

La cohésion textuelle

dans «Au château d'Argol» de Julien Gracq

Par

Hoda Omar Amine- Maître-assistante

Université de Misr pour les Sciences
et la Technologie

Au niveau textuel, le récit et ses exigences se reflètent dans chaque phrase. Le texte n'est pas, donc, une simple suite de phrases. Au sein de celles-ci se lisent les échos, les retours et les annonces de mots ou d'idées présents dans le récit. C'est pourquoi, nous étudions le problème de la cohésion textuelle et le rôle que l'auteur ménage au lecteur pour la production du sens dans Au château d'Argol de Julien Gracq.

Dans l'étude linguistique des textes, les linguistes opposent la cohésion à la cohérence. La notion de cohésion désigne les faits sémantiques et référentiels de continuité et de progression thématique. Ils sont produits dans un texte par un dispositif linguistique. Ainsi, les connecteurs*, les chaînes de référence et les progressions thématiques entrent dans ce dispositif. Ces procédés représentent la structuration textuelle. En revanche, la cohérence désigne des propriétés pragmatiques qui assurent l'interprétabilité d'un texte. Ces propriétés sont des données informationnelles portant sur les actions ou les situations des personnages. Les connaissances culturelles, les valeurs morales ou idéologiques entrent également dans ces propriétés.

La cohérence du texte ne se fait pas seulement, dans la construction de chaque phrase, ni même au simple niveau de leur concaténation* qui est aussi logique et structurée. Cette cohérence se réalise aussi à un niveau supérieur du texte c'est-à-dire le

*-Les connecteurs sont les conjonctions et les adverbes qui servent à marquer les relations sémantiques entre les phrases et entre les séquences textuelles c'est-à-dire la connexité. Franck NEVEU, Lexique des notions linguistiques, Armand Colin, Paris, 2005, p. 21.

*La concaténation est une figure microstructurale d'élocution, variété de répétition. La concaténation est en réalité une anadiplose enchaînée et orientée en gradation. Jean MAZELEYRAT, Georges MOLINIE, Vocabulaire de la stylistique, PUF, Paris, 1989, p. 71.

paragraphe, le chapitre ou même le récit. Entre ces éléments, les liens se créent, se tissent et lient le texte. Ils en assurent la cohérence au niveau sémantique, c'est-à-dire «son interprétabilité et sa compatibilité sémantique et logique ainsi que sa cohésion, qui comprend les procédés de continuité textuelle»¹: l'anaphoré, la cataphore et la progression thématique.

Le linguiste prend également en compte des unités plus vastes que la phrase c'est-à-dire l'ensemble du texte dont une phrase fait partie. La linguistique textuelle prend pour objet la textualité. En effet, un texte est une séquence linguistique formant une unité informationnelle. Celle-ci résulte des contraintes de cohésion et de cohérence. Étudier sa cohésion veut dire la manière dont les phrases s'enchaînent linéairement dans le texte: par la répétition des pronoms personnels, des temps verbaux, et par des conjonctions de coordination etc. Par contre, la cohérence d'un texte provient de contraintes qui portent sur l'organisation d'ensemble de ce texte, en fonction du genre du discours dont il relève.

L'anaphore permet de se référer au cotexte, par des relations sémantiques. Elle s'appuie sur un pronom personnel ou sur un syntagme défini ou démonstratif. D'après Francis Corblin, l'anaphore textuelle est «ce phénomène de dépendance interprétative qui dépasse les limites de la phrase»². Dans ce point, nous examinons principalement les démonstratifs. Ils sont les supports habituels de l'anaphore et de la cataphore dans le récit gracquien. En effet, la cataphore suspend le sens d'un élément de la phrase puis elle l'annonce. Il s'agit d'un procédé qui concourt à créer une impression d'attente. Celle-ci se trouve dans le style et dans les thèmes:

«Telle elle demeurait au milieu des propos les plus dangereux et les plus libres: - haute inaccessible, redoutable - (...)»³.

L'anaphore est une figure de style qui consiste à reprendre un mot ou un groupe lexical au début de plusieurs phrases ou de plusieurs membres de phrase. Elle est aussi un outil de

¹- Gérard GENETTE, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, PP. 71-99.

²- Francis CORBLIN, «Défini et démonstratif dans la reprise immédiate», *Le français moderne*, 1983, p. 120.

³- Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, éd. Corti, 1938, rééd. 1993 p. 59.

coordination sémantique. Elle souligne la juxtaposition au plan syntaxique en mettant en place dans l'énoncé des accumulations. L'anaphore rhétorique est un procédé de reprise elle est surtout utilisée en poésie. Elle vise à produire un effet de symétrie, d'insistance ou de renforcement.

L'anaphore est aussi un procédé de reprise en grammaire appelé l'anaphore syntaxique. Ce procédé consiste à reprendre un segment du discours antérieur par un autre élément grammatical, souvent un pronom ou un groupe nominal, dans le but d'éviter les répétitions. L'anaphore représente la relation d'une forme à une autre à laquelle Gracq renvoie dans le discours. L'exemple le plus significatif est celui des adjectifs démonstratifs qui sont anaphoriques: «les cheveux blonds de Heide d'un nimbe doré (...) cette féerie lumineuse»¹. L'anaphore est utilisée, dans le récit, à des fins expressives. Elle est fréquemment employée par l'écrivain. Les effets produits par ce procédé sont nombreux.

Dans l'exemple suivant, le retour se fait, non sur un mot, ni même sur une idée déjà énoncée, mais sur le thème du chapitre «Heide». Herminien et Heide rendent visite à Albert dans le château. Heide lui est inconnue et ses relations avec Herminien lui demeurent «indéchiffrables»:

«Quelque effort que fit Albert pour élucider les rapports (...) qui pussent exister entre Herminien et Heide, et expliquer cette double visite, ceux-ci lui restèrent indéchiffrables»².

De même, nous constatons dans la phrase suivante que la séduction de Heide est évidente mais à un degré supérieur. Albert et Herminien s'affrontent pour la posséder. Heide est, à la fois, la femme et le Graal comme l'indique le «nimbe doré» qui auréole ses cheveux. Mais puisque, le récit est démonisé, le

¹ - Ibid., p. 61.

² - Julien GRACQ, Au château d'Argol, p. 58.

Graal ne peut que souffrir d'être enfermé dans un corps de femme. C'est ce qui explique le viol de Heide par Herminien. Après le viol, Heide décide de mourir et s'empoisonne. Ainsi, le Graal profané, au lieu de donner la vie, s'abandonne à la mort:

«Cependant le soleil en déclinant peu à peu inonda directement la salle de ses rayons presque horizontaux, couronna les cheveux blonds de Heide d'un nimbe doré, et lui prêta l'espace d'une seconde la toute-puissante importance que communique le contre-jour (...) les yeux d'Albert et d'Herminien, attirés malgré eux par le foyer de cette féerie lumineuse, se croisèrent l'espace d'un éclair et se comprirent»¹.

Dans l'exemple précédent, le lecteur pourrait se demander de quelle «féerie» s'agit-il? Des «rayons» du soleil ou des «cheveux blonds de Heide»? Dans la phrase, l'adjectif démonstratif «cette» est anaphorique. Il reprend l'une ou l'autre interprétation ou même les deux. Une comparaison* est ainsi sous-entendue: les cheveux blonds de Heide sont comme une féerie lumineuse. Ou bien, les rayons du soleil et les cheveux blonds sont une féerie lumineuse. Gracq affectionne ces métaphores annoncées. Elles sont comme un court-circuit du sens. En outre, l'anaphore n'est pas seulement une simple reformulation mais elle permet la création d'une métaphore ou d'une comparaison. L'anaphore apporte à ces deux procédés sa souplesse et le flou de ses contours. Les termes rapprochés sont recouverts l'un et l'autre. Ainsi, le soleil qui est une «féerie lumineuse» désigne une métaphore in absentia.

¹- Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 61.

**La comparaison*: La structure sémantique profonde de la comparaison est donc exactement celle de la métaphore. Dans le discours, apparaissent: un comparé «les cheveux blonds», un comparant «cette féerie lumineuse», un outil de comparaison «comme». Jean MAZELEYRAT, Georges MOLINIE, *op. cit.*, P. 67.

Dans son récit, Julien Gracq précise la qualité de la luminosité. En effet, le château est construit sur la hauteur. Il offre la possibilité d'un salut. Le château donne l'image d'une liaison entre l'ombre et la lumière. Il représente le moyen de passer de l'une à l'autre. Ainsi, dans la phrase ci-dessous, le grand salon est une sorte de puits traversant l'édifice. Il relie la lumière épaisse d'en bas à la clarté d'en haut:

«(...) cette lumière filtrée, glauque et d'un jaune doux, paraissait jaillir d'une épaisseur marine, et noyait d'une nappe uniformément chaude les régions inférieures de la salle, qui paraissait comblée d'un sédiment lumineux, compact et transparent, tandis qu'à quelques pieds au-dessus les rayons sauvages du soleil jouaient dans les plans de l'altitude»¹.

De l'obscurité totale du souterrain à la clarté de la terrasse du château, tous les degrés de la lumière sont possibles. Le château est une sorte d'échelle pour l'âme. Il représente la possibilité de s'élever à un état supérieur:

«Cette stratification, qui rendait tous les plans immédiatement sensibles à l'œil, le contraste du luxe extravagant (...) exaltait l'âme jusqu'à une sorte de délire joyeux (...)»².

L'anaphore «cette stratification», lie véritablement la phrase précédente «cette lumière filtrée». Le motif principal est absent. Le sème commun entre les rayons et les stratifications n'est pas la lumière. Il faut considérer l'anaphore comme un retour sur le tableau complet de la salle du château. Celle-ci occupe tout le paragraphe plutôt que sur la seule phrase précédente. L'ombre et la lumière entrent, donc, dans les composantes fondamentales du décor. Ces retours et ces échos ont une intonation fréquente. Selon Georges Molinié, ils sont

¹- Julien GRACQ, Au château d'Argol, p. 28.

²- Ibid.

particulièrement «rentables»¹, puisque le lecteur les découvre aux points-clés du récit.

La notion de la progression thématique a été développée par Bernard Combettes². Elle recouvre les deux règles fondamentales de la cohésion du texte. La première règle est celle de continuité référentielle. Celle-ci assure une forme de permanence thématique minimale dans le texte: thème / rhème. La seconde est la règle de progression des informations. La progression thématique participe du suivi du sens. Le thème du discours «s'analyse au plan de la séquence d'un texte»³. Cette séquence peut être narrative, argumentative ou descriptive.

Nous remarquons l'importance des descriptions dans le récit gracquien. Celles-ci sont d'une importance capitale dans la compréhension de la cohésion textuelle. Elles mobilisent «non plus seulement la structure informationnelle de l'énoncé, mais l'organisation sémantique, lexicale, et syntaxique d'un texte»⁴.

Le thème phrastique opposé au rhème distingue le nouveau des éléments repris au sein d'un énoncé. Il existe trois sortes de progressions thématiques que les masses textuelles étendues peuvent solliciter en alternance dans le récit. Cette progression linéaire est appelée aussi évolutive. Dans cette progression, le tout ou partie du rhème (Rh) d'une phrase ou d'un groupe propositionnel autonome constitue l'origine du thème (Th) de l'unité suivante, selon le modèle:

Phrase 1: Th1 -----> Rh1;
 Phrase 2: Th2 (= Rh1) -----> Rh2;
 Phrase 3: Th3 (=Rh2) -----> Rh3 etc.

Cette structure, très marquée, souligne l'enchaînement des

¹-Georges MOLINIE, *Éléments de stylistique française*, P.U.F., Paris, 1986 P. 101.

²-Bernard COMBETTES, *Pour une grammaire textuelle - la progression thématique*, De Boeck-Duculot, Paris, 1983.

³-Ducrot, OSWALD et Todorov, TZVETAN, «Du thème en littérature», *Poétiques*, n° 64, nov. 1985, p. 22.

⁴-Ibid.

faits narrés ou décrits. C'est le type de progression thématique le plus utilisé dans le récit. Il est associé à l'usage des adjectifs démonstratifs.

La progression linéaire est un moyen de mener les longues périodes et les apodoses s'ouvrent en de nombreux tiroirs imbriqués. La disposition d'emboîtement est celle des poupées russes:

«Il semblait que ce guet-apens de la nature fût sans recours possible pour l'âme aiguillonnée par le mystère et la curiosité, par le silence de ces lieux où ne pouvait s'entendre aucun chant d'oiseau, et où les symptômes trop évidents de l'appesantissement habituel de la nuit n'étaient démentis que par la présence à tous égards insolite du disque blanc, vide et aveuglant du soleil glissant son œil dans les fraîches entrailles de la terre - le lieu d'un crime insondable, où l'absence cependant indiscutable de toute pièce à conviction dût enchaîner finalement la vue à la profondeur alors entièrement significative de ces eaux noires et transparentes, au sein desquelles l'œil d'Albert, hanté par un pressentiment sinistre, chercha alors un anneau d'or aux pierreries fabuleuses, ou un poignard encore englué du réseau de ces filaments rouges et indélébiles qui rendent à jamais si improbable la dilution complète du sang dans l'eau»¹.

Dans cette longue période ci-dessus, les thèmes sont nombreux. Le premier «ce» démonstratif, renvoie au thème de la phrase précédente: la rivière. La phrase est reproduite dans son intégralité et elle doit en être la longue déclinaison. Cette première anaphore annonce une progression linéaire des thèmes. La rivière est reprise comme un piège. Elle représente une métaphore sous-jacente : «ce guet-apens de la nature». Ce genre de métaphore est appelé la métaphore in absentia.

¹- Julien GRACQ, Au château d'Argol, PP. 100-101.

Ainsi, tout le décor d'Au château d'Argol est un décor en creux. Les trois lieux essentiels du roman sont le château, la forêt et la mer. Ils sont des lieux vides disposés comme autant de pièges. Ceux-ci sont destinés à capturer le visiteur et à fixer l'événement. Le mot se répète souvent dans le texte. Même, la rivière est considérée comme un piège «ce guet-apens». Puis l'intérêt se porte sur les lieux eux-mêmes et sur la lumière qui les éclaire.

La nuit apparaît comme une synthèse de l'ombre et de la lumière. Lorsqu'Albert regarde dans la profondeur de la rivière, il a une sorte de révélation. Car le véritable objet de l'attente, c'est la révélation. Elle est l'événement important qui changerait le cours du temps et éclairerait le sens de la vie et de la mort. Dans l'eau, il fait à la fois jour et nuit: «(...) les symptômes trop évidents de l'appesantissement habituel de la nuit n'étaient démentis que par la présence à tous égards insolite du disque blanc, vide et aveuglant du soleil (...)».

Ensuite, l'œil d'Albert se baisse vers l'obscurité de la terre. Celle-ci est non seulement décrite, mais aussi elle devient le centre d'une métaphore appositive. La progression thématique s'accélère et les résistances sont court-circuitées «(...) les fraîches entrailles de la terre - le lieu d'un crime insondable». La phrase s'achève sur une cataphore: «ces filaments rouges et indélébiles» c'est-à-dire le sang. Ainsi, la phrase bondit plusieurs fois, avant de terminer son élan. Elle prend appui sur les éléments successifs d'une progression linéaire.

La progression mixte ou à thèmes dérivés fait jouer un hyperthème qui occupe soit un poste thématique (Th = hyperthème), soit un poste rhématique (Rh = hyperrhème). Cet hyperthème est explicite ou implicite. Il constitue le point d'ancrage d'une chaîne de sous-thèmes (Th) selon le modèle:

Phrase1: Th1 (=hyperthème) —> Rh1 ou Th1 —> Rh1 =
(hyperthème);
Phrase 2: Th2 -----> Rh2;
Phrase 3: Th3 -----> Rh3 etc.

La description, dans les phrases suivantes, est très souple dans la façon de mener les thèmes:

«À une distance qui paraissait à l'œil infinie, la vallée en s'élargissant venait percer le revers d'une ligne de falaises qui dessinait l'horizon, et par cette échancrure triangulaire on apercevait une anse marine ourlée d'écume, et bordé de grèves blanches et désertes. Cette mer où l'on n'apercevait pas une voile étonnait par sa parfaite immobilité: on eût dit une touche de peinture d'un bleu profond. Au delà de cette échancrure, la chaîne basse qu'Albert avait aperçue de la route venait cacher les falaises (...)»¹.

L'adjectif démonstratif «cette» est anaphorique. Il cristallise les reprises et les progressions thématiques. Elles désignent successivement une progression linéaire: une ligne «l'échancrure» et une anse marine «la mer». Puis elle représente de nouveau, une progression à thème constant «l'échancrure».

La progression à thème constant se caractérise par la reprise d'un même référent en poste thématique de phrases ou de propositions successives. C'est la progression la plus utilisée pour les passages descriptifs. Nous constatons de nombreux retours, paragraphe après paragraphe au thème du chapitre. Ces retours se font, très souvent, par l'adjectif démonstratif «ce» ou «cette» selon le modèle:

Phrase 1: Th1 -----> Rh1;

Phrase 2: Th1 -----> Rh2;

Phrase 3: Th1 -----> Rh3 etc.

Dans le chapitre «L'allée», les reprises se trouvent à plusieurs phrases d'intervalle. En conséquence, le thème central du chapitre est constant. Il assure la cohésion du texte et facilite la relecture symboliste:

«~~Au travers~~ des arbres, il suivirent un jour une avenue

¹ - Julien GRACQ, Au château d'Argol, PP. 29-30.

*large et verte (...). Et cependant, de quelque anormale urgence que témoignât la rectitude de cette tranchée (...). Rien ne saurait donner une idée de la puissance de suggestion de cette route (...)*¹.

En mettant l'accent sur la position du lecteur, Dominique Maingueneau note que «comme si, après avoir considéré uniquement l'énonciateur, on prenait enfin en compte le lecteur trop longtemps négligé»². Telle est notre perspective: la lecture et le lecteur en général. Car, à la source de cette étude, tout commence par une lecture et par un lecteur.

Des critiques littéraires comme Jean-Michel Adam, Umberto Eco et Gérard Genette évoquent la «coopération du lecteur»³. C'est donc, davantage au lecteur coopératif que nous nous intéressons. A partir des éléments donnés, ce lecteur doit être capable de reconstituer l'univers de fiction dont il est question. Cette expression de «lecteur modèle»⁴ est, d'ailleurs, attribuée à Umberto Eco qui analyse étroitement ce rapport du texte au destinataire: «Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire»⁵. Donc, un échange se crée entre l'énonciateur et le lecteur, il s'agit alors de décoder le message.

L'anaphore implique, comme nous l'avons déjà constaté, une mémoire discursive. Celle-ci comprend «aussi bien des données explicites, que des informations implicites qu'il appartient au lecteur d'inférer dans l'énoncé. Ainsi comprise, l'anaphore fait appel à la compréhension du lecteur, à son

¹- Julien GRACQ, Au château d'Argol, PP. 141-142.

²-Dominique MAINGUENEAU, Pragmatique pour le discours littéraire. A. Colin, Paris, 2005, P. 50.

³-Umberto ECO, Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Traduit de l'Italien par Myriem Boussier, Grasset, Paris, 1985, PP. 67-68.

⁴-Ibid., PP. 67-68.

⁵-Ibid.

activité d'interprétant»¹. En effet, les énumérations et les retours à caractère de résumé, ponctuent le récit de manière régulière. Ils structurent la trame du récit dans l'esprit du lecteur.

L'énumération et cet aller-retour agissent comme des liens suprastructuraux dans le récit. La construction du sens par la lecture ne se fait plus de manière linéaire. Elle dépose des strates complètes et simultanées qui interagissent et forment une masse. Les retours ne sont plus des retours car dans la vitesse, le temps linéaire de la lecture se dissout.

Ainsi, les liens ne se font plus de phrase à phrase, mais dans l'épaisseur même du texte, d'un niveau à l'autre. Alors, le rythme fait sens, car il évacue le temps dans une lecture rapide et instantanée. C'est un instant de vision dont l'absolu est l'expérience extatique souvent évoquée dans le roman.

En effet, l'expérience de la connaissance, dont parle le roman, est celle de l'écriture et de la lecture. Julien Gracq écrivait vite. Il ne construisait pas de vrai plan au préalable. Il mettait en marge, en attente, les éléments lui venant à l'esprit pour les scènes à venir. C'est un perpétuel déséquilibre en avant qui a, d'abord, présidé à l'écriture du récit. Il en reste quelque chose dans sa structure qui recrée ce déséquilibre, lors de la lecture.

La vitesse d'enchaînement des phrases et leur mode de construction participent du sens de l'édifice global. En conséquence, nous comprenons pourquoi Gracq parle avec autant d'insistance de l'énergie sous toutes ses formes. Il décele des courants électriques dans la prose de Breton. Il s'éclaire de leurs étincelles et il se frotte à leurs champs magnétiques.

Cette sensibilité apparaît dans l'écriture d'Au Château d'Argol. L'auteur en a conscience et il privilégie cet aspect de la prose qu'il a concouru à découvrir et à décrire. Cela ne se fait pas sans exagération ou redondance. Cette atmosphère du drame le plonge dans les ténèbres. Ainsi, nous remarquons que la

¹-Francis CORBLIN, *op. cit.*, p. 121.

précision des périodes et la maîtrise de la syntaxe impose son rythme propre sur la langue.

Il est nécessaire de souligner ce qui différencie une phrase, un paragraphe de Julien Gracq de ceux d'un autre écrivain. Chez le romancier, la langue est vivante et magique. Elle est le lieu d'un écartèlement entre l'expression et la communication. C'est pourquoi, nous étudions les phrases qui débutent le récit afin de mettre l'accent sur la différence entre la langue de Gracq et celle d'autres écrivains:

«Quoique la campagne fût chaude encore de tout le soleil de l'après-midi, // Albert s'engagea sur la longue route qui conduisait à Argol. Il s'abrita à l'ombre déjà grandie des aubépines // et se mit en chemin. Il voulait se donner une heure encore // pour savourer l'angoisse du hasard»¹.

Dans l'exemple ci-dessus, les verbes sont d'un registre simple: «fût», «s'engagea», «conduisait», «s'abrita», «se mit en chemin» et «voulait». Deux noms propres sont mis en relief par le rythme binaire de la phrase «Albert» et «Argol». Le personnage possède un prénom dont la sonorité a un rapport éloigné mais réel avec le nom d'Argol. Les deux mots sont composés de deux syllabes «Al - bert» et «Ar - gol». La première lettre est la même «A». Le retour des consonnes «l-r» donne un certain effet musical d'allitération.

Les noms communs appartiennent également à un registre simple et familier: «campagne», «soleil», «après-midi», «route» et «ombre». Le lecteur doit attendre la quatrième ligne pour rencontrer un nom technique les «aubépines». Dans l'emploi du rythme de la phrase, nous remarquons un rétrécissement du champ exploré dans le choix des mots. Une mise au point se fait. Le regard de l'écrivain est centré sur certains mots. Nous constatons l'emploi de l'antithèse «savourer l'angoisse». Elle est disproportionnée par rapport au mot qui la suit «hasard». Le

¹ - Julien GRACQ, Au château d'Argol, P. 15.

verbe «savourer» appartient au vocabulaire de la sensation. En revanche, «l'angoisse» est un mot abstrait qui fait partie du vocabulaire de la psychologie.

Le récit débute également par une conjonction de subordination lourde et peu utilisée «Quoique». Cette conjonction nécessite le subjonctif qui est employé fréquemment par l'écrivain. Dans cette phrase, c'est le subjonctif imparfait «fût» qui est une exigence par la règle de la concordance des temps. L'adverbe «encore» est employé deux fois en l'espace de deux phrases. Le rejet de cet adverbe «encore», après l'adjectif «chaude» et le nom «heure», donne une impression de flou et d'emphatique.

Quant à l'adverbe «déjà» de la seconde phrase, il modifie le participe passé employé comme adjectif «grandie». Il allonge la sonorité du mot et donne au syntagme «à l'ombre déjà grandie» un mouvement plus large et plus solennel. Ainsi, les premières phrases du récit, comme nous venons de les voir, présentent certains traits caractéristiques du style de l'écrivain. Nous constatons le rythme binaire ample et solennel de la phrase et l'emploi de mots simples venant du registre familier.

La dernière phrase du roman est également révélatrice du style de l'écrivain:

«Au milieu même de la longue nuit de décembre, par les escaliers déserts, / par les salles désertes, / aux flambeaux éteints, / aux flambeaux renversés, / il quitta le château sous l'habit du voyageur»¹.

Nous constatons que le rythme binaire se maintient dans la phrase. L'écrivain utilise deux procédés. Le premier c'est l'emploi des répétitions de l'adjectif «déserts», «désertes» et la répétition du nom «flambeaux». Le deuxième c'est l'utilisation des articles définis au pluriel «les». Le résultat est, à la fois, poétique et emphatique. Ainsi, la phrase s'approche du poème que de la prose par son rythme

¹- Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, P. 182.

binaire et sa construction identique.

Un énoncé performatif est un énoncé dont l'acte d'énonciation «consiste à énoncer l'acte qu'elle désigne»¹. Donc, nous parlons de la phrase miroir qui réalise sa propre esthétique et qui diégétise son propre projet stylistique. Cette phrase miroir thématise non seulement la position d'énonciation, mais aussi celle de la lecture.

Dans la phrase ci-dessous, l'écriture est évoquée et cette chambre, le «cabinet» qu'occupe Albert et dont la vue est plongeante sur la forêt, est aussi celle de l'écrivain. L'œil de celui-ci n'a cessé d'examiner le paysage de la nature et ses apparences changeantes jusqu'à l'horizon. Gracq est un écrivain des grandes étendues. L'univers gracquien, aussi visuel qu'auditif, est fait d'une nature souvent très belle. La mer, la forêt vivante et secrète y ont une place privilégiée. Selon ses expressions, Gracq est du côté des «hypermétropes»² qui n'attachent que peu d'importance au détail:

«Albert passa toute la journée du lendemain dans le cabinet qu'il s'était aménagé dans la plus haute des tours du château, et d'où son œil plongeait sur la forêt»³.

Dans les thèmes de l'exemple suivant, la phrase reflète aussi l'écriture et la lecture. Les lignes de l'horizon se mêlent. Le lecteur ne sait plus s'il s'agit des lignes du récit ou bien du Livre en soi. La mer représente un immense espace vide, fascinant et terrible:

«Cette mer qui n'offrait à l'œil, qui balayait en un instant son immense étendue, ni un oiseau ni une voile, lui paraissait surtout insupportable par sa mortelle vacuité, car, demeurant tout entière d'un blanc grisâtre et terne sous un ciel éclatant, sa surface parfaitement bombée, dont

¹ - John-Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, trad. française «Points», Paris, 1983, p. 56.

² - Julien GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, Corti, Paris, 1951, p.191.

³ - Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, p. 55.

la vue suivait malgré elle les courbes, imposait irrésistiblement à l'esprit l'image d'un œil révulsé dont la pupille eût chaviré en arrière, et dont seul fût resté visible le blanc hideux et atone, dont la surface eût tout entière regardé, et posé à l'âme le plus insoutenable des problèmes»¹.

La «vacuité» est celle des regards réciproques ou du regard qui se cherche. Elle n'aperçoit que son propre reflet. Cette mise en abyme du regard est, elle-même, thématifiée dans le chapitre «La chapelle des abîmes». L'eau, le regard et le reflet sont omniprésents.

Nous constatons que cette chapelle est bien celle de l'abîme. Le récit avec les thèmes du reflet et de l'eau, se retourne sur lui-même. Il se mire et se multiplie dans l'abîme du texte. Ce chapitre occupe une place centrale dans le récit dans lequel le roman se reflète tout entier. Mais que se reflète-t-il exactement dans ce miroir? La scène peinte ou plutôt l'image comme tableau? C'est le regard du peintre que renvoie ce petit miroir central. Ainsi, la phrase d'Au Château d'Argol est le miroir, non seulement de la littérature du roman, mais aussi de la littérature comme absolu.

Au terme de cette analyse sur la cohésion et la cohérence textuelle, nous pouvons conclure que la cohésion est due aux procédés de continuité des faits sémantiques, référentiels et de progression thématique. En effet, Gracq utilise l'anaphore et la cataphore qui assurent la cohésion du texte. Elles font appel à la compréhension du lecteur et à son activité d'interprétant.

La phrase est caractérisée par sa progression thématique. L'écrivain utilise trois sortes de progression: linéaire, mixte et à thème constant. La progression linéaire souligne l'enchaînement des faits narrés ou décrits. En revanche, la progression à thème constant joue un rôle particulier dans les passages descriptifs.

¹- Ibid., pp. 47-48

Bibliographie

A- Corpus:

- GRACQ Julien, Au château d'Argol, éd. Corti, 1938, rééd. 1993.

B- ouvrages :

- BETH Axelle et MARPEAU Elsa, Figures de style, Libro, Paris, 2005.

- CARION Jacques, Julien Gracq et la poétique du paysage, La Renaissance du Livre, Paris, 2002.

- COMBETTES Bernard, Pour une grammaire textuelle - la progression thématique, De Boeck-Duculot, Paris, 1983.

- DÉTRIE Catherine, Du sens dans le processus métaphorique, Champion, Paris, 2001.

- ECO Umberto, Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1985.

- FORTIN Nicole, La rhétorique mode d'emploi: procédés et effets de sens, L'instant même, Québec, 2007.

- GENETTE Gérard, Figures II, Seuil, Paris, 1969.

- GRACQ Julien, Le Rivage des Syrtes, Corti, Paris, 1951.

- J AUSTIN John-Langshaw , Quand dire c'est faire, trad. française «Points», Paris, 1983.

- LORENZI Marianne, Julien Gracq, dernières fictions, P.U.F, Paris, 2007.

- MAINGUENEAU Dominique, Pragmatique pour le discours littéraire. A. Colin, Paris, 2005.

- MAZELEYRAT Jean, MOLINIE Georges, Vocabulaire de la stylistique, PUF, Paris, 1989.

- MOLINIE Georges, Éléments de stylistique française, P.U.F., Paris, 1986.

- NEVEU Franck, Lexique des notions linguistiques, Armand Colin, Paris, 2005.

- SOUTET Olivier, La Syntaxe du Français, PUF, Paris, 2009.

- ZEMMOUR David, Initiation à la linguistique, Ellipses, Paris, 2004.