

COMMENT UN ÉLÉMENT DE LA LANGUE DEVIENT
UN PROCÉDÉ STYLISTIQUE (DES CONJUNCTIONS
DANS „LA CHANSON DE ROLAND”)

LAIMA RAPŠYTĖ, DANGUOLĖ JUOZAPAVIČIŪTĖ

E. Heinemann a souligné que „si l'on reconnaît depuis longtemps au poète de „La chanson de Roland” une technique littéraire de plus fines..., toutefois l'on n'a guère considéré Roland à la lumière de ces nouvelles connaissances de la langue” [E. Heinemann, 1973. Vol. 94]. Quant à nous, nous pensons que les nouvelles méthodes de l'analyse (p. ex., l'analyse componentielle) ne peuvent pas détruire l'unité d'une oeuvre, même si elle était écrite au Moyen Âge. De plus, nous croyons que la conception de A. Niel qui estime que tous les récits redeviennent différents et même uniques par leur discours qui est la façon dont l'histoire est racontée [A. Niel, 1973. P. 10], reste toujours la clé à l'analyse d'une oeuvre littéraire. Si celle-ci submerge au grand jour comme l'image d'un certain univers tout à fait originale. Cette originalité est due totalement à son „système de la langue”. Celui-ci peut être défini par la qualité et la quantité de ses éléments composants, par leur corrélation. Or, d'une part, le mineur élément de ce système a sa valeur particulière et mérite d'être objet de l'étude stylistique, d'autre part, „tout morcellement de l'objet n'a pas de justification s'il ne devient pas une étape préliminaire, après laquelle on recourt à la synthèse, c.-à-d., à l'unification de tous les détails et à la constatation des liaisons fonctionnelles entre eux. L'analyse d'un détail isolé perd sa raison d'être, s'il n'éclaircit pas l'individualité d'une structure intérieure et la fonction esthétique du texte” [З. Хованская, 1980. P. 13].

Notre première tâche est donc non seulement de faire l'analyse d'un élément du système de la langue de „La chanson de Roland”, mais définir sa corrélation avec des autres éléments de ce système. Il va sans dire que notre analyse sera basée non sur le niveau morphologique, mais sur le niveau syntaxique puisque „toute unité qui appartient à un certain niveau ne prend de sens que si elle peut s'intégrer dans un niveau supérieur” [R. Barthes, 1977. P. 13].

En outre, nous nous sommes intéressés par le mécanisme de la formation du procédé stylistique, c.-à-d., nous tâcherons d'envisager ce processus pendant lequel n'importe quel fait de la langue dans une oeuvre littéraire acquiert la structure syntaxique et devient un procédé stylistique en contribuant à la formation de telle ou telle image de l'univers.

Constatons tout d'abord que dans le poème la coordination domine sur la subordination, c.-à-d., les conjonctions de la coordination jouent le rôle primordial dans la cohérence du texte. Mais ce n'est pas la coordination au sens le plus large qui attire notre attention. Notre attention est fixée sur les

conjonctions de coordination *et* (*ne*) répétées dans le contexte assez étroit (dans la strophe), et voici pourquoi. Le langage commun tient à éviter telle répétition car on risque de tomber dans la monotonie de l'expression. Mais d'autre part, la répétition, n'est-elle pas l'indice d'une extrême émotion du sujet parlant, comme estime Ch. Bally? Il convient de préciser si les conjonctions répétées produisent un écart injustifiable des normes de la langue, ou, au contraire, contribuent à la formation d'un certain procédé stylistique. Ainsi, délimitons-nous deux types de jonction qui peuvent être marqués graphiquement comme C + S + C + S et S + C + S (S ici le sujet avec ses déterminations, C conjonction).

Mais est-il correct de constater la différence qualitative entre ces deux types des constructions, si:

1. L'une et l'autre marquent la jonction, apparue comme le résultat de la liaison des noms propres au moyen de la même conjonction *e* (*ne*). Par exemple:

V, E Priamum e Guarlam le barbet
 E Machiner e sun uncle, Maheu,
 E Jouner e Malbien d'ultremer,
 E Blancandrins, por la raisun cunter.
 CLXXVII U est l'archevesque e li quens Oliver?
 U est Gerins e sis cumpainz Gerers?
 U est Otes e li quens Berengers?
 Ive e Ivorie, que jo aveie tant chers?

2. La césure, obligatoire d'après les normes de la poésie de l'époque, coupe le vers en deux hémistiches et dans les deux constructions c'est toujours devant la conjonction *e*:

E Machiner // e sun uncle, Maheu... (V)
 U est Otes // e li quens Berangers... (CLXXVII)

Tout de même, on constate cette différence qualitative, puisque:

1. Les changements qualitatifs correspondent toujours aux changements quantitatifs (dans la strophe CLXXII – quatre conjonctions, dans la strophe V – sept conjonctions);

2. „Une phrase poétique est telle non par son contenu, mais par sa structure" (M. Cohen), le changement de la structure fait naître le nouveau contenu, incorporé dans la nouvelle structure;

3. Académicien L. Stcherba admet la possibilité de produire les divers types de jonction au moyen de la même conjonction.

En définitive, nous croyons que dans la construction répétée S + C + S la liaison entre les mots se produit au moment où les deux éléments significatifs (implicites ou explicites) existent dans la conscience de l'auteur. La jonction apparaît donc comme une unité indétruisable, fortifiée de plus par l'accent logique qui est reporté à la fin du vers. Mais la césure présente jamais aux auditeurs les barons chrétiens: il semble que l'on ne doute pas que ce sont pour eux de vieilles connaissances. Le contraste est frappant quand il s'agit

des barons sarrasins. Chacun d'eux est introduit, décrit" [Cf. J. Dufournet, 1972. P. 25]. En outre, l'auteur ne cesse pas de souligner la contradiction entre deux pôles opposés, la contradiction entre le monde païen et le monde chrétien. Le monde chrétien — c'est un espèce de la lumière puisque il est „notre", le monde païen — tout qu'il y a de plus méchant, parce qu'il est étranger et ne s'arrange pas selon notre volonté et nos coutumes. Bien sûr, les représentants de ce monde provoquent l'intérêt. La construction C + S + C + S est employée pour représenter les païens. L'information de la strophe est remise au lecteur d'autant mieux que ses éléments composants sont liés logiquement entre eux et cette liaison est facilitée au moyen des conjonctions répétées (la conjonction doit accorder toujours la liaison entre les éléments sémantiques et accomplir de certaines conversions).

Le processus d'une telle conversion peut être représenté de manière suivante: la conjonction est gardée dans la conscience de l'auteur comme une formule déjà existante jusqu'au moment où le premier mot sera prononcé. Puis la pause survient. Mais comme elle n'est pas désirée (les pauses multiples peuvent détruire l'unité de l'expression), elle se remplit par la conjonction. Ainsi, on gagne le temps pour formuler la pensée suivante. Dans la construction C + S + C + S l'auteur, ayant prononcé le nom du païen remplit la pause par la conjonction *e* et gagne le temps pour inventer le nom suivant.

Mais on ne peut pas surestimer les fins communicatives de cette coupe naturelle, ou dis, aurait-elle? „Dans le son réel du vers, — écrit V. Jirmunsky, — cette pause est signifiée parfois par le silence, plus souvent par un délai dans la prononciation de la fin d'alinéa, ou bien, elle n'est marquée pas du tout" [В. Жирмунский, 1975. P. 130]. Evidemment, en ce cas, la césure n'est pas marquée, d'autant plus que les mots, ayants dans la dernière syllabe *e* sourd ne s'accentuent pas (devant la conjonction on observe les mots *archevesque, Otes; Ivorie*).

Dans la construction répétée du type C + S + C + S le second composant jonctionnel ne survient dans la conscience de l'auteur qu'après la formation du premier composant ou au moment de son apparition. Ainsi, outre la pause, produite par la césure obligatoire après la quatrième syllabe, on observe la pause facultive avant chaque conjonction. Le lien entre tous les éléments du vers est donc plus faible que dans la construction précédente. Tel emploi des conjonctions répétées fait naître le polysyndéton — la figure stylistique qui est créée à la base de la répétition des conjonctions, qui au moyen des pauses, souligne les mots liés.

Ainsi, de point de vue de la stylistique on considère les conjonctions non comme des mots-outils, mais comme un des composants des constructions S + C + S et C + S + C + S qui, à son tour, sont des unités fonctionnelles du texte. Cette approche nous permet de conclure qu'un tel emploi des conjonctions de la coordination devait correspondre aux certaines fins esthétiques, car les possibilités communicatives de la langue grandissent, si elles sont liées aux fins esthétiques de l'auteur. Alors, pouvons-nous négliger cette „logique qui ne se laisse jamais prendre en défaut, même lorsqu'il cache ses chemements" [P. le Gentil, 1955. P. 90] et réduire l'emploi des conjonctions ré-

pétées aux fins communicatives? Non, bien sûr. Tout d'abord, rappelons-nous encore une fois la conception de Ch. Bally qui voit la nature des conjonctions étroitement liée aux impulsions émotionnelles à l'esprit d'une personne. Le nombre des impulsions convient au nombre des répétitions. Ce qui concerne la répétition *e ... e*, les grammairiens soulignent qu'elle poursuit toujours les fins expressives. De plus, les constructions C + S + C + S répétées contribuent à la création de la figure stylistique – polysyndéton. Et si, comme admet P. le Gentil „le principal mérite de l'auteur vient de ce qu'il vit le drame qu'il a conçu” [P. le Gentil, 1955. P. 90], cela nous donne la possibilité de voir comment il tâche de le remettre aux auditeurs (lecteurs ayant recours aux moyens divers). Donc, l'un des moyens – l'emploi des conjonctions qui se répètent dans la strophe. Les pauses, apparues avant les conjonctions soulignent les mots qui les suivent. Ainsi, dans la strophe V les noms propre tels que Priamum, Guarlan, Machiner, Maheu, Jouner, Malbien, Blancandrins sont mis en relief. Après avoir mentionné le nom de Blancandrins l'auteur explique la situation: le roi Marsile doit résoudre un grave problème – celui de l'ambassade chez Charlemagne. C'est pourquoi il a invité ses vassals les plus sages. Le plus vénérable est, certainement, Blancandrins – c'est lui qui dirigera l'ambassade. C'est pourquoi l'auteur nous prévient d'être attentifs: Blancandrins est le plus dangereux ennemi des francs. Or, nous sommes pénétrés par l'émotion grandissante qui atteint son plus haut sommet à la fin de la strophe. Ainsi, pouvions-nous envisager le procédé stylistique qui est à la base de la strophe donnée, comme la gradation ascendante.

La gradation descendante est créée dans la strophe CLXXXVII au moyen de la répétition de conjonction *ne*:

Que n'i adeist ne beste ne lion
Ne n'i adeist esquier ne garcun.

La fonction de la répétition de la conjonction *ne ... ne*, comme celle de la conjonction *e ... e*, est de souligner des certains mots (dans le premier cas les mots sont liés par l'affirmation, et dans le deuxième – par la négation commune). Or, dans la strophe CLXXXVII on souligne les mots *beste*, *lion*, *esquier*, *garcun*. La première partie du vers porte le plus haut degré de l'information. Par exemple, le champ sémantique du mot *beste* est beaucoup plus large que celui de mot *lion*, car le premier désigne toute la classe du règne animal et le deuxième – un des représentants de ce règne.

Alors, l'analyse de ces deux strophes met au jour notre position envers l'interdépendance et la corrélation de tous les éléments du système de la langue du poème. Elle nous permet de constater que:

1. L'emploi des constructions conjonctives C + S + C + S, S + C + S serve aux fins idéologiques et esthétiques de l'auteur.

2. Ces constructions ne sont pas équivalentes par leur nature et par leur manière d'atteindre les fins esthétiques, parce que „le vers n'est pas simple somme de sons qui le constituent, mais leur succession dynamique, une certaine corrélation. Deux mots, en se succédant forment une certaine relation qui se définit entièrement par l'ordre de succession des éléments” [Л. Выготский, 1968. P. 192].

Or, on ne peut parler de l'emploi pléonastique des conjonctions que si l'on comprend sous le terme „la conjonction pléonastique” un certain moyen de disposer les éléments proches ou identiques dans le texte et cette disposition rend le style plus expressif et émotionnel. Ainsi, les conjonctions de coordination se répètent, acquièrent la forme syntaxique et contribuent à la formation des tels procédés stylistiques que le polysyndeton, la gradation ascendante et descendante.

КАК ЭЛЕМЕНТ ЯЗЫКА СТАНОВИТСЯ СТИЛИСТИЧЕСКИМ ПРИЕМОМ (СОЮЗЫ В „ПЕСНЕ О РОЛАНДЕ”)

Резюме

Анализ синтаксической, семантической и стилистической функций союзов в 2-х строках „Песни о Роланде” является одним из возможных подходов стилистического анализа героического эпоса. Базируясь на методологическом положении о взаимосвязи и взаимодействии всех элементов системы языка поэмы, констатируем: 1) употребление конструкций с союзами $C + S + C + S$, $S + C + S$ служат идеологическим и эстетическим задачам автора; 2) эти конструкции не эквивалентны по своей природе и способу достижения эстетических целей; 3) нецелесообразно усматривать плеонастичность в употреблении часто повторяющихся союзов; 4) союзы используются при создании таких стилистических приемов, как полисиндетон, восходящая и нисходящая градация.

LITTÉRATURE

- Выготский, 1968 — Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.
Жирмунский, 1975 — Жирмунский Э. Теория стиха. М., 1975.
Хованская, 1980 — Хованская Э. Анализ произведения в современной французской филологии. М., 1980.
Шишмарев, 1952 — Шишмарев Б. Историческая морфология французского языка. М.; Л., 1952.
Barthes, 1977 — Barthes R. Poétique du récit. Paris, 1977.
Dufournet, 1972 — Dufournet J. Cours sur la Chanson de Roland. Paris, 1972.
Le Gentil, 1955 — Le Gentil P. La Chanson de Roland. Paris, 1955.
Heinemann, 1973 — Heinemann E. Composition stylistique et technique littéraire dans „La chanson de Roland” // „Romania”. 1973. Vol. 94.
Niel, 1973 — Niel A. L'analyse structural des textes. Paris, 1973.

Vilniaus V. Kapsuko universitetas
Praeaeuzq kalbos katedra

Įteikta
1987 m. kovo mėn.