LES ANAPHORES DANS L'ESPACE DU POÈME

MIHAIL NASTA

Abstract. Amidst the numerous *approaches of anaphora*, the poetic principle of this configuration has hitherto not received the careful consideration it deserves. In a preliminary assessment we acknowledge the special status of polysemic features, reiterated in a phraseological texture, by means of various anaphoric framings. As we scrutinize *meronymic* relations, the sensual imagery of Apollinaire's *Poèmes à Lou* counterbalances the abstract disrupted relations set up by Mallarmé in the scenery of *Brise marine*. Another section deals with the interplay of pronouns, skylfully adjusted by Propertius and Ovid. We give afterwards the outline of a gradual typology, beginning with the ressumptive anaphora and culminating with a reevaluation of various *figurae in verbis coniunctis* (such as patterns of *cataphora* and the *epiphoric* effect, *geminatio*, *epanaphora* and *anadiplosis*). Conclusive statements take into account the anaphoric emblems of Time and Duration, which emerge as a central configuration in Eliot's *Four Quartets*.

1. SOUS LE SIGNE DES APORIES

1.1. Par sa complexité, le statut des *anaphores* semble défier les tenants d'un savoir unilatéral. Dans ce domaine, nous sommes le plus souvent désemparés, surtout quand il s'agit de qualifier avec précision la nature du coréférent, identifié à partir des structures phraséologiques qui utilisent couramment des substituts indéfinis ou des pronoms personnels totalement dépourvus d'autonomie référentielle. Citons ces exemples d'anaphore :

(1) Ce matin *il* fait froid.

(2) *Il* te tarde vraiment de partir ? Certains autour de *nous* s'amusent bien… Je m*'en* balance finalement !

(3) *Paul* est de mauvaise humeur. Jean croit *qu'il* a raté son examen[1].

1.2. En première ligne, le débat se focalise ici sur le mécanisme de substitution. Ainsi, dans (1-2) les pronoms personnels n'ont pas de coréférence, alors que dans (3) elle reste ambiguë. La situation n'est pas tout à fait différente quand *l'anaphore* concerne la reprise de lexèmes polysémiques dans les mêmes positions du tissu phraséologique (par exemple, la récurrence du même *SN* dont le

[1] J'emprunte ce dernier exemple au *Dictionnaire* de J. Moeschler et A. Reboul, 1994, ch. 13, p. 349–355.

RRL, **LIII**, *3*, p. 261–279, Bucureşti, 2008

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

décodage différencié dépend uniquement du contexte). Selon la plupart des pragmaticiens, le décodage de ces éléments fonctionnerait dans les conditions d'une faible saturation sémantique et l'on parvient difficilement à déterminer la nature du rapport associatif qui raccorde le terme anaphorique aux références de son antécédent.

2. LE JEU DES FIGURES DANS LA PERFORMANCE ANAPHORIQUE

2.1. Certes, l'examen s'avère malaisé. Notre analyse concernera au début un seul couple de rapports, déterminés par un arrimage à dimensions variables à l'intérieur des textures spécifiques.

***a*) Relations de type {*membre~collection*}**[2].

Dans ce qui suit, le *référent* se laisse identifier sur la base d'une *deixis* / « monstration » / *méronymique*. Le poème relance à coup d'anaphores « les objets » d'une collection, déclencheurs de l'imagerie « somatique », ravivant par anamnèse sensorielle ⇒ la métaphore du *corps féminin désiré,* avec le dénombrement de ses parties*,* cibles concrètes pour le parcours d'évocation qui « emporte » l'amant/narrateur :

(4) Le train qui m'emporta t'enguirlandait de tout mon souvenir nostalgique}
{Et *ces roses si roses* qui fleurissent *tes seins*/ }→
{C'est *mon désir* joyeux}/
<…>/ {Et les yeux fermés *je respirais les héliotropes de tes veines*
Sur *tes jambes* <…> // { *Héliotropes* ô soupirs… } <…> <…>
{*Hausse tes mains Hausse tes mains* ces lys <…> [anaphores gestuelles !]→
{*Fleurs* de lys fleurs de France → *ô mains de mon amour* }<…>
[APOLLINAIRE, *Poèmes à Lou*. – XI. *Guirlande de Lou*]

Dans ce message amoureux du poète-soldat « ardent et faunesque » (selon les termes d'André Rouveyre), l'évocation s'installe par l'entremise d'un souvenir olfactif, vecteur ineffable de synesthésies : « {*tes yeux ce réséda* si tendre/ Ils exhalent un parfum que *mes yeux savent entendre*} ». D'où la coréférence des fleurs~images corporelles et l'ébauche d'un dialogue à travers leur fantasme — répercussions de {« voix »} par triple anaphore, *métamorphose des douleurs*, exaltation finale de « la Merveilleuse Rose » —.

2.2. Pour illustrer un autre type de relations, plus abstraites — inhérentes aux *rapports associatifs* —, j'ai choisi la configuration du texte lyrique mallarméen amorcé par un célèbre adage tiré de l'*Ecclésiaste*. Au départ :

[2] Notion sugérée par Kleiber, 2001: 27–42.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

(5) Les paroles des sages sont comme des aiguillons /<…> Plus que par elles, mon fils, sois prévenu : / *faire* des livres en multitude n'a pas de fin ; / le murmure multiple lasse la chair ![3]

L'énoncé biblique subira une altération significative. Mallarmé a réinterprété la sentence dans une ambiance de spleen ('*Un Ennui désolé par les cruels espoirs'*), pour en faire un *topos discursif du lecteur* qui déclenche la séquence des figures[4].

(6a) « La chair est triste, hélas ! et *j'ai lu* tous les livres. »

L'actant mis à l'épreuve dans cette impasse spirituelle réagit aux insinuantes poussées d'un élan nostalgique.

***b*) Relations de type associatif {*actant ~ circonstances*}.**

La rébellion de l'*ego* scindé provoque le remous des invectives <autoréférentielles>, ciblées, qui s'adressent au «cœur»… Dorénavant, « l'énonciateur » dédoublé subit les assauts d'un obscur désir ; il répercute les « appels » *antithétiques* du symbolisant : métaphores du {*steamer*} et de ses péripéties dans un *espace* imprévisible → départ libérateur ≈ exotisme ≈ naufrage ...

(6b) Rien <…> /
Ne retiendra **ce cœur** qui dans la mer se trempe / <…>
Je partirai ! → Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature! /<…> //
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages /
Sont-**ils de ceux** *qu'un vent penche sur les naufrages*
Perdus, sans mâts → **sans mâts**, ni fertiles îlots …
Mais, ô **mon cœur,** entends le chant de matelots ! #
[MALLARMÉ, *Brise marine*]

Le poème de Mallarmé focalise l'anaphore sur le {*moi*} d'un psychodrame. Ce qui déclenche le scénario-évocation provient du topos tiré de la Bible, actualisé par surprise. On y accède par étapes, soit à partir d'un savoir encyclopédique, situé au niveau transphrastique (« en dehors » du cadre propositionnel), soit par un recoupement des espaces fictionnels, lui-même raccordé aux arrimages des termes évocateurs (sans qu'on puisse accorder aux pronoms démonstratifs une fonction déictique manifeste)[5]. D'une image à l'autre, l'énonciation opère un déplacement

[3] *Eccl.* (hébr. *Qohelet*) *12*, 12. La *Vulgate* interprète d'une manière plus intellectuelle : « His amplius fili mi ne requiras : *facendi plures libros* nullus est finis, / *frequensque meditatio* carnis afflictio ».

[4] Le « dépliage du lecteur », témoin de sa propre subjectivité, se poursuit à travers la thématique de plusieurs poèmes (*Les fenêtres, Renouveau, Angoisse, Las de l'amer repos*), jusqu'aux hantises de fuite, répercutées dans *L'azur* : titre et quadruple anaphore de clôture qui annonce la *Brise marine*.

[5] Les images verbales se raccordent aux « objets » et aux circonstances évoquées. Voir Fauconnier, 1984 : 30–45 : « tout se ramène à des liens entre représentations mentales » et dans 2003 (*Mappings*...), p. 39 s. : « mental spaces set up in this manner <...> internally structured by frames and cognitives models, and externally by connectors that relate structures across spaces ». On distingue ainsi les '*space builders'* et parmi les connections dans un espace mental *'descriptions or anaphors or names that identify existing elements* (*and possibly their counterparts*)'.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

du côté des hypothèses fantasmatiques ({*peut-être*, *les mâts <...> sont-ils de ceux* …}). L'énoncé au futur correspond aux tensions du *désir*, à l'emprise des visions sur la sensibilité du locuteur virtuel. Néanmoins, le déficit de saturation sémantique subsiste, lorsqu'il s'agit de cerner d'une manière objective les coréférents des pronoms. Qui pourrait dire si {*de ceux*} relance les « mâts » ou, « peut-être », d'autres *espoirs* du *steamer* invoqué ? Dans l'incertitude, un jeu de synecdoques vient nourrir l'attente : « **les mâts** » — défaits, arrachés — déclenchent par anacoluthe la phrase nominale inachevée {•*Perdus* ***sans*** *mâts* <…>…/}, dénégation suspendue, à laquelle répond {*le chant des matelots* ! #}, dernière gageure qui emporte le *Steamer* du départ.

2.3. En fonction de la diversité infinie des paramètres immanents aux factures de la poésie, la récurrence des pronoms rapprochés dans une même phrase nous incite à identifier ici des référents situés soit à l'intérieur du texte, soit dans le contexte plus large des situations énonciatives. Au gré des ancrages {*antécédent ~ terme pronominal*}, on obtient en seconde ligne un autre cheminement quand l'énoncé contient des noms *appellatifs* et/ou des termes dont la coréférence implique un agrès symbolisant, qui met en valeur des harmoniques : récurrence diversifiée et inflexions d'anaphores dans le « phrasé », rapportées à des situations ou à des thèmes du contexte littéraire. On pourrait citer, en guise d'exemple prestigieux, le topos anaphorique à résonance légendaire « Heureux qui comme Ulysse… » (Du Bellay).

3. L'ARRIÈRE-PLAN CULTUREL DANS LA PERFORMANCE ANAPHORIQUE

3.1. D'une manière exemplaire, les poètes romains tentèrent de remettre au goût du jour les *caractères acquis* des performances qui portaient l'empreinte d'un héritage culturel mouvementé. On le voit bien dans ce texte de l'élégiaque Properce, qui surenchérit avec ironie sur l'usage des noms, associé au jeu des anaphores pronominales, rehaussé d'un surfilage obtenu au moyen des positions métriques.

(7) A *quantum* de *me* Panthi *tibi* pagina finxit
tantum illi Pantho ne sit amica Venus !
Sed *tibi* iam uideor Dodona uerior augur :
Uxorem *ille tuus* pulcher amator habet !

«A ! autant qu'à mon sujet la page de Panthus t'a forgé de mensonges,/ Tout autant à ce Panthus puisse Vénus être hostile !/ Mais déjà pour toi je parais un augure, plus vrai que Dodone <l'oracle> : / *Lui*, *ton* bel amant, *il* vient de prendre femme !»

[PROPERCE, *Élégies,* II 21, v 1-4]

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

La série anaphorique pronominale {*tibi* / *tuus*/ *tu* / *te*} désigne avec force la 2e personne, celle de l'allocutaire, pris dans une trame d'infortunes. Les substituts pronominaux masquent le nom de la femme inconséquente (*Cynthia* ou 'telle autre…'), ravalée jusqu'au dernier échelon de la déchéance — un constat empreint de dépit :

(8) [v. 7-8] Et nunc *inter eos tu* sermo es, *te ille* superbus
dicit se inuito saepe fuisse domi.

« Et maintenant parmi *eux tu es leur parler même* ; à *ton sujet* ce vantard-*là* / il dit que souvent *tu* étais chez lui casanière … à *son insu* ! »

L'amorce *inter eos tu es sermo* ('tu es devenue la fable de <tous> ceux-ci') propose une métonymie quasi proverbiale, arrimée au démonstratif connecteur {*inter*+*Pr*}, qui reste en suspens, car dans la phraséologie {*eos*}n'a pas d'antécédent. Sauf si nous mettons à profit une discrépance ironique de l'énonciation, pour accéder au *sous-texte* qui s'ouvre dans l'espace du poème. On distingue en première ligne les cibles qui s'interposaient dans l'intrigue amoureuse : la « maculature » (*pagina !*) de *Panthus* avait discrédité le poète (son rival), pour lui ravir l'infidèle < « Cynthie » >, mais ce nouvel amant s'empresse de la tromper, ayant trouvé à se marier ailleurs. Tout s'est donc retourné, pour la punir, maintenant « qu'elle dort seule, tandis que l'autre [Panthus], sans se gêner, chante libéré ! » [v. 5-10][6]. Dès le début, les syntagmes {*de me⇔ tibi /<…> Sed tibi*} recoupent l'emploi typiquement latin du démonstratif {*ille*}(de la 3e personne), posé en diffraction avec {*tibi*}, dans une structure chiastique aux termes inversés {*N.*+*Pr.*/*~*/*Pr.*+*N.*}, comme dans (7) : '*Panthi tibi*'⇔'*illi Pantho*'. La conclusion du poème renforce métriquement le jeu des anaphoriques :

(9) [v. 17-20] *Huic* quoque *qui* restat, iam pridem quaeritur *alter*:
experta in primo, stulta, cauere potes !
Nos quocumque loco, *nos* omni tempore *tecum*
siue aegra pariter *siue* ualente sumus. #

« À la place de **celui-ci** même, qui reste fidèle, ça fait longtemps qu'on cherche **un autre** <amant>./ Après l'expérience du premier, tu pourrais, insensée, prendre garde !/ Or ***nous***, en tout lieu, en tout temps *avec toi*, / *nou*s sommes là — soit que tu pâtisses, soit que tu restes saine ».

Au niveau grammatical, {*huic*} se raccorde à {*qui*}, mais son coréférent semble provenir d'un contexte transphrastique, simulant une *deixis* de type

[6] Le discours du poème, dans son ensemble, suggère (à mi-mots) un montage énonciatif triangulaire des rôles : <*A.*> {Les 'dires et les gestes 'de l'infâme (*TUUS …ILLE*)} → *B.* {Exclamations de la 'victime' [v. 5] : «—Tant de nuits perdues ! » —*"Nihil pudet ?"*(= « Il n'a plus honte ? »)} → *C.*{Remontrances du destinateur, formulées par visions interposées [v. 5-6] :— "*ASPICE, cantat/ liber*…" « —Regarde ! il chante / libre. » "*TU, credula, sola iaces."* « Toi, crédule, TU couches… seule ! »}.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

fictionnel : « celui-ci » ≈ {'l'*Ego* du poète (et de son premier Livre…)}[7]. Enfin, dans les dernières phrases <l'*ego*> devient {*Nos*}, substitut de solidarité, qui déclenche l'anaphore d'apaisement, avec ses deux paires de clauses symétriques (*siue aegra pariter /siue ualente*…).

3.2. Au niveau des matrices versifiées, l'agencement des phrases favorisait dans la poésie classique latine l'instauration de plusieurs structures stéréotypées, qui se manifestaient avec prédominance sur le plan d'une *grammaire de la poésie*[8]. Des transformations progressives — moins évidentes pour les stylisticiens — se font jour dans l'usage de connecteurs anaphoriques. Parmi les situations symptomatiques, je citerai encore la récurrence des pronoms démonstratifs {*ille, illa illu(d)*}, habilement sertis dans une phraséologie qui préfigure l'emploi ultérieur de ces mêmes connecteurs anaphoriques sous forme *d'articles définis* dans les langues romanes. Benveniste n'hésitait pas à reprendre au métalangage d'origine l'appellatif *d'antonymes* (grec *antônumia* = lat. *prae-nomen*), pour qualifier les termes de la série {*moi, toi, lui, leur...*}, formes toujours conjointes, dont il avait défini la fonction dans le processus de la communication[9]. Une perspective d'ensemble doit reconstituer le tracé des procédures pronominales analysées sous l'angle de leurs potentialités diachroniques. Le tissu pronominal dense, apparié au dessin rythmique des côla, produit l'effet d'une appropriation affective dans cet aveu ovidien surdéterminé :

(10) Augurium ratio est et coniectura futuri;
hac diuina ui notitiamque tuli.
Quae quoniam uera est, *tota tibi* mente *mihique*
gratulor ingenium non latuisse *tuum*.

« La raison est mon augure et me prédit l'avenir. C'est elle qui m'a permis de deviner et de savoir. Puisqu'elle dit vrai, de toute *mon* âme *je te* félicite et *je me* félicite que *ton* talent ne soit pas resté caché … » [OVIDE, *Tristes*, L. II, 9, 51-54]

Plus nuancés que les formules d'une *captatio*, ces actes de langage modulaient une stratégie de la séduction ou de l'invective ciblée, des soubresauts d'affectivité, des raisonnements qui prônent la solidarité humaine.

[7] Je remercie Marc Dominicy pour m'avoir apporté son soutien dans l'interprétation de {*huic*} anaphorique, documentée par des renvois au corpus propertien (II, 22, 7 et IV, 4, 65), dans lesquels on retrouve la même construction du datif. Par ailleurs, dans II, 16, 9 ; II, 25, 18 (etc.), les co-textes nous renseignent sur le sens de {*restat*}= « rester…s'accrocher à ». Enfin, {*alter*} pourrait instancier la silhouette d'un 'autre *amant*, mais aussi une métonymie qui désignerait 'l'altérité' du II-ème livre.

[8] Comme nous le montre la doctrine codifiée par les traités de l'époque impériale, la maîtrise du langage chez les auteurs classiques présupposait la modularité des normes d'agencement verbal qui se concrétisent dans l'architecture des phrases et préfigurent en quelque sorte la clôture textuelle d'un poème. Voir à cet égard notre aperçu dans Nasta, 2001, p.309-340.

[9] Cf. Benveniste, 1973 : 200 : « A la ressemblance et à la différence du nom propre social, MOI est, dans l'instance du discours, la désignation autique de celui qui parle : c'est son nom propre de locuteur, celui par lequel un parlant, toujours et seulement lui, se réfère à lui-même en tant que parlant, puis dénomme en face de lui TOI, et hors du dialogue, LUI ».

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

4. TYPOLOGIE DES ANAPHORES DANS L'ESPACE DU POÈME

4.1. On vient d'examiner un déploiement des poèmes articulé avec des modulations spécifiques, sous la forme d'un arrimage gouverné par des implicatures de substrat et par les normes d'une versification à détente binaire « compensée », dont les tracés modulaires précèdent ou sous-tendent l'instauration des régularités grammaticales. Ces encablures du texte sont impliquées dans le réseau des *altérations qui modifient la structure topique* des phrases agencées. La configuration des liaisons pronominales occupe un palier primordial, inhérent au déploiement linéaire des énoncés. Comme l'indique son appellatif, tout *antécédent* du pronom devrait, normalement, le précéder, en tant qu'élément autonome, corrélat *préposé* au terme 'substitut'. Néanmoins, les performances admettent tout aussi bien le schème d'une disposition renversée : le terme d'appui (ou l'*antécédent*) peut apparaître dans la phrase par ***cataphore***, <u>après</u> son « substitut » et cet ordre d'émergence, qui semble « contredire l'obligation de l'antériorité », ne fait que valoriser *per adiectionem* la coréférence :

> (11) I1 est venu, il a vu, il a vaincu, César! Et toi, pauvre minable, tu es venu, tu as vu et tu es reparti![10]

Le phrasé gagne ici de l'aplomb et fait surgir l'emblème du nom propre par une *relance cataphorique*, après les trois occurrences des SV.

4.2. Par ailleurs, on notera également l'emprise d'un rythme ordonnateur issu d'une impulsion expressive primordiale, qui produit soit le déploiement d'une formule binaire, soit la relance de plusieurs termes, coarticulés dans une séquence obsessionnelle. Même dans le périmètre d'une simple répétition binaire (du type *geminatio*), il faut distinguer d'une part les simples amorces de la fonction phatique —sollicitée pour les messages usuels —, d'autre part l'ancrage émotif ou évocateur de ces doublets, ordonnés au début de la phrase (*anaphore de tête*) ou sertis à proximité d'une frontière stichique (avec une prédominance de l'exhortation). Dans la poétique implicite de Valéry, les tournures plus sensuelles (incantatoires) d'un éveil se pointent à l'orée de l'introspection :

(12) <u>Rêvez, rêvez de moi</u> !... Sans vous, belles fontaines,
<u>Ma</u> beauté, <u>ma</u> douleur, <u>me</u> seraient incertaines /#/ < ... >
II
<u>Fontaine, ma fontaine</u>, eau froidement présente < ... >
Se surprendre <u>soi-même et soi-même</u> saisir < ... >
[*Fragments du Narcisse*]

Dès qu'une répétition interne s'élance, la phrase peut ouvrir l'horizon d'un autre espace et l'impulsion suit parfaitement le tracé des connectifs qui redressent[11]

[10] Exemple donné dans J. Moeschler et A. Reboul, (*Dictionnaire*…), p. 356.

[11] Dans maints exemples, un développement élargit le profil de l'anaphore « bi-membre » (*dicolon*) aux syntagmes qui s'emboîtent dans les volutes périodiques à 3 ou 4 membres (*côla*).

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

le diaphragme d'une *mimésis* ou la rapprochent du plan conceptuel. Tout au long du processus énonciatif le décodeur est guidé par les agrès d'un parcours modulaire qu'on pourrait schématiser sous la forme suivante :

{<*souche*>}⇒{***épiphore***}⇒{*volutes anaphoriques*}.

À l'instar d'un accord musical, ce fonctionnement de la *souche* nous signale un effet de sens à corrélats multiples (« dépliage » au niveau d'une matrice). La fusion des tonalités y manifeste la présence du *topos* ou celle d'un thème fondamental (comme ci-dessus, « l'amour de soi-même » du Narcisse). Par la suite, sous l'action des *stimuli*, un complexe d'images mentales induit la séquence de l'*épiphore*.

4.3.1. Au gré d'un processus mimétique, le réseau du poème reproduit le déploiement projectif des espaces mentaux. Des difficultés surgissent néanmoins lorsqu'on se propose d'aboutir au dépliage analytique des mouvements « fusionnels », coarticulés, de la perception. À plusieurs reprises, Fauconnier surprend la nature particulière des « fusions » (‘*blendings*’), qui gouvernent la projection interactive des espaces :

> « Metaphor is a salient and pervasive cognitive process that links conceptualization and language. It depends crucially on a cross-space mapping between two inputs (the Source and the Target). This makes it a prime candidate *for the construction of blends* and indeed we find that blended spaces play a key role in metaphorical mappings. That is, in addition to the familiar Source and Target of metaphorical projection, blends are constructed in which important cognitive work gets accomplished. »[12]

Dans un précédent ouvrage, Fauconnier analysait plusieurs trajets parcourus par un locuteur qui manie les images mentales provenant de descriptions valables incorporées au déploiement énonciatif des propositions. Soit la jointure {*dans le tableau de Luc…*} et la situation retracée paradigmatiquement dans l'une des propositions :

(13) Dans le tableau de Luc, [***a***] la fille aux yeux bleus [*a′*]a les yeux verts.

La fonction première de cette description définie (arrimée par l'article) est « de signaler (en les décrivant) des éléments déjà introduits » (Fauconnier, 1984, 34-39). Le groupe nominal ***a*** {‘*a les yeux bleus’*} fonctionne comme la « souche » de notre réseau anaphorique, relayant le « modèle » (*a*) dans l'espace parent *M′*, où il trouve son correspondant *a′* (l'image).

4.3.2. Certaines approches des œuvres littéraires « en diachronie » présupposent implicitement une appréhension des textualités à travers plusieurs millénaires qui ont vu l'évolution stratifiée des états de langue. À cet égard, le

[12] Fauconnier, 1997 : 168.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

stade protohistorique des idiomes indoeuropéens (*IE*) offre un paysage instructif. On a repéré la physionomie d'un seul type d'anaphorique IE, utilisé pour indiquer « la pure reprise, mécanique, dénuée de valeur spécifique ». Allant plus loin, A. Rousseau le considère « comme un élément indiciel opaque, dont le rattachement syntaxique et surtout l'interprétation référentielle ne sont pas automatiques, mais nécessitent le recours à l'environnement spatio-temporel, à la mémoire, aux présupposés »[13]. Dans une phase ancienne, la syntaxe du langage poétique faisait un usage particulier de l'anaphorique adjoint au syntagme nominal (SN_i), car cet outil (qui préfigure l'article), pouvait fonctionner souplement d'une manière autonome, comme un pronom relatif dans une phrase déployée, amorçant une lien de subordination. L'idiome grec des aèdes héritait de l'IE une corrélation « pronominale » qu'on pourrait schématiser sous la forme

{*he/ho* (et $*k^we/o$ et, parfois, l'indéfini/interrog. $*k^wi$-)} … →… {*te/to*}.

Dans un exemple homérique cité par Rousseau. il s'agit de Calchas, le devin, connaisseur des temps et celui qui a guidé la flotte achéenne:

> (14) grâce à sa faculté divinatoire, celle-là même qu'Apollon lui avait octroyé ». [*Iliade* I, 70-72]

Le terme d'appoint dans cette phrase (διὰ **ἣν** [μαντοσύνην]) représente la spécialisation d'un connecteur qui préfigure le rôle d'un relatif, mais il provient d'un indéfini-possessif {ὅς, ἥ, ὅν [*swos, swè, swon*] ≡ lat *suus, sua, suum*}. Son corrélat (τὴν = « celle que… ») est un démonstratif multifonctionnel qui pourra fonctionner comme un article :{ ὅς, ἥ, τὸ (< *so, *sa, *tod)→ ὁ, ἡ, τό}). On arrive par suite à comprendre pourquoi, chez les grammairiens hellénistiques, la plupart des pronoms sont appelés *anaphores* (le désignatif *antônumía* étant réservé pour le pronom personnel).

– *Des agencements pareils instancient* ***l'anaphore de type « résomptif »*** < α_1 /(1)/>, *attestée parmi les procédures courantes dans la phraséologie de plusieurs langues anciennes* (*on les retrouve jusqu'à nos jours dans les factures de l'oralité*). Elle renforce une liaison entre des constituants de la phrase. Un mot outil adjoint au premier terme (SN) « antécédent » (ci-dessus, 'le don prophétique') est repris sous une forme corrélative, en vue de qualifier le coréférent et de lui assigner un rôle (ici, celui d'un officiant d'Apollon).

4.3.3. Sur un autre palier de relevance, en fonction d'une complexité accrue des structures grammaticales, les expressions corrélatives déployèrent la figure des raccords normalisés, ayant des ramifications dans la catégorie des adjectifs pronominaux, dans celle des adverbes ou dans celle des « syndesmes » connecteurs. Des séries s'organisent en système : {lat. *talis, -e ~ qualis -e*, *tantus* ~

[13] Cf. Rousseau, 1997 : 241–264. L'auteur, en linguiste averti, caractérise subtilement l'inversion du schéma des coréférénts.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

quantus …} ≡ {gr. *hoios ~ toios ~ poios, tosos ~ posos …*} etc. Dans le tissage des poèmes, depuis les paradigmes homériques, on voit se perpétuer soit des tournures catalogiques (descriptives), soit une matrice qui semble déviante, même si le raccord des termes anaphoriques maintient le schéma relationnel de type IE:

{*antécédent indéfini ou relatif 'gnomique'*} **(*R*⊂*S*)** {*corrélat démonstratif* ou *deixis*}.

On pourrait s'attendre à la connexion de type /*talis* → *qualis/,* mais c'est le schéma inverse qui prévalait, comme dans cette comparaison de l'*Iliade* (chant VI, 146) :

(15) οἵη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀδρῶν
« Tout comme la génération des feuilles, telle <est> aussi celle des hommes//… »

Les connecteurs de corrélation [{*hoïé*}…⇔…{*toïé*}] commandent un couplage, structuré en arcades de dimensions variables. Le groupe nominal présuppose un marqueur d'existence (notons l'ellipse de la copule, en surface). Un développement s'en suit, qui reprend les termes de la *souche* et raccorde aux substantifs appariés un cadrage verbal, jusqu'à la frontière du tracé périodique : ainsi émerge ici le *topos* métaphorisé des générations humaines, qui décroissent et se renouvellent comme les feuillages d'une vaste forêt (*Il.* VI, côla appariés des vers 146-152). Au niveau du phrasé, un polyèdre syntagmatique de même envergure se pointe chez Virgile, dans l'*Énéide* IV, v. 68-73. Ccette fois dans un ordre consécutif, en spirale :

(16) [Ia] ***Ur****itur* infelix *Dido* [Ib] totaque *uagatur* //
ur*be* furens, {(*R*⊂*S*)} [IIa] ***qualis****/* conjecta *cerua* sagitta //
< …>
→> [IIIa] *quam* procul *incautam /* nemora inter Cresia *fixit* //
Pastor agens < …>

La proposition d'amorce ouvre l'espace d'une période. Par rapport aux « reprises » simples (du type α), le processus devient plus complexe. *Ce réseau* ***anaphorique*** *de* ***type*** α_2 *<2> inclut un développement périodique à relance dérivative*. Le profil du segment de base commande la dérivation des éléments relancés et on y distingue plusieurs « nœuds » solidaires sur le plan syntagmatique (coordination, hypotaxe ou juxtaposition, en options multiples).

4.3.4. En fonction de la complexité progressive des relances, on observe que d'autres anaphores s'organisent également sous une forme géométrique, dans un tracé périodique de phrases parallèles. Ceci nous incite à délimiter une deuxième classe de procédés, codifiés par les démarches traditionnelles d'une poétique implicite :

– *Le* ***type*** β *qualifie les textures anaphoriques du* ***parallélisme codifié****.* Ces modèles ont fait l'objet d'études spécialisées, consacrées surtout aux littératures orientales. Je me contenterai de mentionner le paradigme saillant de la disposition

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

des membres selon le schéma des trois figures codifiées par le parallélisme « biblique », largement attesté: composition synonymique, antithétique et progressive. À l'origine, des procédés pareils convenaient au récitatif psalmodié ; ils empiètent sur le domaine des textes versifiés, comme l'écriture des notes assortie de signes au-dessus de la portée. En sous-texte, on discerne ici dans les meilleures transpositions 'européennes', un relais de corrélats anaphoriques qui joue avec le *polyptoton.*

4.3.5. En arrière-plan du sémantisme mis à profit pour désigner une figure stylistique, les emplois du terme *anaphora* comportent une bipartition primordiale du sens, inhérente au lexème ***ana*** (connecteur et préfixe), dénotant l'orientation concrète « vers le haut » [1], ainsi que le « retournement » (corrélat [2] de ce qui est repris en amont). Ont perduré jusqu'à nos jours, dans le métalangage, les sémies d'interface, qui associent au mouvement « rétrograde » [1-2] les *itérations* [3] et le rapport abstrait [4] 'anaphorique' (la *référence*). Dans l'une des rares occurrences textuelles d'origine (*Eth. Nic*. I, 12, 1101b), Aristote se demande si le bonheur appartient à la classe des choses louables ou plutôt de celles qui sont des valeurs honorables. Par-dessus tout, il existe aussi un critère suprême des éloges, quand on adresse, par exemple, des louanges aux dieux. Or, manifestement, de tels éloges deviennent risibles, « puisqu'ils sont rapportés à nous [*anapheromenoi pros hêmas*], <simples humains>. Et cela se produit parce qu'il n'existe d'éloges que par référence [δι ' ἀναφορᾶς]. Ici le concept d'anaphore désigne la *relation focalisée* (le processus même d'énoncer ou de se positionner *par référence à une cible*)[14]. Dans une logique stoïcienne, les présuppositions d'existence n'auront plus cours : les catégories syntaxiques du sujet et du prédicat sont tout bonnement des variables {*s*} et {*p*}. On formait des propositions complexes à partir des modèles simples, sans perdre de vue les valeurs de vérité et cela facilitait l'analyse des propositions du type :

(17) Si Socrate est à Athènes, [***a***] *celui-ci* ne saurait être à Rhodes[15].

Le « substitut » occupe en /*a* / la place du nom propre (Socrate) « anaphorisé », ce qui légitimait pour une optique stoïcienne l'appellatif *pronomen*, conformément à sa définition: « pro nomine stat ». Chez un Apollonius Dyscole (érudit grec du 2e s. av. J.-C.), suivi par les artigraphes latins et byzantins, l'analyse des pronoms rejoint celle des adjectifs pronominaux, des qualificatifs et des adverbes, en rapport avec la problématique d'une structure minimale assertive. Selon Priscien (5e s. ap. J.-C.), « les emplois des tournures nominales se multiplièrent à l'infini, de telle sorte que la configuration des noms puisse restituer à chacun les qualités de son référent [*ut singulorum figuratio nominum reddat*

[14] Définition nette du dictionnaire Grec-Anglais (*LSJ*) : « carrying back reference of a thing to a standard ».

[15] Pour le détail, conf. Egli, 2000, 17–31.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

suppositorum suam qualitatem]». Cependant, l'expression nominale ne peut exprimer par elle-même la totalité des accidents qui caractérisent un référent, car « les noms ne comportent ni deixis [*demonstratio*] ni anaphore [*relatio* !] ; c'est pourquoi l'être qui est entendu dans le nom lui-même ne s'est pas trouvé défini »[16]. Quant aux sous-classes de pronoms, à côté des comparatifs, « les *déictiques* (démonstratifs) servent à montrer du doigt quand les éléments comparés sont dans notre champ de vision ; les corrélatifs sont nommés ainsi parce que chacun des éléments, qu'il précède ou qu'il suive, fonctionne en corrélation réciproque [*antapodidontai*]»[17]. Les nombreuses controverses récentes qui tournent autour des aspects pragmatiques de l'anaphore auront eu du moins le mérite de rappeler aux linguistes qu'il existe un double statut des connecteurs : d'une part, celui de structurer la production de tout énoncé pour en faire un acte de langage intelligible, d'autre part, celui de nous renseigner sur les facteurs de complétude inhérents au déploiement du sens[18]. Nous avons ainsi délimité une troisième classe à l'intérieur de la typologie que nous venons d'élaborer :

– Le réseau anaphorique des ***connecteurs et la figure des structures grammaticales contraintes*** *qui sous-tendent la cohésion en surface* ***des séquences textuelles***. Ces relais de *type* **γ <3>** fonctionnent d'emblée comme une configuration incorporée, lors de chaque manifestation des effets d'anaphore que nous venons de distinguer précédemment. Bien sûr, sa complexité varie aussi en fonction des mécanismes déclenchés par la facture verbale des poèmes concernés.

4.4. Pourtant, on resterait encore dans un couloir périphérique du processus d'exégèse, si on laissait de côté le *fonctionnement rhétorique* des anaphores à 'détente multiple', rangées parmi les ***figures d'assemblage ornemental*** (lat. *exornatio*), repérées comme telles, incorporées au boîtier culturel d'une phraséologie qui assouplit le fonctionnement des « arts de la parole » : *anaphores d'une classe* **δ** <4> (stéréotypée). Le repérage de ces procédés apparaît dès le 4^{e} s. av. J.-C., chez les érudits hellénistiques, mais nos dictionnaires modernes (y compris les manuels de théorie littéraire) ne font que ressasser les formulations héritées de Quintilien et des artigraphes du Moyen Age, remises au goût du jour par un Fontanier, commentées avec discernement par Heinrich Lausberg, Gérard Genette et les membres du Groupe μ liégeois. Néanmoins, par souci de cohérence, il serait utile de se démarquer par rapport à certaines opinions communes. Ainsi, dans un ouvrage de consultation[19], nous lisons que l'*anaphore* serait une « figure microstructurale, variété commune de répétition, selon laquelle on reprend la même expression en tête de différents membres de phrase (à l'opposition de l'*épiphore*,

[16] Les citations de Priscien proviennent de la remarquable monographie de Baratin, 1989 : 399.
[17] Michel de Jérusalem, 1982, §§ 48-49, p. 205–206.
[18] Il serait par conséquent inopérant d'opposer d'une manière tranchante l'*anaphore* à la *deixis*. Pour établir des rapports intelligibles d'un coréférent à l'autre, ces deux phénomènes se manifestent avec la même pertinence sur le terrain de la cohésion linguistique.
[19] Mazaleyrat et Molinié , 1989 : 17 suiv. et 130 s.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

répétition selon laquelle on clôt un discours ou une partie du discours, par une réflexion ou un commentaire à portée générale) ». D'après les mêmes auteurs, *l'épiphore* serait « autonome et amovible, par contraste avec l'*épiphonème* (figure rare de pensée qui n'entrera pas en compte, car on dériverait vers un domaine argumentatif d'apparat) ». Dans ce libellé, la qualification « figure *microstructurale* » n'est pas adéquate, dès que nous envisageons les textes versifiés (ou rythmiquement modulés) d'un poème, car les *anaphores* produisent une irradiation qui valorise l'ensemble des phrases : véritables déclics, ces itérations ouvrent un espace de résonance et ramènent au premier plan le dessin conceptuel de l'évocation. Pour cette raison (comme on l'a vu dans 4.2.), selon notre typologie l'*épiphore* qualifie toute relance qui parachève le processus d'itération verbale dans une séquence focalisée sur une souche d'anaphore. Par là même, cet élément devient un agrès de coréférence, qui peut modifier les circonstances énonciatives et valoriser le sens d'un agrégat périodique. Les taxinomies plus rigoureuses ont différencié plusieurs aspects de sa récursivité. Une *épanaphore* serait la répétition exacte d'un seul mot ou d'une incise de colon (gr. *kommation*) au début de plusieurs segments phrastiques isomorphes (d'où les appellatifs: *iteratio* et *relatio*). Le dictionnaire cité précise que cette fois « les éléments sont rigoureusement les tout premiers termes de chaque unité initiale sur laquelle joue la répétition »[20]. De là son affinité avec l'*anadiplose* (« redoublement »), figure mentionnée avec priorité dans la typologie souple de Démétrios[21]. L'exemple d'*anadiplose* tiré de Sappho combine justement les ressources, ajoutant une autre volute, qui vient clore la relance dans l'itération périodique. La jeune épousée dit : « *Virginité, virginité, où t'en est-tu allée, loin de moi ?»* Et celle-ci lui répond, avec la même inflexion disjointe : « *Jamais plus je ne te reviendrai, jamais plus* »[22]. Plus loin, la tournure choisie pour illustrer l'expressivité de l'anaphore contient les corrélats d'une figure grammaticale (structures contraintes de type γ). La *souche* des relances s'installe comme antécédent ; les volutes déploient des phrases parallèles, qui donnent son poids à l'énoncé poétique :

(18) *Étoile du Soir, tu ramènes toutes choses …→ Tu ramènes le mouton,→ Tu ramènes la chèvre, → Tu ramènes à la mère son enfant*.
Sappho, fr. 104 *a* L.-P.

Très concis, Démétrios surprend l'effet produit par le positionnement anaphorique des constituants : « La grâce provient de la *remontée* de l'expression *Tu ramènes* à la même place ». Une détente multiple gouverne ici les quatre cola de l'ensemble périodique (l'anaphore simple de l'exemple précédent se présentait comme une *gémination* à distance, capable d'ouvrir un espace thématique).

[20] Il faut ajouter que l'agencement acquiert une énergie spécifique au moyen du connecteur ou du syntagme ({*SN*} ou {*SV*}), qui valorise avec force la souche d'idéation.

[21] Cf. Démétrios (3e s. av. J.-C. ou 1er s. ?), II 66 et IV 140-146. Un traité lumineux sur le « langage interprétant » (gr. *hermeneia*).

[22] Cf. Sappho, fr. 114 L.-P.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

Ajoutons que le repérage local qui différencie l'*épiphore* (par contraste avec *l'anaphore de tête*) insiste sur son positionnement terminal, qui semble instancier pour le destinataire une optique en « contre-plongée », afin de recalibrer le sens (d'où l'appellatif *epistrophe,* lat. *conuersio*). Cette tournure « consiste non à répéter le premier mot (comme dans l'*anaphore*), mais à reprendre dans des phrases successives le dernier mot »[23]. Pourquoi devrait-on considérer — avec les auteurs du *Dictionnaire* mentionné — que nous avons à faire avec une figure « autonome et amovible », alors que cette modalité oratoire n'a rien de commun avec les hésitations d'un aveu impressionniste ? Enfin, nous avons déjà catalogué auparavant le statut spécial des relations *cataphoriques* dans toute configuration qui manifeste une lien de coréférence avec l'antécédent postposé au pronom (inversion de l'ordre des corrélats : cf. 4.1). Sur le plan de la complexité, une figure mixte, *l'épanalepse* (ou la *sumplokè*, « l'embrassement », lat. *conexio*) combine les deux types d'itération, lorsque les constituants d'une volute – connecteurs, lexèmes et jointures de *côlon* – reviennent à la fois *au début*, vers *le milieu* et *en fin* de période. Les maîtres du tressage rivalisaient d'ingéniosité en permutant les morphèmes accolés au terme récurrent (par un effet de *traductio* ou *metathesis*) :

> (19) *Qui* nihil habet in uita→ iucundius uita, → *is* cum uirtute → uitam non potest colere. « Celui qui ne voit rien dans la vie de plus agréable *que la vie* ne peut mener une vie vertueuse ». [*Héren.* , L. IV, 20]

Mieux que les inflexions lexicales autonomes, le pourtour des phrases modulées contribue ici à l'harmonisation de toute les composantes permutables d'un ensemble.

4.5.1. On rejoint ainsi la zone des phénomènes récursifs dont le fonctionnement affecte l'engrenage d'ensemble des poèmes. Comme une contrepartie des artifices ostentatoires, on pourrait les indexer parmi les *figures d'assemblage organique* :

– classe ϵ <5> (« polyvalente »). Ce type de récursivité utilise souvent les retours normalisés, nettement perceptibles, des vers ou des clausules qui ramènent au premier plan par un effet d'encadrement (*'Klammertechnik'*) la figure du refrain et la valorisation d'un thème (la dominante qui parachève la *mimésis*). Par contraste avec les *tropes***,** qui fonctionnent comme un *ornatus in verbis singulis* (figures ou métaboles conditionnées par la sémiose des tournures *lexicales autonomes,* indépendantes du contexte grammatical)[24], les figures insérées dans *un agencement typé de vocables* configurent *l'ornatus in verbis coniunctis.* Elles sont

[23] *Rhétorique à Hérennius* (1er s. av. J.-C.), L. IV, 19-20. Voir également Quintilien (1er s.), L. IX, 3, 31-69 et H. Lausberg, 1960, t. I, §§ 629-634.

[24]« Reports » du sens, comme la *métaphore*, la *synecdoque*, la *métonymie*, l'*ironie* localisée, l'*hyperbole*, la *litote*, etc. Pour un aperçu moderne, qui a retravaillé le réseau conceptuel des figures, dominé par le prestige du métaphorisme, voir encore les tableaux et la taxonomie du Groupe μ (1982), chapitres 1-2, p. 28–90.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

toujours solidaires du tissu phraséologique d'un poème (en tant que *context bound*) et leur interprétation est soumise aux *contiguïtés* d'un décodage adéquat, orienté en fonction des normes grammaticales et des régularités métriques[25].

5. EN GUISE DE CONCLUSIONS : LES ANAPHORES ET LA CIRCULARITÉ DU SAVOIR

5.1. Depuis la transmutation du langage poétique opérée par les romantiques et les symbolistes, plusieurs séries de phénomènes récursifs sont gouvernées par une relance des motifs anaphoriques repris à distance, souvent structurés en vertu d'une productivité des citations : références culturelles greffées sur le déploiement des « expériences d'auteur », animées par le dessin d'une composition cyclique. L'anaphore se présente d'emblée comme un agrès incontournable de l'expression : d'une strophe à l'autre, les destinataires du poème s'emparent des instructions étalonnées pour irradier le sens dans un contexte culturel. Et les situations extrêmes sont des plus instructives. Non seulement la simple itération anaphorique (des vocables juxtaposés) renforcera une jointure; l'absence même de saturation sémantique produira des effets inattendus : une tonalité rare, polysémique. Revenons aux sinuosités du relais pronominal. L'indétermination donne du prestige à l'emploi elliptique « évocateur » de certains démonstratifs, qui ont un coréférent sous-entendu. En roumain le démonstratif /*cel*/, /*cela*/, /*cea*/ renvoie dans plusieurs contextes poétiques aux repères d'excellence d'un corrélat — comme cette beauté sans pareil dans l'*Hypérion* (*Luceafărul*) d'Eminescu :

(20) Şi era una la părinţi
Şi mândră-*n toate* ***cele***
Cum e Fecioara între sfinţi
Şi luna între stele[26].

Ce qui fournit des indices aux décodeurs dans cette comparaison à spirales relève d'un savoir partagé, submergé dans la mémoire collective d'une communauté. En dernière analyse, toutes les « anaboles » de la poésie se revendiquent d'un pareil héritage plus ou moins distinct, ranimé en fonction des ressources variables du *feedback* culturel.

[25] La compétence de l'interprète affrontera dans ce domaine tous les types de *répétitions* isomorphes : sur le plan des syntagmes, en contrebas de la simple *gemination* et du réseau d'anaphores complexes, elle retrouvera au niveau des textures phonémiques les effets d'allitération, l'homéotéleute et les assonances.

[26] Littéralement : « Et elle était l'une <seule> chez ses parents / Et merveilleuse parmi toutes <i>celles [*sousent. 'beautés'*] / Comme est la Vierge parmi les anges / Et la lune parmi les étoiles/. » En anglais on a traduit : « In all beyond compare ».

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

5.2. À l'autre extrémité de l'horizon énonciatif, on discerne l'ample réseau des anaphores dont la reprise cyclique parvient à colmater les distances phrastiques, dans un élan de complétude, qui proclame la résomption du sens – accord final de l'œuvre, attestant de sa durée, dans l'espace du poème – T. S. Eliot nous en offre le paradigme. Le cycle des *Four Quartets* comprend une série de poèmes coarticulés et harmonisés à travers une vision de la durée cyclique, axée sur un parcours des expériences vécues par le sujet énonciateur[27]. Symbole figural des poèmes, la rédemption du Temps (*time redeemed*) focalise des interrogations qui relancent chaque fois *anaphoriquement* la quête, au travers des trois dimensions d'une durée-cycloïde (*pattern* : présent / passé / futur). Chaque poème s'articule en cinq parties (la cinquième « résout » le contraste des anaphores). Transfigurant pour le sujet sa quête inassouvie de la *rédemption du temps*, une matrice des relations sous-tend la souche thématique des méditations; chaque monde possible ouvre un espace et relance la période entrevue (le signe ↵ symbolise une relance nodale). Respectivement :

(21) <1> *Time present and time past*//[épanalepse : 5 relances variables] *Are both <...> present*→ *<2>*}/≈/ ⇒ {perception ⊂ dans une simultanéité] ↵ *in time future*// <3> *Time before* and time *after* → …[relances] *Not that only but the co-existence*, → // <4> *Or say that the end precedes the beginning,*// ↵ *And the end and the beginning were allways there* // *Before the beginning and after the end*. <..> [Variations multiples d'un *Leitmotiv* à relances] *Burnt Norton*

Par l'introspection, ce prétérit du monde sera mis à l'épreuve de l'espace-temps objectif, dans une optique de relance. La méditation renvoie le sujet au foyer d'un inéluctable présent : genèse de l'être, matrice du savoir, qui tombe sous la coupe du retournement figural. Cette *métaphore* – l'anastrophe *du temps cyclique* – gouverne la dynamique du poème impliquant la figuration d'une *rédemption* précaire (« The detail of the pattern is movement »). Les relances dans le mouvement du temps perçu entraînent l'inversion des termes :

[1]{Vision du *futur* dans—l'instance—du passé (/≈/ ⇒…↵) }
⇒ [2]{<mais…dans ce stade surgit > → l'achèvement (« in my *end* …») ⇒ }
[3]{<n'est que> tension vers le transfini du présent}.

D'où ce *Leit-motiv* dans *East Cocker* et son épanalepse thématique qui encadre les trois strophes de la 1ère section :

(22a) ***In my beginning is my end***, in succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
<…>

[27] L'intitulé des *Four Quartets* reprend des noms de lieux, tout aussi significatifs pour la mémoire du poète que la série des toponymes évoqués par Proust, au début de la *Recherche*. A savoir, on aura chez Eliot : (I) *Burnt Norton* [= BN], (II) *East Cocker* [=EC], (III) *Dry Salvages* [=DS], (IV) *Little Gidding.* [=LG].

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

La formule *In my beginning is my end* n'est que l'inversion de la célèbre devise qu'une malheureuse reine d'Écosse (Marie Stuart) aurait emporté dans sa tombe, comme gage d'une résurgence, au delà de sa terrible mise à mort : *In my end is my beginning*. Après une séries d'anaphores inspirées de la Bible :

(22b) Houses live and die : *there is a time* for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
<...>
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

une phrase de transition amorce le tournant orbital d'un temps perçu dans le cosmos, qui manifeste son omniprésence :

(22c) « I am here
Or there, or elsewhere. In my *beginning* # ».

Sur le plan transphrastique, ces jointures ouvrent l'espace de l'assertion terminale, qui redressera les termes de la devise, récupérée *proprio motu* dans les archives d'un savoir historique totalement transfiguré, à l'échelle d'une vacuité cosmique, perçue intensément dans la dernière strophe de EC:

(22d) We must be still and still moving
Into another intensity
<… … … >
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. ***In my end is my beginning***. //#

La facture des strophes de dimension variable correspond chez T. S. Eliot aux rythmes des avancées méditatives. Les modulations du vers s'amplifient et se resserrent selon plusieurs poussées de l'anamnèse. Néanmoins cette modalité des aveux personnels n'est jamais oblitérée par l'enjeu des énoncés lyriques subjectifs. Pour achever l'ébauche de cette typologie des références itératives (*per anaphoram*), j'attire encore l'attention sur la pertinence d'une métaphore dominante, qui s'impose principalement sous l'impulsion des empreintes mimétiques réitérées. Ainsi, dans le troisième Quartet (*The Dry Salvages*), dès la deuxième section, Eliot recourt au symbolisme de la « gravitation » du temps autour du centre immobile des visées contemplatives. Les variations de l'anaphore concrétisent le thème triste, mélancolique (ici presque désespéré…) d'un topos médiéval (*« Ubi sunt* ? »), comme dans la célèbre ballade de Villon des *Dames du temps jadis*.

(23) Where is the end of it, the soundless wailing
The silent withering of autumn flowers <…. >
There is no end, but addition : the trailing
Consequence of further days and hours,
While emotion takes to itself the emotionless.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

<… … …>
Where is the end of them, the fishermen sailing
Into the wind's tail, where the fog cowers ?

Comme on le voit, les relais anaphoriques dessinent le parcours discursif d'un raisonnement (clôture propositionnelle) et l'agencement strophique des phrases déploie les volutes d'un temps inclus. Sur le plan sémantique du symbolisme orbital, des épanalepses et des appels-sentences viennent réintégrer dans un présent spatialisé « l'Angleterre maintenant », à l'intersection d'un « été » de la révélation et de l'extase, comme une rose mystique sertie dans l'orbe d'un vitrail invisible[28]. Les factures de *l'anaphore thématique citationnelle* chez Eliot et chez Pound inauguraient un courant de la poésie moderne qui n'est pas prêt de s'épuiser. En 2005-2006, un de ses plus brillants continuateurs, le prix Nobel de poésie Derek Walcott lançait sous une forme cyclique les évocations versifiées d'un périple (*The Prodigal*), marqué au sceau des itérations anaphoriques (plus de 3000 vers). En guise d'emblème, aux dernières heures de l'œuvre : «lorsque les dauphins se montrèrent, je les ai vu / en train de voûter sous les arcs de leurs élans la trace des pensées qui surgissent de la mémoire… »[29]. Des métaphores pareilles désignent, semble-t-il, dans son métalangage la reprise paradoxale des citations anaphoriques. Le tissu de sentences « fabrique » en quelque sorte des coréférences indispensables pour décoder la thématisation figurale du poème (en italien « la fabbrica del poetare »).

RÉFÉRENCES

Baratin, M., 1989, *La naissance de la syntaxe à Rome*, Paris, Éditions de Minuit.

Benveniste, É., 1973, « L'antonymie et le pronom en français moderne », dans *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 197–214.

Egli, U., 2000, « Anaphora from Athens to Amsterdam », dans : K. von Heusinger et U. Egli (eds.), *Reference and Anaphoric Relations*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 17–31.

Fauconnier, G., 1984, *Espaces mentaux*. *Aspects de la construction du sens ans les langues naturelles,* Éditions de Minuit*,* Paris.

Fauconnier, G., 1997, *Mapping*s *in Thought and Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

Kleiber, G., 2001, « Anaphore associative, lexique et référence. / Ou 'Un automobiliste peut-il rouler en anaphore associative ?'», dans : W. De Mulder, Co Vet, C. Vetters, *Anaphores nominales et pronominales*, Rodopi*,* Amsterdam, 27–42.

Nasta, M., 2001, *Les êtres de paroles. Herméneutiques du langage figuré*, Bruxelles, « Ousia », 309–400.

Nasta, M., 2005, « La figure des vers éoliens et le relief des homophonies : une préfiguration des réseaux de la rime », dans : M. Murat et J. Dangel, *Poétique de la rime*, Paris, H. Champion éditeur, 11–53.

[28] C'est en même temps le rappel des langues de feu de la Pentecôte, mais elles se transfigurent en flammes d'un bûcher rapporté au devenir de l'être : celle du passé et de la mort des autres, oscillation qui cherche le repos-salut dans l'amour.

[29] Cf. *The Prodigal* IV : « I had gaped in anticipation of an emblem // < …> //and when the dolphins showed up and I saw them // they arched the way thoughts rise from memory ».

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)

Rousseau, A., 1997, « L'anaphorique en indo-européen », dans : W. De Mulder, L. Tasmowski De Ryck, C. Vetters (eds.), *Relations anaphoriques et (in)cohérence*, Amsterdam, Rodopi, 241–264.

TRAITÉS ET DICTIONNAIRES

Apollonius D., *De pronomine*, texte gr. Περὶ ἀντωνυμίας, dans : R. Schneider (ed.), *Grammatici Graeci*, vol. II 1^1, p. 117 s., Teubner, Hildesheim, repr. Olms, 1965.
Aristote, *Analytica posteriora*, *Loeb Classical Library*, Cambridge Mass.-London, 1976.
Aristote, *Catégories*. *CUF*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
Aristote, *Ethica Nicomachea*. Texte : I. Bywater, *OCT*, Oxford, 1979. / *Éthique à Nicomaque*. (Trad. :) J. Defradas, Paris, Classiques AGORA, 1992.
Charisius, *Artis Grammaticae Libri V*., Leipzig, Teubner, 1964.
Démétrios, *Du style*, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
Denys le Thrace, dans : K. Linke, 1977, *Die Fragmente des Grammatikers Dionysios Thrax*, De Gruyter, Berlin - New-York, / Trad. et comm. Lallot Jean, 1985, in « Archives et documents de la S.H.E.S.L. », N° 6, p. 1-104.
Fontanier, P., 1968, *Les figures du discours*, Introd. de G. Genette, Paris, Flammarion.
Groupe μ, 1982, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
Lausberg, H., 1990, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, vol. I-II ; 3^e éd. München- Stuttgart.
Liddell, H. G., R. Scott, 1968, (*LSJ*), *A Greek-English Lexicon*, 9^{th} ed. revised by Sir H. Stuart Jones, Oxford.
Mazaleyrat, J., G. Molinié, G., 1989, *Vocabulaire de la stylistique,* Paris, P.U.F.
Michel le Syncelle de Jérusalem, *Traité de la construction de la phrase*, édition, trad. et commentaire par Donnet, Daniel, Rome—Bruxelles, 1982.
Moeschler, J., A. Reboul, 1994, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique,* Paris, Seuil.
Morier, H., 1982, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F.
Priscien, *Institutiones grammaticae*, in *Grammatici Latini*, (Keil), voll. II et III, repr. Olms, Hildesheim, 1961.
Quintilien, *De l'Institution oratoire*, / *Livres VIII-IX*. / (T. V), CUF, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
Rhétorique à Herennius, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ŒUVRES POÉTIQUES CITÉES

Apollinaire, *Poèmes à Lou*, in *Œuvres poétiques*, (Pléiade), Paris, Gallimard.
La Bible, trad. A. Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.
Eliot, T. S., 1969, *Four Quartets*, in *Collected Poems*, London, Faber & Faber.
Eminescu, M., [1883], 1984^2, *Poezii.* T. I, Bucarest, Cartea Românească.
Du Bellay, J., [1558], 1958, *Les Regrets*, Paris, édités par R. Grimal, A. Colin.
Homère, *Iliade*, T. I : *Chants* I-VI, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
Mallarmé, S., *Œuvres complètes.* T. I : *Poésies et autres poèmes*, Paris, (Pléiade), Gallimard.
Ovide, *Tristes*, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
Properce, *Élégies*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
Sappho, Alcée, *Fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
Valéry, P., *Charmes*, in *Œuvres*, T. I : *Poésies* (Pléiade), Paris, Gallimard.
Virgile, *Énéide*, CUF, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
Walcott, D., 2005, *The Prodigal*, London, Faber & Faber.

BDD-A301 © 2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:46:31 UTC)