote ». La dislocation permet ici de hiérarchiser les informations, reléguant à l'arrière-plan « ce long éloge » pour mettre en valeur l'apodose « il pénétrait en elle... », et, au sein de

cette dernière, tout particulièrement la comparaison finale « comme le plus grand hommage rendu jamais aux ormeaux d'Aigueperse ». Dans le troisième, les syntagmes disloqués entretiennent un rapport métonymique avec un élément du contexte discursif de gauche : « Paris ». De plus, plusieurs syntagmes sont repris par un seul pronom indéfini.

Le syntagme disloqué peut également entretenir une relation référentielle avec un complément d'objet direct ou indirect. Lorsque le déterminant du syntagme disloqué est un démonstratif, il permet souvent de reprendre un ou des éléments du contexte antérieur avec un poids référentiel plus important :

Tout cet antique respect envers un trésor, cette vénération transmise depuis vingt siècles envers les plus précieux alliages, Juliette la prenait pour la politesse réservée par les Parisiens aux jeunes filles de la province, et en jouissait. (Giraudoux, p. 821)
Cette campagne ignorante des lignes brisées, l'horizon l'attend sans surprise, sachant bien que d'un élan sous le ciel immense elle ira jusqu'à lui. (Supervielle, p. 12)
[...] ce lieu étrange, Guanamiru le quitta pour se retrouver, toujours en rêve, dans une case de grand luxe où les bêtes de la prairie, les bovines comme les équines et les ovines, toutes boueuses et crottées, mais masquées avec soin, s'en venaient lui rendre visite et lui jurer fidélité. (Supervielle, p. 25)

Dans le premier exemple, le pronom clitique ne reprend qu'un seul des syntagmes disloqués, le plus proche, ce qui constitue une légère entorse aux normes grammaticales. Les syntagmes disloqués font écho à des éléments figurant dans le contexte antérieur, avec plus de précision. Le champ lexical de la contemplation laisse la place, ici, au champ lexical du respect. Les déterminants anaphoriques soulignent la relation avec le contexte antérieur et accentuent la cohésion textuelle. La première phrase citée de Supervielle offre un exemple d'anaphore associative. Le contexte antérieur mentionne la « marche du train » dans lequel figure le personnage principal. Il est ainsi aisé de deviner qu'il s'agit du paysage qui défile sous ses yeux (le démonstratif acquiert quasiment une valeur déictique). Le raccourci est cependant frappant. Dans la phrase suivante, l'anaphore est simplement conceptuelle et reprend le contexte discursif de gauche, qui précède le passage cité.

Le déterminant du groupe nominal disloqué peut être un démonstratif, comme dans les exemples précédents, un possessif ou un article défini :

Mes forces, je les gaspille au point qu'il me faudra penser bientôt à n'écrire que des faire-part. (Morand, p. 42)
La trace de la première peur ou cruauté, je la retrouvais, par une sorte de transmutation, en tout ceci — et jusque dans la joie que me donnent aujourd'hui l'air plus tiède, le brouillard rose et blanc, et ces pigeons qui s'envolent. (Paulhan, p. 36)
L'entraînement qui porte un jeune homme, — répondit Télémaque avec un soupir, — à se réjouir ou à se plaindre, votre ricanement le limite. Abolir la faculté de réflexe, j'y songe tout de même un peu. [...] Le refus de soumission, l'ordre le détermine. (Aragon, p. 190)
Les grandes heures vécues, je les ai. (Jouve, p. 102)
La lumière et l'ombre, elle ne les connaissait plus. (Jouve, p. 199)

Parmi les exemples cités ci-dessus, trois figurent dans un discours direct (les exemples d'Aragon et le premier exemple de Jouve) et un dans une lettre (celui de Morand) : le lien, dans l'imaginaire du langage, entre dislocations et langue parlée est net, au sein même du corpus. D'après les données de Mylène Blasco-Dulbecco (187), la majorité des dislocations à l'oral se situent à gauche du verbe et renvoient à un pronom clitique en fonction de sujet (76,56%). Dans mon corpus, la majorité des exemples de dislocations à gauche du verbe se caractérisent par un pronom clitique en fonction de complément. Nous voyons ici à quel point l'usage de la dislocation comme procédé spécifique d'une oralité relève de la création d'un artefact langagier. En effet, si l'on se fonde sur les statistiques citées (mais il faudrait compléter cette étude, davantage centrée sur les exemples écrits qu'oraux, pour confirmer ou infirmer les résultats trouvés) l'usage qu'en font les prosateurs des années 1920 ne semble pas nécessairement correspondre à l'usage qui en est fait en général. Deux phénomènes se rejoignent ici : la tentative pour créer un langage oral et un travail subtil de déformation syntaxique. Dans l'exemple de Morand, la dislocation introduit un thème nouveau, à propos duquel une information est apportée. La phrase de

Paulhan s'accompagne d'une marque de subjectivité puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne et donne l'impression que le narrateur s'adresse directement au lecteur. Le syntagme disloqué est une anaphore associative, puisqu'il est question des « sentiments » du « je » dans le contexte antérieur. Dans le discours de Télémaque, la dislocation permet de hiérarchiser les informations, au service de l'argumentation. La première phrase met en valeur l'accusation de Télémaque. Dans la mesure où le sujet de la proposition est plein (« votre ricanement »), la place du syntagme disloqué est quelque peu étonnante (ce qui confirme sa fonction de hiérarchisation des informations). Tel n'est pas le cas dans les deux phrases de Jouve où le sujet très peu étoffé suppose que la dislocation se fasse à gauche du verbe plutôt qu'à droite. La première traduit une anaphore associative, à nouveau. En revanche, la toute dernière se situe au début d'un chapitre. La dislocation permet ici de varier l'intonation, la place des accents et de mettre en valeur la négation qui se retrouve sous l'accent primaire, en fin de groupe intonatif. La sécheresse de la phrase, sa brièveté, alliées aux déplacements d'accent et aux mises en relief dus à la dislocation, suggèrent la mort qui accomplit son œuvre en Paulina, et font écho à l'une des dernières phrases du chapitre précédent : « « J'avance vers Toi par la porte de la mort » (Jouve, p. 198).

Le syntagme disloqué peut être un pronom, comme dans les occurrences suivantes :

Mais celles qui se déroulent sans stratégie dans une ingrate plaine, Ludmilla les bannit de sa mémoire. (Delteil, p. 23)
 Celle-là, ce serait une conquête flatteuse, (Larbaud, p. 563)
 Ça, c'est la petite (Colette, p. 16)

Ces occurrences sont fondées sur le caractère déictique des démonstratifs. L'une d'entre elles est un peu particulière : le « ça » de Colette n'est pas sans évoquer le développement de ce pronom après la deuxième guerre ainsi que l'usage qu'en fera Céline auparavant, en 1932. Son emploi revêt une nuance péjorative : un seul mot résume bien mieux qu'un long développement l'opinion de Léa sur celle qui sera sa future rivale.

Enfin, les cas de double reprise sont très rares :

Notre Président Maurice Prâlong, parce qu'il avait été nommé par les jeunes, alors le parti des jeunes le soutenait ; mais il avait contre lui le parti des vieux. (Ramuz, p. 11)

Le syntagme disloqué renvoie à deux pronoms clitiques « il », « le ». Il peut ici être considéré comme adjoind à la phrase. Une telle structure n'est possible que parce qu'il se trouve à gauche du verbe. Placée à droite du verbe, la dislocation n'admet pas la multiplication des pronoms clitiques (il serait difficile d'envisager la phrase : « parce qu'il avait été nommé par les jeunes, alors le parti des jeunes le soutenait, « notre Président Maurice Prâlong. »).

3 Dislocations à droite du verbe

La dislocation à droite du verbe est régie par des règles syntactico-sémantiques strictes. Elle se caractérise toujours par un double marquage, c'est-à-dire une structure syntaxique où l'élément disloqué et le pronom clitique sont coréférents, sujet ou complément, et marquent une seule fonction syntaxique. Elle offre une mélodie plate et se définit, d'après Morel et Mertens, comme un appendice (élément optionnel après l'accent final, série atone qui est intégré au groupe intonatif). Le rejet en fin de phrase du groupe nominal mis en valeur crée un effet de suspens et un déséquilibre plus ou moins accentué vers la droite. Le lecteur s'interroge sur le thème de la phrase qui n'est dévoilé qu'à la toute fin, comme dans les exemples suivants :

Elle était donc si belle, la terre ? (Istrati, p. 137)
 Il était là, ce sou du Chili, parvenu dans Paris, non pas, comme le plat sassanide, grâce à une suite de conjonctions entre rois et padishas, de mariages entre vierges persanes et conquérants mongols, mais au contraire à la faveur des plus humbles trafics de la vie, par une suite de vils négoce roulant sur des souliers à cirer, des bananes non fraîches, des cornets de tabac à priser, jusqu'en cette tirelire qu'était la vertu de Mme

Servan : et le soleil devrait toute cette place du ventre de Daudinat couverte jadis de poussière. (Giraudoux, p. 821)

Dans le premier exemple, au lieu d'un ralentissement, l'effet rythmique se traduit plutôt par une accélération, une tension et un décentrement vers la droite de la phrase. Ce décentrement est encore plus sensible dans le second exemple où la phrase n'en finit plus de s'allonger vers la droite. La dislocation à droite permet de préciser le contenu des paradigmes dans lesquels s'inscrit le pronom clitique. Cette fonction est particulièrement exploitée dans le second exemple, où les touches descriptives s'accumulent à loisir à la suite de l'élément disloqué.

Certains auteurs choisissent de préférence la dislocation à droite du verbe, pourtant plus rare en français (écrit ou oral). Tel est le cas de Colette et de Larbaud dans mon corpus, pour des motifs tout à fait différents. Chez Colette, ce type de rejet participe de la création d'un « naturel » parlé :

je l'aime, moi, cette chambre (Colette, p. 12)
il rit mal, cet enfant (Colette, p. 16)
Je ne suis pas curieuse, mais je voudrais entendre ce que ça peut être entre une femme
et toi, une conversation amoureuse [...]. (Colette, p. 24)
ils sont très bien rangés, tu sais, mes tiroirs (Colette, p. 33)
Elle m'adore, la vieille Lili (Colette, p. 35)

Encore une fois, le lien entre dislocation et oralité est particulièrement visible, dans la mesure où les dislocations sont souvent situées dans les discours directs. Les personnages qui ont recours à des dislocations les utilisent dans des phrases plutôt brèves, au rythme incisif. Les syntagmes disloqués restent proches du pronom clitique et sont toujours en rapport avec le sujet, excepté dans un cas de double dislocation, où le premier élément disloqué (le pronom « moi »), fait référence au sujet mais le second « cette chambre » au complément d'objet direct du verbe aimer. L'intonation est plate, le syntagme est précédé d'une pause plus brève que celle qui précède une apposition selon Dupont. C'est Léa qui en fait l'usage le plus fréquent pour souligner, par exemple, une moquerie « Je ne suis pas curieuse, mais je voudrais entendre ce que ça peut être entre une femme et toi, une conversation amoureuse ». Le pronom « ça » ressurgit dans la bouche de Léa. Ce pronom affecte l'interprétation sémantique du syntagme disloqué. Il souligne ici le caractère indéterminé de ce dernier (sur le contenu duquel, précisément, Léa s'interroge) tout en conférant une nuance péjorative aux propos de l'héroïne. Le caractère percutant des phrases de Léa est ainsi mis en relief. En outre, le choix quasiment exclusif du rejet en fin de phrase suggère qu'il s'agirait là d'un trait caractéristique de la « prose familière » chez Colette.

Le même procédé, utilisé par Larbaud, revêt une allure plus poétique :

Oui, elle était douce, la pensée de cette douce femme qui l'attendait dans sa maison
voilée de lierre, au fond de cet étrange quartier que remplissait la brume tiède et dorée
du soir. (Larbaud, p. 551)
Et vraiment, pensait Marc, elle était bien femme et digne d'être aimée, celle dont le
premier geste, en se voyant élue par l'amour, était de se voiler. (Larbaud, p. 555)
Ah, qu'elle était donc désagréable, cette femme qui se mettait ainsi à la traversée de
ses plaisirs ! (Larbaud, p. 562)

La longueur du syntagme explique la dislocation à droite, en raison de la règle de progression par masses volumiques croissantes. Dans les trois cas, l'adjonction de procédés de caractérisation à l'élément rejeté en fin de phrase, confère à la phrase une certaine poéticité. La poéticité est moins liée au rejet en lui-même qu'à l'étoffement du groupe nominal (ou pronominal) et aux procédés de caractérisation qui accompagnent le nom ou le pronom. Il n'en reste pas moins que le choix du rejet en fin de phrase met en valeur ce type d'écriture. De plus, il crée un léger déséquilibre vers la droite, selon un rythme de phrase privilégié chez Larbaud mais également caractéristique des tendances de la phrase dans la nouvelle prose française des années 1920. Il est peu probable que tout le syntagme se dise sur une mélodie plate, vu sa longueur et les intonations comme les accents s'en trouvent modifiés.

Pour finir, quelques occurrences de dislocations apparaissent à droite du verbe, au sein de la phrase, comme dans l'exemple suivant :

Elles s'en venaient, les bêtes de tous poils, lentement, entraînées par le poids logique de leurs têtes. Des vaches osseuses, accroupies se levaient, déplaçant leurs angles, et se mêlaient dans un profit obstiné au mouvement des compagnies bovines en marche. (Supervielle, p. 17)

Ces dislocations soulignent la discontinuité de la phrase et modifient l'intonation et les accents, en insérant une parenthèse. Cette place s'explique par la présence d'un adverbe « lentement » et du participe passé « entraînées [...] », en fonction d'épithète. La règle de proximité suppose que le syntagme disloqué soit le plus proche possible du pronom clitique, en particulier lorsqu'il se trouve à droite du verbe. L'intonation, dans ce cas, est plate (comme celle d'une parenthèse), sans accent. Le rythme est donc accéléré (puisque le nombre de syllabes inaccentuées, de durée brève, augmentent) mais aussi plus saccadé en raison des variations d'intonation et des pauses plus fréquentes. Cette place du syntagme disloqué en cours de phrase (et ici à droite du verbe uniquement) reste néanmoins très rare dans la phrase en prose narrative des années 1920.

Dans la nouvelle prose des années 1920, les dislocations relèvent de l'ouverture à la langue parlée et des recherches en direction d'un rythme propre à l'oral, d'une part, et d'un artefact d'oralité d'autre part. Ces deux phénomènes ne se situent pas exactement sur le même plan. Dans l'ensemble, le travail sur la déformation de la syntaxe reste très fin, la discontinuité est recherchée, mais sans effet trop appuyé. Les dislocations en position de clôture sont presque aussi nombreuses que les dislocations en position frontale. Les phrases penchent plus fréquemment vers la droite que vers la gauche, elles s'allongent démesurément, le rythme peut être saccadé, sans que pour autant l'ordre des mots paraisse trop incongru.

Bibliographie

- Anthologie de la nouvelle prose française* (1926). Paris : Kra.
- Aragon L. (1997 a). *Anicet ou le panorama* (1921). *Œuvres romanesques complètes*, tome I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 436.
- (1997 b) *Les Aventures de Télémaque* (1922). *Œuvres romanesques complètes*, tome I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 436.
- Blasco-Dulbecco, M. (1999). *Les Dislocations en français contemporain, étude syntaxique*. Paris : Champion.
- Cendrars, B. (2002). « Les Pâques à New York », *Poésies complètes 1912-1924*, préface de Paul Morand. Paris : Gallimard, Poésie.
- Colette. (1989). *Chéri* (1920). *Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*, tome II, Paris : Robert Laffont.
- Crémieux B. (1922 a). « Ouvert la nuit, par Paul Morand (Éditions de la Nouvelle Revue Française) ». *Nouvelle Revue Française*, tome 18, p. 607-610.
- (1922 b). « La Vie en fleur, par Anatole France (Calmann-Lévy) ». *Nouvelle Revue Française*, tome 19, p. 465-469.
- Delteil, J. (2002). *Sur le fleuve Amour* (1922). Paris, Grasset, Les Cahiers rouges.
- Dupont, N. (1985). *Linguistiques du détachement en français*. Berne : Peter Lang.
- Giraudoux J. (1990). *Juliette au pays des hommes* (1924). *Œuvres romanesques complètes*, tome I. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 368.
- Istrati, P. (1999). *Kyra Kyralina* (1923). Paris : Gallimard, Folio.
- Jouve, P.-J. (2002). *Paulina 1880* (1925). Paris : Gallimard, Folio.
- Larbaud, V. (1998). *Beauté, mon beau souci...* (préparation en 1920 dans la *N.R.F.*). *Œuvres* (1958), préface de Marcel Arland, notes par G. Jean-Aubry et Robert Mallet. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 126.
- Mertens, P. (1990). « Intonation » dans Blanche-Benveniste C., Bilger M., Rouget C., Van Den Eynde K. (1990). *Le Français parlé. Études grammaticales*. Paris : C.N.R.S., collection des Sciences du Langage, p. 159-176.
- Morand, P. (2002). *Tendres stocks* (1921). *Nouvelles complètes*, tome I, édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 383.

- Morel, M.-A. (1992). « Intonation et thématization ». *L'Information grammaticale*, n° 54, p. 26-36.
- Paulhan, J. (1996). *Le Guerrier appliqué* (1917). Paris : Gallimard, L'imaginaire.
- Ramuz, C.-F. (1998). *La Grande Peur dans la montagne* (1926). Paris : Grasset, Les Cahiers rouges.
- Supervielle, J. (1997). *L'Homme de la pampa* (1923). Paris : Gallimard, L'imaginaire.
- Smadja, S. (2006), *La Nouvelle prose française. Étude sur la prose narrative du début des années 1920*. Paris : Université Paris IV-Sorbonne.
- Thibaudet A. (1919). « Réflexions sur la littérature, Autour de Jean Giraudoux ». *Nouvelle Revue Française*, tome 13, p. 1064-1076.

¹ L'expression de « nouvelle prose française » est le titre d'une anthologie parue chez Kra en 1926.