

Style, phrase, rythme « hâchés » : quel imaginaire ponctuant de la coupure ?

Fleurit dans les copies d'élèves et d'étudiants, voire certains discours critiques plus ou moins savants, l'idée qu'une abondance de virgules produit une phrase « hachée ». L'adjectif revient aussi parfois pour parler du « rythme ». Il a d'abord servi à parler du style. En revenant sur l'histoire de ce mot dans ses emplois épilinguistiques, on verra se déployer et évoluer un certain imaginaire tant de la ponctuation que de la phrase.

Dans son article « Hacher », Littré reprend quasiment l'intégralité du dictionnaire de Trévoux publié un siècle plus tôt mais ajoute à la fin : « Fig. Hacher ses phrases, son style, écrire en faisant des phrases trop courtes et insuffisamment liées. » L'entrée du mot dans le métalangage s'est-elle produite plus tôt ? Elle apparaît de fait dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 : « On appelle figurément *Style haché* un style coupé en trop petites phrases sans liaisons grammaticales ».

L'Académie ne fait que reconnaître le développement continu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle d'un usage qui est entré en concurrence avec l'expression de « style coupé ». L'article « Cadence » de *L'Encyclopédie* oppose ainsi « le style haché, si fort à la mode aujourd'hui » et impropre aux orateurs au style « traînant et languissant » qui « lasse l'oreille et la dégoûte » pour défendre un « juste milieu » : le « style périodique et soutenu » à la Cicéron. Commentant l'évolution des pratiques stylistiques de la latinité tardive, A. Teixeira-Gamboa considère, de fait, que « la décadence du goût » a débuté avec le style « emphatique » des Sénèque ou Lucain et s'est accélérée « après la mort d'Antonin » : « ce fut alors que s'introduisit le style haché et hérissé de pointes, dont l'usage s'accrut jusqu'au sixième siècle, dans lequel la langue latine parut s'éteindre » (1762 : 87).

En cherchant à rendre compte de l'évolution du théâtre de Voltaire, G. de Brancas regrette, quant à lui, que le célèbre écrivain ait, après son *Œdipe*, « pris un style haché, décousu, sentencieux et quelquefois épique, qui l'éloigna pour toujours du naturel dramatique » : « au lieu d'imiter la période que Racine porta quelquefois jusqu'à vingt vers consécutifs, il prit l'habitude, fatigante pour ses lecteurs, de sauter à cloche-pied de deux vers en deux vers. Ce qui fatigue l'esprit, par les petites secousses qu'il doit faire pour suivre cette marche intercadente » (1781 : 79-80).

L.-A. de Caraccioli fait dire enfin à un « agréable » qui écrit de Paris qu'on se doit de n'utiliser « que des phrases déchiquetées, que des pensées à filigrane, que des mots nouvellement créés » : « Est-il question de douleur ? il faut y mettre des points, couper les mots, n'employer qu'un style haché » (1789 : 2, 275). Ce faisant, le scripteur en question ne fait que reprendre, en la simplifiant, la défense que développe Diderot du « style haché, abrupt, incorrect » qu'utilise Voltaire dans sa *Vie de Sénèque* : « il faut distinguer deux types d'harmonie, l'une qui s'amuse à flatter l'oreille par l'heureux choix des expressions, et par leur disposition nombreuse ; l'autre beaucoup moins commune, qui a sa source dans une âme sensible, et qui est inspirée à l'écrivain selon les passions diverses dont son cœur est agité » (1800 : 9, 189).

J. P. Seguin (2013) a très bien montré comment le style « coupé » diffère de ce type d'usage. Il revient pour ce faire à Buffier qui écrit que « le sens paraît achevé en diverses phrases fort courtes détachées les unes des autres, où il ne paraît pas qu'il y ait de périodes ; et c'est ce qui arrive surtout dans le discours coupé, familier et libre : comme, *on vous attend, donnez incessamment de vos nouvelles, vous seriez blâmé de manquer une occasion si avantageuse*. Il est clair qu'en ces occasions les simples phrases faisant un sens aussi achevé qu'une période entière, il les faudrait distinguer par autant de points. Cependant la brièveté du discours le faisant comprendre aisément, il faut aussi affaiblir ou diminuer la ponctuation » (1731 : § 995).

La coupure est constitutive d'un type de période qui s'organise avec un minimum de connecteurs et en laissant ainsi une certaine indépendance à chacun des membres qui la constitue, alors que le style haché fait un usage immodéré de tous les types de points et met à mal l'idée même de période, ce que fustige notamment d'Olivet :

Je porte envie aux grecs, dont la langue était abondante en conjonctions, au lieu que la nôtre n'en conserve que très peu ; encore voudroit-on nous en priver. Rien de plus contraire à l'harmonie que des repos très fréquents, et qui ne gardent nulle proportion entre eux. Aujourd'hui pourtant c'est le style qu'on voudrait mettre à la mode. On aime mieux un tissu de petites phrases isolées, décousues, hachées, déchiquetées. Il semble que la valeur d'une ligne soit une immense carrière, qui suffise pour épuiser les forces de l'auteur ; et qu'ensuite, tout hors d'haleine, il ait besoin de faire une pause, qui le mette en état de recommencer à penser. Ordinairement, ces sortes de gens ont des idées aussi bornées et aussi peu liées que leurs phrases. (1771 : 120)

La confusion entre les deux styles commence dès Condillac et sera vulgarisée par la suite. Alors que la question du style coupé relevait de l'intraphrastique et celle du style haché du transphrastique, selon deux modes de pensées différents de ce que pouvaient être la « coupe » du style, leur assimilation brouille les pistes et ce d'autant qu'au XIX^e siècle *coupé* va rester limité à la désignation, de plus en plus floue, du style tandis qu'*haché* devient un jugement porté sur la phrase, qui, grâce à la grammaire scolaire, s'est, par ailleurs, implantée durablement comme unité de base du discours. Mais cela, non sans ambiguïté dans la mesure où la phrase peut être effectivement coupée soit par des incisives, soit par un recours continu au point de suspension, comme le montre l'exemple suivant, transcription commentée d'un discours saisi au vol, à la façon des légendes des caricatures, avec fautes d'orthographe pour faire plus vrai :

— France ! France ! sacré gueuse..., pas donné même un hareng-saur pour mon pot au feu... Abd-el-Kader..., son pays... bâtirai des forteresses !... (Longue bande de phrase coupée en plusieurs endroits, débitée par un homme sec, raide, et adressée à un individu en costume mi-bourgeois, mi-militaire. Je le suppose un malcontent rayé des contrôles par une ordonnance ministérielle...) (Niépovié 1840 : 224)

Autre témoignage intéressant, celui d'un « vieux diplomate » :

A dix heures, le gouvernement provisoire faisait sur la déchéance une adresse à l'armée, dont le style est remarquable.

« Soldats, y disait Talleyrand, vous n'êtes plus à Napoléon. La constitution nouvelle (qui n'était pas même rédigée) vous assure vos honneurs, vos grades, vos pensions. Vos fatigues cessent ; votre gloire demeure entière ! etc. »

Napoléon, dont vous reconnaissez ici la manière brève et la phrase coupée, avait fait école. On lui renvoyait en parodie l'éclat de ses bulletins. (Delrieu 1846 : 220-221)

De quoi parle-t-on cette fois ? Du style coupé tel que défini par Buffier, ou, si l'on préfère, de l'utilisation continue de l'asyndète dans le cadre d'une parataxe généralisée. Style à la Bonaparte, style du code civil, ou encore à la Voltaire.

S'oppose, de fait, désormais la « période » à la « phrase coupée », les deux pouvant harmonieusement cohabiter comme le préconisait Blair reprenant Cicéron. Un manuel scolaire des années 1850 commente ainsi cet extrait de Voltaire : « Ces paroles étonnèrent tous ces vieux conseillers; ils se regardèrent sans oser répondre. Enfin, étonnés d'avoir un tel roi, et honteux d'espérer moins que lui, ils reçurent avec admiration ses ordres pour la guerre. » en signalant que « la vraie harmonie du style consiste dans le mélange et le tempérament habile de la période et de la phrase coupée » et en considérant que la deuxième des phrases est une période (Didier 1853 : 107) Cette lecture peut surprendre mais ce qui est déterminant est l'usage de la parataxe dans la première unité face à l'équilibre des trois unités qui constituent la seconde (8 + 8 & 16 syllabes), chacun des deux groupes participiaux étant considéré sur le même plan que la proposition finale puisque servant à exprimer une action.

On voit ainsi que coexistent deux modèles imaginaires de la phrase coupée : l'un en fait l'héritière du style coupé périodique, l'autre la pense comme interrompue par du matériel verbal interposé (incises, parenthèses) ou du silence. C'est dans ce deuxième sens qu'elle devient la phrase hachée, comme le montre cette diatribe des mêmes années : « Les feuillets d'aujourd'hui tombent en putréfaction avant la douzième heure. Avant un an d'ici, il ne restera plus aux industriels de la phrase coupée, hachée et tourmentée que le refuge de la *Casquette de loutre*, ce journal paraissant *quelquefois* » (Texier 1853 : 9).

Une rapide analyse des occurrences de la formule « phrase coupée » dans le Figaro entre 1860 et 1920 montre l'évolution que va, de fait, subir rapidement la notion au fur et à mesure que s'éloigne le modèle rhétorique dominant au XVIII^e siècle.

1864 (n°946, p. 4)

Charles Diguët comparant la manière dont les gens célèbres fument leurs cigares en tire la conclusion que si « la case de M. About contient des cigares à peine entamés », « n'est-ce pas une révélation complète de l'écrivain à phrase coupée et saccadée, de l'homme à alinéa qui pense vite et écrit de même » alors que, si « les cigares de M. J. Favre sont mouillés jusqu'à la moitié », c'est parce que « l'avocat est orateur même en fumant. Sa salive est abondante comme sa parole qui coule à pleins bords en périodes ».

Le modèle rhétorique est toujours là, même si traité de façon burlesque.

1869 (n°325, p. 1)

Un article loue, d'un chroniqueur, « la phrase coupée quelquefois de longues incidentes » qui « n'en arriv[e] pas moins alerte et toujours claire à sa conclusion ».

C'est l'idée d'interruption contrôlée qui domine cette fois et apparaît comme une qualité.

1869 (n°27, p. 2)

Le journaliste commente ironiquement « une très jolie phrase coupée » d'un bulletin politique : « Mais d'où vient que nous ne la retrouvons pas (il s'agit d'une note) dans le *Journal officiel* de ce matin dont celui du soir *n'est que l'autre*. »

Il la rapproche de :

« – Vous êtes une...

– Vous en êtes une autre ! »

La phrase coupée est donc cette fois la phrase suspendue, incomplète et souvent allusive.

1871 (n°66, p. 2)

C'est un emploi similaire qu'on retrouve pour commenter l'élocution de Victor Hugo à la chambre « guindé, emphatique, théâtral, calculant ses effets, soulignant ses antithèses, provoquant froidement les interruptions, et à chacune d'elles, reprenant [...] non seulement la phrase coupée, mais le geste même et l'intonation suspendus au moment précis et amenés par le jeu de l'artiste en scène ».

La formule « phrase coupée » n'apparaîtra de fait plus que dans le sens de phrase interrompue puis de phrase oubliée ou absente, sens que nous lui donnons aujourd'hui. Son signe de ponctuation par excellence devient le point de suspension :

« Nous signalerons à la fin de ce chœur un très bel effet de phrase coupée sur ce vers :
Frappez la cymbale sonore... » (Paris moderne, 1881, p. 86)

Qu'en est-il de la phrase hachée, qui continue à faire les délices des étudiants ?

Elle reste, chez les plus rhétoriciens, l'équivalent de la phrase coupée, signe d'émotion, comme dans cette analyse de Rimbaud et de « sa phrase hachée, en tronçons, sans liens logiques visibles, pleine d'à-coups et de zigzags, reflet de sautes d'humeur constantes et d'émotions chaotiques », qui « est le contraire d'un développement ordonné » (Tonquédec 1917 : 194). Lecture myope d'une manière neuve de penser le continu.

Dans sa forme la plus simple, elle est télégraphique, simple succession de groupes brefs séparés par des virgules comme dans ce roman à la mode des années 1880 :

Je lui serrai affectueusement la main et lui redis en riant la même phrase hachée de notre ancien camarade :

– Ce soir, sept heures, rendez-vous, café Durand ! c'est entendu ! (A. Samanos, *La Vie qui brûle*, Rouveyre & Blond, 1884 : 225)

Mais qu'en est-il quand on en vient à des usages plus raffinés.

Barbey d'Aurevilly est donné en exemple dans un numéro du *Courrier artistique* des années 1860 : « sa phrase, hachée en vingt tronçons, ressemble à un plat de macaroni » (1865, n°14, p. 54). On est loin du style coupé tout en se situant clairement à l'intérieur de la phrase. L'exagération sert le propos polémique mais ce qui se dessine derrière ces « vingt tronçons » et la comparaison peu amène, c'est l'idée d'une accumulation d'éléments distingués les uns des autres par la ponctuation à l'intérieur d'une unité forcément longue. Les premières lignes d'*Un prêtre marié* (1864) sont, de fait, révélatrices :

[1] J'étais avec Elle, ce soir-là... [2] Elle avait (comme elle l'a souvent) ce médaillon monté en broche, que je crois parfois, sans le lui dire, quelque talisman enchanté.

[3] Nous étions assis sur le petit balcon, en face de la Seine, près du pont aux quatre statues, par lequel elle me regarde, tous les jours, venir vers cinq heures et qu'elle a nommé son *pont des Soupirs*. [4] Nous avons roulé à cette place aérienne deux de ces fauteuils qu'on appelle assez drôlement des *ganaches*, peut-être parce qu'on devient bête, à force de se trouver bien dedans. [5] Toutes les voluptés nous émoussent. [6] Et là, dans ces délicieuses gondoles de soie rose et blanche (c'est la plus convenable couleur pour des *ganaches*), nous causions, appuyés contre cette rampe en fer qui a porté et rougi tant de coudes nus dans les soirées d'été, lorsqu'elle reçoit et qu'on s'en vient, du fond du salon brûlant, boire deux gorgées d'air de rivière à ce frais balcon presque suspendu sur les eaux.

Dès la deuxième phrase, on perçoit ce qui pose problème au critique : dans un premier temps, le fait qu'une parenthèse sépare le verbe du complément d'objet :

(1a) Elle avait (comme elle l'a souvent) ce médaillon monté en broche

Il serait *a priori* facile de s'en passer en écrivant :

(1b) Comme souvent, elle avait ce médaillon monté en broche

La parenthèse est d'autant plus visible que la répétition quasi immédiate du verbe *avoir* apparaît peu élégante. Une certaine norme stylistique proscrit, de fait, son emploi en demandant son remplacement systématique par un verbe plus précis. Dans ce cas, c'est *porter* qui est attendu :

(1c) Comme souvent, elle portait ce médaillon monté en broche

Tout l'intérêt de la construction est d'autoriser l'utilisation du pronom personnel « l' » qui fonctionne de façon cataphorique et permet la convocation première d'un référent mystérieux qu'une fois la parenthèse refermée un long groupe nominal va préciser.

Mais elle relève aussi de l'organisation de la période en clauses qui constituent autant d'énonciations partiellement autonomes dans une stratégie permanente d'auto-commentaire. L'insertion peut se définir comme une « opération linguistique à travers laquelle le scripteur insère dans une des positions médianes de la « phrase » – entre ses éléments nucléaires ou adverbiaux – un constituant dont la présence est facultative du point de vue syntaxique ; ce constituant pouvant : 1) être une clause, un syntagme, une particule fonctionnelle (ou un ensemble de ces éléments) ; 2) être syntaxiquement lié ou non lié au noyau de la « phrase » hôte ; 3) occuper (s'il s'agit par exemple d'une clause autonome ou d'une subordonnée circonstancielle) ou ne pas occuper (s'il s'agit par exemple d'une relative explicative liée à un syntagme nominal interne à la phrase) d'autres positions distributionnelles » (Ferrari 2011, §2).

Il en va ainsi aussi avec « sans le lui dire » qui est inséré entre le verbe et son complément d'objet. Il s'agit, cette fois, d'un complément accessoire extraprédicatif dont la position est variable :

(2a) que je crois parfois, sans le lui dire, quelque talisman enchanté.

(2b) que, sans le lui dire, je crois parfois quelque talisman enchanté.

(2c) que je crois parfois quelque talisman enchanté, sans le lui dire.

La position finale est la plus économique du point de vue de la ponctuation et sans doute aussi la plus claire dans la mesure où l'ajout informatif porte sur l'ensemble de la proposition. (2a) manifeste la volonté de rapprocher syntaxiquement les deux procès, dans la pensée peut-être d'un phénomène de quasi-composition, la possibilité d'un « croire-sans-dire ».

Si *hachure* de la phrase il y a, on voit que des justifications autres que « maniéristes » peuvent donc lui être trouvées. En va-t-il de même avec la longue phrase [6] qui contient six virgules ?

(3a) Et là, dans ces délicieuses gondoles de soie rose et blanche (c'est la plus convenable couleur pour des ganaches), nous causions, appuyés contre cette rampe en fer qui a porté et rougi tant de coudes nus dans les soirées d'été, lorsqu'elle reçoit et qu'on s'en vient, du fond du salon brûlant, boire deux gorgées d'air de rivière à ce frais balcon presque suspendu sur les eaux.

On constate qu'il est impossible d'en éliminer ne serait-ce qu'une sans toucher à l'ordre de la phrase puisqu'elles servent à délimiter différents types d'insertions (apposition, participe passé détaché, complément extraprédicatif en position finale ou inséré entre un verbe et son complément essentiel). On peut reformuler, en revanche, ainsi pour déponctuer :

(3b) Et nous causions dans ces délicieuses gondoles de soie rose et blanche (c'est la plus convenable couleur pour des ganaches), appuyés contre cette rampe en fer qui a porté et rougi tant de coudes nus lorsqu'elle reçoit et qu'on s'en vient boire deux gorgées d'air de rivière à ce frais balcon presque suspendu sur les eaux, du fond du salon brûlant.

Il apparaît immédiatement que l'on perd la mise en cadre initiale constituée par l'adverbe cataphorique « là » et le groupe nominal qui sert à l'identification de son référent mais aussi l'outil de distinction qui rend plus facile l'acceptation, d'une part, de l'articulation surprenante entre passé composé et présent itératif : « qui a porté [...] lorsqu'elle reçoit » alors qu'on attendrait « qui porte [...] lorsqu'elle reçoit » mais aussi, d'autre part, de la difficulté à déterminer le référent du pronom « elle » qui fonctionne quasiment comme un nom propre (comme le montre la majuscule dans la première phrase) et qu'on pourrait, par méprise, analyser comme reprise anaphorique de « cette rampe de fer ».

Cette langue très écrite emprunte à des faits d'oralité : anaphores lâches, cataphores courantes, insertions de constituants extraprédicatifs (compléments, voire clauses) au risque de fragiliser la relation prédicative. En cela, elle s'inscrit bien dans la continuité du style haché dans sa façon d'approcher l'expression de l'émotion mais en sourdine, sans les artifices habituels de l'intensité.

C'est un autre écrivain, plus romantique, qui est donné comme exemple d'utilisateur par excellence de la phrase hachée par Larousse dans l'article « Ponctuation » de son *Grand dictionnaire universel* :

Michelet use de la virgule deux fois plus que tout autre ; il sépare le substantif de son épithète par une virgule, afin de lui donner plus de force ; tantôt il hache ses phrases menu et emploie alors tous les signes possibles de ponctuation ; tantôt, au contraire, il les construit d'un bloc. Ce sont là des effets de style, la ponctuation ne fait qu'en suivre le mouvement. Par exemple, il dit : « Une émotion de plaisir, sauvage, homicide, est attachée, chez beaucoup d'hommes, à la destruction. » Voilà bien des virgules et il n'y en a pas une d'inutile ; on ne pourrait en supprimer deux qu'en construisant la phrase autrement, en disant : « Une sauvage et homicide émotion de plaisir est attachée... ; » mais l'effet de style serait amoindri.

Il est intéressant de constater que Larousse arrive à des conclusions similaires aux nôtres dans sa réécriture de Michelet. Il ne va pas jusqu'au bout pour autant. La phrase de Michelet pourrait s'écrire non pas :

(4a) Une émotion de plaisir, sauvage, homicide, est attachée, chez beaucoup d'hommes, à la destruction.

mais :

(4b) Une sauvage et homicide émotion de plaisir est attachée à la destruction, chez beaucoup d'hommes.

voire :

(4c) Une sauvage et homicide émotion de plaisir est attachée à la destruction chez beaucoup d'hommes.

Si l'insertion du complément locatif entre le verbe et son complément relève de la même tendance que ce que nous avons vu avec Barbey d'Aurevilly, le traitement de l'adjectif apparaît différent. C'est la postposition qui impose la virgule, d'une part ; l'asyndète, d'autre part. Dans le premier cas, en effet, la virgule demande de ne pas lire l'adjectif « sauvage » comme épithète du nom qui le précède (« plaisir ») mais de remonter jusqu'à « émotion ». L'asyndète pose l'adjectif « homicide » moins comme une deuxième qualification que comme une nouvelle qui se substitue, plus intense ou plus juste, à la précédente. Ce faisant, la phrase apparaît effectivement comme le modèle de ce qu'un étudiant contemporain pourrait qualifier de « phrase hachée » et ce d'autant plus facilement que la lecture stylistique apparaît simple, dans la pensée d'une « forme-sens » : la violence décrite trouve son pendant dans l'absence de fluidité de la phrase. Les virgules, parce qu'elles signalent des effets de retard dans la mise en place des relations d'incidence participent d'une impression de complexité et soutiennent le glissement métaphorique du sentiment de difficulté d'ordonnement à celui de brutalité. Petit de Julleville va dans le même sens quand il affirme de Michelet que « dans sa phrase hachée où les liaisons sont remplacées par des virgules, il entasse les mots et les images ». Le philologue donne cet exemple de « style hardi » (1899 : 785-786) :

(5a) Ce n'était la peine de rien dire, s'entendant si bien. [...] On n'entendait plus de chants, mais quelques légers bruits d'oiseaux, leurs dernières causeries intimes en se serrant dans le nid. Cela très-charmant, très-divers. Les uns bruyants et pressés, tout joyeux de se retrouver. (*La Femme*)

C'est moins l'usage de la virgule que les libertés prises avec la norme syntaxique de l'époque qui frappent dans cet extrait. Dans les deux premières phrases, groupe participial et gérondif sont en effet adjoints à la proposition de façon très économique, voire cavalière : le procès est, dans le premier cas, réalisé par un actant non exprimé et, dans le second, le gérondif complète un substantif, ce qui est inhabituel. À ces constructions elliptiques s'ajoute une apposition qui, dans un tel contexte, peut apparaître, elle aussi, assez brutalement introduite pour passer pour une hyperbate. On voit bien quel type de discours, plus normé, est mis à mal :

(5b) Ce n'était la peine de rien dire puisqu'ils s'entendaient si bien. [...] On n'entendait plus de chants mais quelques légers bruits d'oiseaux : leurs dernières causeries intimes quand ils se serraient dans le nid / au moment de se serrer dans le nid.

Mais plus encore que les virgules, ce sont les points qui posent problème puisqu'ils vont donner deux fois une autonomie à des groupes pronominaux qu'on attendrait dans la dépendance directe de la phrase précédente, avec à l'intérieur, une fois encore, le recours à

l'asyndète et sans user de l'exclamation qui permettrait de faire passer plus facilement cette autonomisation et ne poserait aucun problème du fait de la présence des adverbes intensifs « très » et « tout ».

Dans une revue consacrée aux rythmes, F. Bisson propose la lecture suivante d'un passage de Michaux :

Dans *L'Infini turbulent*, Henri Michaux met en mots une expérience temporelle :

Noble, grandiose, impeccable, chaque instant se forme, s'achève, s'effondre, se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'accomplit, qui s'effondre et se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'achève et se ploie et se relie au suivant qui s'annonce, qui se fait, qui se forme, qui s'achève et s'exténue dans le suivant, qui naît, qui se dresse, qui succombe et au suivant se raccorde, qui vient, qui s'érige, mûrit et au suivant se joint... qui se forme et ainsi sans fin, sans ralentissement, sans épuisement, sans accident, d'une perfection éperdue, et monumentalement.

Peu de phrases résonnent en nous à une telle profondeur, nous donnant le sentiment d'être introduits au plus intime du monde en train de se faire. Cette phrase hachée de virgules doit être scandée, dite plutôt que lue, vocalisée avec les variations de vitesse et d'intensité qui seules peuvent exprimer sa puissance cosmogonique. (2011 : introduction)

Le rapport coupable de nos sociétés à l'écrit, vilipendé il y a déjà longtemps par Derrida, reste évident dans cette affirmation péremptoire d'une poésie faite pour être « dite plutôt que lue », et c'est la densité des virgules qui sert de déclencheur. Le « haché » appelle à la « scansion » et donc la profération. On sait pourtant quelle importance Michaux n'aura eu de cesse de donner à la façon puissamment symbolique dont les signes peuvent noircir la page, jusqu'à l'illisibilité. Les virgules employées par Michaux ici sont parfaitement conformes à l'usage. Ce qui frappe Bisson, c'est l'emploi systématique de la récursivité, sans volonté apparente d'interruption pendant un long temps, avant qu'enfin le point de suspension ne marque un changement de régime, la fin de la phrase se caractérisant par l'usage de la liste horizontale puis de l'hyperbate, deux types de construction qui privilégient la virgule (voir Dürrenmatt, 2015 : ch. 2). Aucune coupure ici (sinon par le point de suspension) : on voit que c'est simplement le grand nombre de virgules qui appelle l'emploi de l'adjectif *haché*, sans autre justification. Le mot est ainsi devenu simple cliché pseudo-stylistique au terme d'une histoire qui n'a pas réussi à lui donner une place autre qu'épilinguistique et vague.

Jacques Dürrenmatt
Université Paris-Sorbonne STIH

- BISSON, F. (2011), « Le swing cosmique – Whitehead à la mescaline », *Rhuthmos*, 22 mai 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article358>
- BRANCAS, L. de (1781), *Dissertation sur les Œdipes*, in *Jocaste*, Paris, Debure l'Aîné
- BUFFIER (1731), *Grammaire française sur un plan nouveau*, Paris, Bordelet
- CARACCIOLI, L.-A. (1789), *Lettres d'un Indien à Paris, à son ami Glazir*, Amsterdam, Briand
- DELRIEU, A. (1846), *Testament d'un vieux diplomate*, Paris, Baudry
- DIDEROT, D. (1800), *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in *Œuvres*, Paris, Deterville
- DIDIER, A. (1853), *Notions élémentaires de rhétorique et de littérature*, Paris, Dezobry & Magdeleine
- DÜRRENMATT, J. (2015), *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys
- FERRARI, A. (2011), « Les raisons de l'insertion syntaxique à l'écrit. Notes à partir de la presse italienne contemporaine », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 48 | 2007, document 5, <http://praxematique.revues.org/2068>.
- NIEPOVIE, G. (1840) *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*, Paris, Gosselin
- D'OLIVET (1771), *Prosodie française*, in *Essais de grammaire*, Paris, Barbou
- PETIT DE JULLEVILLE, L. (1899), *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, Paris, Colin
- SEGUIN J.-P. (2013). « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », *Cahiers Forell - Formes et Représentations en Linguistique et Littérature - Archives (1993-2001) | De la brièveté en littérature*, <http://cahiersforell.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=94>
- TEIXEIRA-GAMBOA, A. (1762), *Essai sur les moyens de rétablir les sciences et les lettres en Portugal*, Paris, Le Prieur
- TEXIER, E. (1853), *Critiques et récits littéraires*, Paris, Michel Lévy
- TONQUEDEC, J. (1917), « L'œuvre de Claudel », *Études*, avril-juin