

De la performativité des structures compositionnelles du texte /  
Mariam Faransis. — Extrait de : Revue des lettres et de  
traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 69-84.

Bibliogr.

Tabl.

Notes au bas des pages.

I. Arabe (Langue) — Grammaire. II. Français (Langue) —  
Etymologie.

PER L1037 / FL198619P

# DE LA PERFORMATIVITÉ DES STRUCTURES COMPOSITIONNELLES DU TEXTE

Mariam FARANSIS  
Université Libanaise

## 1.0- Introduction

L'emploi de l'expression *structures compositionnelles* dans le titre de cette étude passerait pour excentrique, voire pour de simple fantaisie: les traditions pragmatico-linguistiques occidentales parlent, à la suite d'AUSTIN (cf. AUSTIN, 1962), des verbes performatifs et des énoncés correspondants qui ne dépassent guère la dimension d'une phrase dite dans une situation précise (cf. à titre d'exemple l'ouvrage de référence: F. RÉCANATI, 1986). La grammaire arabe distingue, de sa part, la phrase informative (الجملة الخبرية) et la phrase constitutive (الجملة الانشائية), tout en appliquant la distinction informative vs constitutive à des séquences plus larges, pouvant embrasser l'ensemble de ce qui est dit. D'où des expressions descriptives telles que *parole informative* (الكلام الخبري), *parole constitutive* (الكلام الانشائي).

Pourtant, le choix de la dénomination *structure compositionnelle* pour désigner des entités susceptibles de revêtir une valeur performative n'est pas si futile qu'on pourrait le croire et il a sa raison d'être: *structure compositionnelle* signifiera proprement ce qu'elle signifie, chose qui ressort bien du rapport syntaxique entretenu avec le nom *texte*: la détermination, dans le titre, de *structures compositionnelles* par le complément *texte* laisse entendre que les structures qui entrent dans la composition du texte relèvent de plusieurs ordres et dimensions, qu'elles ne correspondent nécessairement pas à des unités phrastiques et proprement verbales ou linguistiques, rien qu'invoquer hâtivement à ce propos les textes poétiques, au sujet desquels on parle de structures sonores, rythmiques, et même métriques, dans le cas où le poème est composé en vers.

Ce sont alors des structures compositionnelles, non nécessairement verbales et n'ayant nécessairement pas la dimension d'une phrase, qui retiennent particulièrement notre attention dans cette étude portant sur des aspects performatifs des données compositionnelles du texte. **Performatif** sera employé au sens simple du terme, tel qu'il se dégage de l'opposition établie par AUSTIN entre énoncé constatif et énoncé performatif (cf. AUSTIN, 1962), ou plutôt tel qu'il est passé dans l'usage linguistique général, mais transposé certes (le sens) aux niveaux compositionnels concernés par cette étude.

Si nous consultons un dictionnaire de linguistique, en l'occurrence le *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (cf. O. DUCROT, T. TODOROV, 1972), nous y lisons, au sujet de la distinction constatif vs performatif, la description suivante:

*Une expression est appelée constative si elle ne tend qu'à décrire un événement. Elle est appelée performative si: 1) elle décrit une certaine action de son locuteur et, si 2) son énonciation revient à accomplir cette action; on dira donc qu'une phrase commençant par «Je te promets que» est performative, car, en l'employant, on accomplit l'acte de promettre: non seulement on dit promettre, mais, ce faisant, on promet<sup>1</sup>.*

L'énoncé performatif est donc, en résumé, celui dont l'énonciation correspond à la réalisation de l'action décrite ou évoquée par cet énoncé.

Partant des considérations précédentes, nous pourrions approximativement définir une structure compositionnelle performative de la façon suivante:

*Revêt une valeur performative toute structure compositionnelle dont la composition correspond à la réalisation de ce qui est évoqué, d'une façon ou d'une autre, par la structure en question, ou par une autre nécessairement associée à la précédente, ou entrant avec elle dans un rapport quelconque de composition.*

Nous commencerons directement par des structures compositionnelles non verbales qui se prêtent plus tangiblement à la démonstration.

---

(1) O. DUCROT, T. TODOROV, 1972, pp.427-428.

### 1.1- Valeur performative assumée par la structure métrique

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

VERLAINE, 1882.

En lisant ce quatrain par lequel VERLAINE commence son *Art poétique*, il sera difficile de ne pas accorder un intérêt particulier aux mètres pratiqués dans le poème, même si la compétence prosodique du lecteur n'est pas si solide: VERLAINE parle des qualités musicales du mètre impair et le prescrit même comme règle poétique et facteur de musicalité de première importance. Le lecteur se trouve alors poussé à voir de près si VERLAINE met en application la théorie qu'il énonce, chose dont il s'assure quand il se rend compte que le mètre mis en œuvre dans tout le poème est l'ennéasyllabe, mètre impair de neuf syllabes, comme on le trouve, à titre d'exemple, dans les vers suivants:

De la musique // avant toute chose (v. 1)

/ / / /     / / / / /  
4                    5

Sans rien en lui // qui pèse ou qui pose (v. 4)

/   /   / /     / /   / / /  
4                    5

Et tout le reste // est littérature (v. 36).

/   /   / /     / / / / /  
4                    5

Donc, corrélativement au thème traité dans le poème, plus précisément à ce qui est énoncé dans son premier quatrain qu'on vient de citer, le poème de VERLAINE, *Art poétique*, s'avère avoir une portée performative: elle est justement assumée par sa structure métrique, le fait de recourir partout à l'ennéasyllabe et de mettre ainsi en pratique la norme métrique prescrite au début du poème.

### 1.2- Valeur performative assumée par la structure rythmico-métrique

Le vers fameux suivant de V. HUGO en donne un exemple typique:

*J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin.* (HUGO, 1827)

Ici encore, ce qui est exprimé dans ce vers relève de la métrique, plus précisément, de la construction de l'alexandrin: HUGO s'enorgueillit d'avoir détruit ce qui est supposé présider à cette construction. Mais remarquant que HUGO le fait par la composition d'un alexandrin (le vers est composé de douze syllabes), nous serons irrésistiblement portés à nous demander si HUGO y en disloque vraiment la métrique et comment il le fait.

Le trait le plus frappant qui saute alors aux yeux correspond au fait que le poète romantique fait infraction à la norme rythmique fondamentale de la composition de l'alexandrin, à savoir le respect de la césure, coupe centrale du vers qui le divise en deux hémistiches égaux, composés, chacun, de six syllabes, agencées souvent en deux mesures. Selon les règles prosodiques classiques, l'alexandrin est donc supposé être en général tétramétrique, c'est-à-dire composé de quatre mesures, mais réparties, dans tous les cas, sur deux hémistiches égaux, comme le montre l'analyse des vers suivants, où la césure est signalée par une double barre oblique (/ /) et la coupe à l'intérieur des hémistiches par une simple barre oblique (/):

Toujours / prête à partir // et demeurant / toujours (*RACINE*, 1667)

/ /     / / / /     / / / /     / /  
 2            4            4            2

Le flux / les apporta // le reflux / les remporte (*CORNEILLE*, 1637)

/ /     / / / /     / / /     / / /  
 2            4            3            3

La raison / du plus fort // est toujours / la meilleure (*LA FONTAINE*, 1668)

/ / /     / /     / /     / /     / /  
 3            3            3            3

Partout, la structure syntaxique du vers impose une pose bien nette après la sixième syllabe, constituant ainsi la césure qui coupe le vers en deux hémistiches égaux, quelles que soient la structure interne de chaque hémistiche pris séparément et celles des deux, considérées dans leur combinaison dont sera tributaire la forme générale du rythme: dans les trois vers précédents, elle est tétramétrique.

Ce respect de la césure fait défaut dans le vers de HUGO, vu sa structure syntactico-prosodique où nous avons respectivement les composantes suivantes:

- un groupe nominal sujet, le pronom élide *j'*, dont la prononciation est indissociable du groupe verbal *ai disloqué*, et formant avec ce dernier une composante de quatre syllabes:

J'ai disloqué,  
/ / / /

- un groupe nominal complément d'objet, comprenant un adjectif antéposé, *grand*, et formé également de quatre syllabes:

ce grand niais,  
/ / / /

- un deuxième groupe nominal, substitut du premier, et composé de même de quatre syllabes:

d'alexandrin.  
/ / / /

Cela fait que le vers de HUGO ait nécessairement un rythme ternaire régulier, scandé par deux coupes intérieures, bien accentuées, qui signalent la démarcation entre les trois composantes syntaxico-prosodiques du vers et, par le fait même, entre les trois mesures égales du rythme. Nous avons ainsi:

J'ai disloqué // ce grand niais // d'alexandrin.  
/ / / / / / // / / / /  
4                    4                    4

Cette régularité trimétrique du rythme fait également que la coupe-césure, supposée tomber après l'adjectif antéposé, *grand*, sixième syllabe du vers, soit imperceptible, voire inexistante. Et c'est justement cette infraction à la césure, donnant lieu à un rythme trimétrique, qui a pris le nom de *trimètre romantique*.

Composant un alexandrin de trois mesures égales et ne respectant par conséquent pas la césure, tout en exhibant sa fierté d'avoir précédemment désarticulé ce mètre, HUGO effectue, par le fait même, ce dont il s'enorgueillit: c'est en disant:

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin,

qu'il en disloque, encore une fois de plus, les normes métriques, même si le verbe *disloquer* est employé au passé composé et dénote, par là, le passé.

Ainsi le vers de HUGO revêt une valeur performative: elle est assumée par la structure rythmique du vers, mais, certes, non pas indépendamment

de ce qui est dit par ce dernier, plus précisément, par sa structure verbale ou linguistique.

### 1.3- Valeur performative assumée par la structure thématique

Nous en arrivons à des valeurs performatives assumées par des structures compositionnelles proprement verbales.

#### LE SAVON

- Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte de lui-même, lorsqu'on l'agace avec de l'eau, d'une certaine façon. Il semble aussitôt enclin à beaucoup dire. Qu'il le dise donc. Avec volubilité, avec enthousiasme. Jusqu'à disparaître par épuisement
- 5 de son propre thème. Quand il a fini de le dire, il n'existe plus. Plus il est long à le dire, plus il peut le dire longtemps, plus il fond lentement, de meilleure qualité il est.
- Naturellement, c'est toujours la même chose qu'il dit. Et il le dit indifféremment à quiconque. Il s'exprime de la même façon avec tout le
- 10 monde.
- Pierre bavarde
- Qu'il y ait beaucoup et presque infiniment à dire à propos du savon, c'est l'évidence même. Et peut-être plus à bafouiller qu'à dire. Une certaine volubilité extrême est ici de mise. Et un certain enthousiasme
- 15 à se déperdre, à se livrer.
- Qu'il n'y ait pas à hésiter non plus à redire toujours les mêmes choses. Et à les dire de la même façon. Et à les dire de la même façon à quiconque - avec jubilation, cela s'entend. Mais le plus merveilleux, c'est qu'on sorte de ces exercices les mains plus pures. Voilà la grande leçon.
- 20 Et que cet exercice soit le plus convenable à l'hygiène intellectuelle, cela s'entend aussi.

(F. PONGE, 1967)

A lire ce poème en prose de F. PONGE, on s'apercevra que ce qui y est fait se réduit à répéter inlassablement cette idée:

Il y a beaucoup à dire sur le savon, à le redire indéfiniment de la même façon, jusqu'à épuisement total, comme le savon le fait lui-même.

La reprise infatigable de cette idée-thème est menée sur plusieurs plans imbriqués les uns dans les autres.

D'abord, le poème est construit sur une analogie entre ce qui est susceptible d'être dit sur le savon et la façon de le dire d'une part, et ce que

dit le savon de lui-même et la façon de le faire d'autre part. Le schéma général de l'analogie, plus précisément le fait de mentionner le comparé:

Il y a beaucoup à dire à propos du savon (l. 1),

et de l'associer au comparant:

exactement tout ce qu'il raconte de lui-même, lorsqu'on l'agace avec de l'eau, d'une certaine façon (ll. 1-3),

constitue la première énonciation de l'idée-thème du poème.

En développant ensuite le comparant (ll. 2-11), le poète le fait en redisant sur le savon, dans trois autres reprises, la même idée métaphorique, déjà exprimée lors de l'introduction du comparant:

- la première est faite dans les lignes qui suivent directement la mention des deux termes de l'analogie, qui terminent le premier paragraphe (ll. 3-7), et où l'auteur use quatre fois du verbe *dire*;
- la deuxième a lieu dans le deuxième paragraphe (ll. 8-10), qui atteste deux occurrences de *dire* et une de *s'exprimer*;
- la troisième est l'œuvre d'une phrase monorhémique, très concise: *Pierre bavarde*, qui constitue à elle-seule un paragraphe (l. 11) et qui fonctionne comme un résumé de tout ce qui précède, fonctionnement dû, en premier lieu, à l'emploi de l'adjectif *bavarde* qui subsume cette série interminable de l'usage de *dire* et des verbes synonymes.

Parallèlement à cette étape menée métaphoriquement sur le comparant, le poète entreprend une deuxième, menée au sens propre sur le comparé (ll. 12-18). Là aussi, le poète ne fait que répéter, à quatre reprises, l'idée initiale, en usant quatre fois du verbe *dire*, une fois de *redire*, une de *bafouiller*, conjointement à la reprise des adverbes, des locutions adverbiales, des expressions, déjà employés dans l'étape métaphorique précédente, et à l'usage d'autres, synonymes ou équivalents, comme le montre, d'une façon simplifiée, le tableau suivant:

Usage métaphorique sur le comparant	Usage propre sur le comparé
- avec volubilité (l. 4)	- une certaine volubilité extrême est ici de mise (l. 14)
- avec enthousiasme (l. 4)	- un certain enthousiasme à se déperdre, à se livrer (ll. 14-15)
- par épuisement de son propre thème (l. 4-5)	- avec jubilation (l. 18)
- toujours la même chose (l. 8)	- toujours les mêmes choses (3 occurrences: ll. 16, 17-17)
- de la même façon (l. 8)	- toujours de la même façon (2 occurrences: ll. 17, 17)
- indifféremment à quiconque (ll. 8-9)	- à quiconque (l. 17)



En somme, et sans pousser plus loin l'analyse, nous pouvons dire que l'idée-thème est répétée, au moins, huit fois où nous avons la reprise inlassable des mêmes vocables, des mêmes expressions, plus particulièrement des verbes *dire* et *redire*, et leur renforcement par d'autres, synonymes ou relevant des mêmes isotopies, donnant ainsi l'impression d'une prolixité jubilante et de l'épuisement total aussi bien du thème que des ressources lexicales correspondantes.

Le faisant ainsi dans tout le poème, à l'exception des quatre dernières lignes (ll. 18-21), délimitées par ailleurs de ce qui précède par la conjonction *Mais* (l. 18), le poème de PONGE réalise effectivement ce qui y est énoncé, à savoir le fait de redire indéfiniment et de la même façon ce qu'il y a à dire, jusqu'à épuisement du sujet. Il remplit ainsi une fonction performative: elle est foncièrement assumée par sa structure thématique, le fait de reprendre inlassablement la même idée.

Cette performativité est par ailleurs visée en soi. Elle est soulignée par le poète à la fin de son poème (ll. 18-21), où il désigne proprement son faire par le nom *exercice* (ll. 19, 20), le considère comme relevant de *l'hygiène* de l'esprit et le présente même comme une leçon à prendre, ou plutôt à donner.

#### **1.4- Valeur performative assumée par la structure de procédures descriptives**

##### CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Ch. BAUDELAIRE, 1857

Le premier contact avec ce poème de BAUDELAIRE nous laisse entrevoir un rapport de nature particulière qui relie fortement le titre *Correspondances* et le poème proprement dit (ensemble des vers qui composent le poème) et qui est différent de ce à quoi notre compétence interprétative est habituée.

Le titre annonce souvent le sujet dont il sera question dans le texte, ou qui y sera évoqué, développé, traité, décrit..., ce qui n'en est pas exactement le cas dans ce sonnet de BAUDELAIRE: il sera insuffisant de dire ici que BAUDELAIRE décrit les correspondances, traite des correspondances, énonce une théorie sur les correspondances..., même si son poème est proprement descriptif et à portée théorique: il est mené au présent atemporel et, par conséquent, au plan de la référence générique adéictique, selon notre approche de concevoir la construction du texte [cf. l'auteur, 1996, chap. 2; 1998 (composé en arabe) et 2005].

Ce qui y est effectivement décrit ce sont différents éléments qui entourent l'homme: la nature, les arbres, les parfums, les couleurs, les sons... Mais en les décrivant, le poète établit entre eux et avec d'autres des rapprochements, des associations, des analogies..., en un mot, des correspondances, et ce par l'usage étendu, sur tout le poème, d'un langage figuré reposant sur un rapport d'analogie, où nous avons partout soit la métaphore, soit la comparaison, soit les deux à la fois.

Les caractéristiques stylistiques de la description pratiquée par BAUDELAIRE dans ce sonnet font alors que le poème établit des correspondances de toute sorte, qu'il réalise ainsi ce qui est dénoté par le nom formant le titre et qu'il revêt, par le fait même, une portée performative.

Bref, conjointement aux rapports de combinaison qui relient titre et texte<sup>2</sup>, la structure des procédures descriptives du sonnet de BAUDELAIRE

---

(2) Ces rapports ont été l'objet d'une étude détaillée, envoyée en 1995 à *Papiers Universitaires*, Université Libanaise, Beyrouth.

assume une fonction performative: elle effectue justement ce qui est exprimé par le titre.

### **1.5- Valeur performative assumée par la structure de procédures narratives**

Nous n'avons pas manqué à plusieurs occasions, aussi bien en arabe qu'en français, d'attirer l'attention sur la performativité susceptible de certaines procédures narratives (cf. l'auteur, 1998, §§3.2, 3.5; 2001, §3.3; 2005, §§3.2.1, 3.2.2). Nous nous contenterons alors ici d'en récapituler deux cas typiques: le premier concerne quelques caractéristiques narratives de l'œuvre romanesque de M. PROUST: *À la Recherche du Temps Perdu*, le deuxième un certain usage du présent de narration.

#### **1.5.1- Fonction d'argument acte de la narration non-déictique dans *La Recherche de M. PROUST***

Cette fonction ressort bien d'un aspect de la structure narrative du premier volume de *La Recherche: Du Côté de chez Swann*.

La composition de ce premier volume est en fait agencée par l'enchaînement, à quatre reprises, de ce que nous avons respectivement appelé: *plan de la référence spécifique déictique* et *plan de la référence spécifique non-déictique*, à savoir que ces deux plans correspondent respectivement, en gros, aux deux plans d'énonciation d'É BENVENISTE: plan d'énonciation du discours et plan d'énonciation de l'histoire (cf. É. BENVENISTE, 1959, pp. 237-250), et à savoir aussi que ce qui est spécifique, déictique et non-déictique, s'oppose, dans notre approche et contrairement à ce qui en est le cas dans la théorie de BENVENISTE, à ce que nous avons désigné par *plan de la référence générique adéictique* (cf. l'auteur, 1996, chap. 2, §5; 1998, §1.2; 2005, §§1.2, 1.3).

Un tel enchaînement est assez productif dans les textes narratifs, en général, et romanesques, en particulier. Il répond à une fonction d'explication et d'argumentation: le plan de la référence spécifique déictique, souvent succinct, évoque généralement une question actuelle,

intéressant de près le narrateur; alors que le plan de la référence spécifique non-déictique, de loin beaucoup plus développé, relate, à l'appui de la question précédente, des événements passés qui l'expliquent, la justifient, fonctionnant ainsi comme des arguments irréfutables par rapport à ce qui est évoqué déictiquement.

Et c'est justement un tel fonctionnement qui prend chez PROUST une valeur performative, vu la thématique du roman, comme nous allons le voir en nous arrêtant de près sur la première occurrence de l'enchaînement.

Elle recouvre la première partie du volume, intitulée *Combray I*, et qui s'étale sur les cinquante premières pages (pp. 5-53; Gallimard, éd. 1965). Le terme déictique correspond à l'incipit du roman (pp. 5-12); le deuxième, non-déictique, est développé dans les quarante-deux pages qui suivent (pp. 12-53).

Le premier est marqué par le passé composé, l'imparfait et le plus-que-parfait de l'indicatif. Il renvoie à un passé récent, posé comme étant en rapport de contiguïté avec le présent du narrateur:

*Longtemps, je me suis couché de bonne heure* (p. 5, l. 1).

Le narrateur y évoque des sensations tactiles et kinesthésiques que reçoit son corps, la nuit, au seuil du sommeil, sensations qui changent avec les différents mouvements et postures du corps, qui font peu à peu perdre au narrateur la conscience du lieu où il se trouve couché, et qui font respectivement supplanter la forme, le décor et les meubles de ce lieu par d'autres, transposant ainsi le narrateur dans les différentes chambres à coucher qu'il avait dû connaître dans sa vie et faisant, en même temps, surgir des moments du passé, associés à ces chambres.

Mais le surgissement dont il est question, au niveau de ce terme déictique de l'enchaînement, est confus et fugitif. Il correspond à des *évoqueries tournoyantes* d'un état de rêve, de souvenirs d'insomnie, comme le narrateur le dit lui-même (p. 10). Le passé n'est effectivement ressuscité, quoique partiellement, que lorsque le narrateur interrompt ses évocations déictiques, passe au plan de la référence spécifique non-déictique, pour raconter, dans une quarantaine de pages (pp. 12-53), menées foncièrement au passé simple, à l'imparfait et au plus-que-parfait

de l'indicatif, les soirées de son enfance dans la maison de son grand-père à Combray.

Le rapport d'argumentation découlant d'un tel type d'enchaînement ressort bien de cette première occurrence de l'enchaînement: le terme déictique fait état des facteurs qui permettent au narrateur de se rappeler le passé oublié, en mettant l'accent sur la mémoire sensorielle, en l'occurrence celle déclenchée par les sensations tactiles et kinesthésiques du corps somnolent; le terme non-déictique relate une étape lointaine de ce passé, prouvant ainsi que le passé est effectivement ressuscité, même en partie. Mais ce rapport d'argumentation n'est pas uniquement d'un ordre thématique: le fait de relater est, en lui-même, un argument, argument-acte, vu la thématique du roman qui porte sur les conditions rendant possible la restitution du passé oublié, ce qui est par ailleurs bien exprimé par le titre général de l'œuvre: *À la Recherche du Temps Perdu*.

Donc, corrélativement à la thématique du roman, la fonction-argument à laquelle répond le terme narratif non-déictique de l'enchaînement référentiel, articulant la première partie du premier volume, a une portée performative.

Il en est de même dans toutes les autres occurrences de l'enchaînement où il s'agit toujours du rôle des sensations et d'autres facteurs, comme les associations des idées, dans la restitution du passé perdu.

### **1.5.2- Valeur performative de certain usage du présent de narration**

L'usage du présent de narration peut également avoir une valeur performative. Elle est remarquablement actualisée dans des textes narratifs mettant l'accent sur l'impact du passé sur le présent du narrateur. Quand nous voyons un narrateur user du présent de l'indicatif dans l'évocation des événements passés, au moment où il ne cesse de montrer, thématiquement, qu'il est hanté par le passé, qu'il n'arrive pas à s'en libérer et qu'il lui dicte un certain comportement, son faire, le recours au présent de narration dans un tel contexte, aura alors le statut d'un acte, d'un type de comportement psycho-langagier qui montre, en fait, que le narrateur vit ou revit le passé et qu'il ne le raconte pas uniquement.

Une telle performativité est, on le sait, le parti pris de N. SARRAUTE dans beaucoup de ses écrits, notamment dans le roman autobiographique: *Enfance* (1983).

Montrant, dès le début du roman, à son double qu'elle se sent poussée à évoquer ses souvenirs d'enfance, à saisir ce qu'elle nomme *de petits bouts de quelque chose d'encore vivant, qui tremble, tremblote, vacille, palpite dans les limbes* de son âme; et se proposant de le faire avec toute authenticité, sans rien modifier à ces impulsions exercées sur elle, et en rejetant, par le fait même, les clichés idéalisants du genre, N. SARRAUTE-narratrice se trouve mobiliser le plan de la référence spécifique déictique et user du présent de narration, parallèlement au présent d'énonciation, à l'imparfait et au passé composé de l'indicatif, une fois qu'elle se met à évoquer ces *bouts palpitants* de son enfance (3<sup>e</sup> page du roman).

Le faisant ainsi, elle se montre vivre les impulsions de ce passé et non pas simplement les évoquer.

## 1.6- Conclusion

Certes, les exemples que nous venons de décrire, illustrant, chacun, un cas particulier de performativité assumée par une structure compositionnelle d'un ordre donné, ne recouvrent pas toutes les ressources compositionnelles possibles en la matière.

Néanmoins, ce que nous venons de voir montre bien la pertinence de notre point de vue et fraye le chemin dans un domaine non encore défriché.

## BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, J.L., *How to do things with words*; tr. fr. 1970, *Quand dire c'est faire*, Paris, éd. du Seuil, 1962.
- BAUDELAIRE, Ch., 1857, «Correspondances», in *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier, éd. 1961.
- BENVENISTE, É., «Les relations de temps dans le verbe français», *Bulletin de la société de Linguistique LIV, fasc. 1*, repris dans *Problèmes de Linguistique Générale 1*, 1966, Paris, Gallimard, 1959.
- CORNEILLE, P., 1637, *Le Cid*, éd. Hachette-Classiques, Paris, 1991.
- DUCROT, O., et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du seuil, 1972.
- FARANSIS, M., *Instruments d'analyse du texte narratif*, Jounieh, imprimerie St. Paul, 1996.
- FARANSIS, M., (composé en arabe), *De la Construction et de la Sémantique du texte, 1*, Damas, éd. Ministère de la culture, 1998.
- FARANSIS, M., (composé en arabe), *De la Construction et de la Sémantique du texte, 2*, Damas, éd. Ministère de la culture, 2001.
- FARANSIS, M., *De la Construction du texte*, Librairie St Paul, Jounieh, 2005.
- HUGO, V., 1827, *La Préface de Cromwell*, in *Œuvres complètes*, Critique, Robert Laffont, Paris, 1985.
- LA FONTAINE, 1668, «Le Loup et l'Agneau», in *Fables*, Hachette-Classiques, Paris, 1992.
- PONGE, F., 1976, «Le Savon», cité par S. Menant [Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)], lors d'un Séminaire, Beyrouth, avril, 1999.
- PROUST, M., 1913-1922, *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, éd. Gallimard, 1965-1967.
- RACINE, J. 1667, *Andromaque*, éd. Hachette-Classiques, Paris, 1992.
- RÉCANATI, F., *Les Énoncés performatifs*, Paris, éd. de Minuit, 1986.

- SARRAUTE, N., *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, 1983.
- VERLAINE, P., 1882, 'Art poétique', in *Jadis et Naguère, 1884*, éd. Garnier, Paris, 1969.

مراجع عربية:

- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته: محاور الإحالة الكلامية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨.
- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته: نظم التخاطبي - الإحالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠١.