

## DÉBUTS DE TEXTES ET PROGRESSION THÉMATIQUE \*

Franciska SKUTTA  
Université de Debrecen

### RÉSUMÉ

*Cette étude examine, sur un corpus de dix articles de Benveniste et de dix nouvelles de Maupassant, la corrélation entre la structure informationnelle du segment initial des textes et leurs propriétés typologiques. Analysant le titre et le passage vers l'incipit, de même que la fin du segment initial et l'éventuelle transition vers la partie centrale, on montre que la progression du texte dans les articles se fonde dès le début sur les reprises thématiques assurant la logique de l'argumentation, tandis que dans les nouvelles, la continuité thématique se met en place après une première rupture thématique (entre le titre et l'incipit) détachant l'univers fictif du monde réel du lecteur.*

### ABSTRACT

*This paper examines, on a corpus of ten articles by Benveniste and ten short stories by Maupassant, the correlation between the information structure of the initial segment of texts and their typological features. The analysis of the title and its relation to the first sentence, as well as of the frontier between the initial segment and the subsequent text – eventually requiring a transitional zone – shows that textual progression in the articles is based, from the very beginning, on thematic repetition ensuring the logic of argumentation, whereas in the short stories thematic continuity is established after a first thematic break (between the title and the incipit), which realizes a clear detachment of the fictional world from the real world of the reader.*

### INTRODUCTION

La notion de « progression thématique », introduite en linguistique par František Daneš (1974 : 114-123), est une continuation logique du concept de la « perspective fonctionnelle de la phrase », car dans l'étude de l'organisation des informations, elle permet de passer du niveau de la phrase à celui du texte considéré dans son déroulement. Or, ce déroulement

---

\* Étude réalisée avec le soutien de TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0024 (Hongrie).

présente certains « points forts », c'est-à-dire des segments textuels particulièrement importants pour la construction du texte dans son ensemble. Parmi les grandes articulations du texte, le segment initial constitue sans doute un tel « point fort » : il donne les premières informations sur le contenu sémantique de la suite, mais aussi sur l'attitude du locuteur, et par conséquent, sur la manière dont le destinataire doit recevoir le message. Aussi peut-on supposer une certaine conformité entre la structure informationnelle du segment initial et les propriétés typologiques du texte que ce segment introduit. Cette hypothèse sera vérifiée ici par l'étude comparée de deux types de textes<sup>1</sup> : des textes *argumentatifs-scientifiques*<sup>2</sup> et des textes *narratifs littéraires*, représentés par dix articles en linguistique générale d'Émile Benveniste et dix nouvelles de Guy de Maupassant respectivement.

Parmi les types de progression thématique établis par Daneš, deux types sont particulièrement importants pour décrire les textes argumentatifs et les textes narratifs : tout en tenant compte de l'*hétérogénéité*<sup>3</sup> des textes, on suppose en général que les premiers suivent principalement une progression *linéaire*, explicitant la démarche de l'argumentation, tandis que les derniers admettent surtout la progression à *thème constant*, ce thème, une sorte de fil conducteur, étant représenté par le protagoniste du récit (Riegel *et al.* 1999 : 608-610, d'après Combettes 1983). Dans la présente étude<sup>4</sup>, je me propose donc d'examiner dans quelle mesure les débuts des articles de Benveniste et des nouvelles de Maupassant correspondent à ces progressions considérées comme typiques.

## LE CORPUS

Le choix des textes s'explique par certaines ressemblances entre articles et nouvelles, qui permettent de mieux faire ressortir, par un effet de contraste, leurs différences typologiques. Car en dehors de leurs dimensions réduites, ces textes partagent plusieurs propriétés énonciatives, telle, entre autres, leur inclusion dans des recueils de textes semblables, chacun portant le nom de l'auteur et un titre. Destinés d'emblée à être publiés, articles et nouvelles peuvent être considérés comme des énoncés dans une communication différée et sans réponse directe, par le même canal, entre l'auteur et

<sup>1</sup> C'est-à-dire des « normes idéales » (*idealtypische Normen*) à la disposition du locuteur pour formuler linguistiquement les différents aspects de ses expériences (Werlich 1975 : 39).

<sup>2</sup> Le terme d'« argumentation » sera donc employé dans une conception restreinte, comme synonyme de « raisonnement » consistant dans « des activités *explicités* d'enchaînement *logique* du discours », en vue de « la production par le discours d'une conviction intellectuelle (*docere*) » (Bange 1981 : 91).

<sup>3</sup> Jean-Michel Adam (1992 : 20) parle du « caractère profondément hétérogène d'un objet irréductible à un seul type d'organisation, complexe et en même temps cohérent ».

<sup>4</sup> Mon article fait suite à une première réflexion sur les variétés des *incipit* (Skutta 2001).

ses lecteurs. Enfin, le fait qu'il s'agisse de textes écrits, non spontanés, et non immédiatement utilitaires, implique de la part de l'auteur, comme des lecteurs, un certain effort intellectuel, une activité de création et d'interprétation réfléchies.

#### DÉLIMITATION DU SEGMENT INITIAL

Il est évident que si l'on cherche à décrire la progression thématique dans le segment initial du texte, on ne peut restreindre ce segment à la première phrase, donc à l'*incipit* proprement dit<sup>5</sup>. Cependant il n'est pas sans intérêt d'examiner tout particulièrement la première phrase – le seuil, l'entrée en texte – et son rapport avec le *titre*, car rien que le passage du titre à l'*incipit* montre une différence intéressante entre les deux types de textes. Autant cette limite initiale est facile à identifier, autant la « fin du début » est difficile à établir, à défaut d'indices textuels univoques. Pour une délimitation provisoire, on peut dire que le segment initial se termine là où le texte semble, pour diverses raisons, « basculer », en prenant une direction nouvelle. C'est donc entre ces deux limites que l'on tâchera d'analyser la progression thématique, tout en sachant que la frontière entre le segment initial et la partie centrale de certains textes reste floue, et que, dans ces cas-là, il est peut-être préférable d'admettre l'existence d'une *transition* entre les deux grands segments textuels.

#### LA STRUCTURE DU TITRE

En dehors de leurs caractéristiques lexicales conformes aux sujets abstraits des articles et aux histoires des nouvelles, les titres des deux types de textes montrent des différences dans leurs structures grammaticales.

Chez Benveniste, les dix titres se construisent sur le schéma d'un *nom expansé*, où l'expansion est le plus souvent un complément du nom, marquant soit un rapport de possession : *La nature des pronoms*, *Nature du signe linguistique*, *Les niveaux de l'analyse linguistique*, soit une « circonstance », temporelle : *Saussure après un demi-siècle* ou spatiale, dans un sens abstrait, précisant l'univers de discours dans lequel se place le phénomène à interpréter : *Structure en linguistique*, *Tendances récentes en linguistique générale*, *Coup d'œil sur le développement de la linguistique*, *De la subjectivité dans le langage*, *Les relations de temps dans le verbe français* ; enfin le nom peut être muni d'une épithète : *Communication animale et langage humain*.

En revanche, chez Maupassant, les titres sont d'une grande simplicité, comportant normalement un nom précédé de l'article défini : *La parure*, *Les*

<sup>5</sup> C'est pour éviter le double emploi du terme – « première phrase » vs « une première unité du texte, dont l'ampleur peut être très variable » (Del Lungo 1993 : 135) – que j'appelle cette première unité « segment initial » ou « exposition », dans la terminologie classique.

*bijoux*, *La dot*, *La peur*, *La nuit*, ou d'un autre déterminant : *Deux amis* ; deux fois le nom est sans déterminant : *Pierrot*, *Menuet* ; une fois le nom a une épithète : *Farce normande*, enfin un seul titre présente une structure prédicative canonique : *Un coq chanta*.

À comparer les deux ensembles, on constate que les titres des textes argumentatifs sont plus informatifs, plus nettement orientés vers le corps du texte, en indiquant les problèmes par des syntagmes nominaux à référent souvent générique, et en précisant le cadre, ou l'angle sous lequel ces problèmes seront traités. Par opposition, les titres des nouvelles – quoique fréquemment représentés par des syntagmes nominaux définis ayant des référents particuliers présentés comme connus – fonctionnent plutôt comme des « amorces », assez vagues pour laisser un champ libre à l'imagination du lecteur<sup>6</sup>.

#### DU TITRE À L'INCIPIT

Ce qui, dans le passage du titre à la première phrase, constitue la plus grande différence entre les deux types de textes, c'est que les *incipit* des articles s'appuient plus directement sur les titres respectifs que ne le font les débuts des nouvelles.

Aussi peut-on découvrir une répétition des éléments du titre dans la première phrase de chacun des textes de Benveniste, répétition variable, plus ou moins fidèle, que l'on peut décrire selon son degré de conformité avec le titre<sup>7</sup>. En commençant par la répétition maximale, on trouve d'abord la *reprise totale* du titre dans *La nature des pronoms* : « Dans le débat toujours ouvert sur *la nature des pronoms* [...] » (251)<sup>8</sup>, et une variante de celle-ci, où le titre réapparaît, mais « coupé en morceaux », ses termes occupant des places qui leur reviennent dans la structure de la phrase : « *Structure* » en *linguistique* : « Le terme “*structure*” a pris en *linguistique* [...] une extension considérable [...] » (91). Dans les deux cas suivants, on observe une *reprise partielle* des mots du titre, de ceux notamment qui, malgré leur caractère éventuellement subordonné sur le plan syntaxique, portent l'information essentielle. Dans *Communication animale et langage humain* : « Appliquée au monde *animal*, la notion de *langage* n'a cours que par un abus de termes. » (56), les deux mots répétés anticipent sur une réflexion aboutissant

<sup>6</sup> Certes, la théorie du titre offre de nombreux critères de description (cf. Hoek 1980), mais ici, on ne tient compte que des aspects du titre qui intéressent ses rapports avec l'*incipit*. – L'intéressante opposition, établie par Gérard Genette (1987 : 75-76), entre titre *thématique* (indiquant le *thème* de l'œuvre) et titre *rhématique* (désignant le *genre* de l'œuvre), n'est pas pertinente pour mon propos, car aucun des titres étudiés ne désigne le genre du texte subséquent.

<sup>7</sup> La répétition ou reprise sémantico-syntaxique du titre par le co-texte peut s'appeler *enchaînement anaphorique* (Hoek 1980 : 153-154).

<sup>8</sup> Ici, comme dans les citations suivantes, c'est moi qui souligne.

à la conclusion d'une impossibilité de parler d'un *langage animal* au sens strict du terme « langage ». Dans *Nature du signe linguistique*, la première phrase garde le complément du nom, tandis que le nom tête du syntagme est remplacé par un substantif désignant non le phénomène évoqué par le titre (« nature » du signe) mais une sorte de « regard » sur ce phénomène : « C'est de F. de Saussure que procède la *théorie* du signe linguistique [...] » (49).

Dans les autres cas, toujours chez Benveniste, la première phrase subit déjà des transformations plus profondes, la reprise des éléments du titre étant plutôt *sémantique* que textuelle. Ainsi, par rapport à *Tendances récentes en linguistique générale*, on trouve des quasi-synonymes dans l'*incipit* : « Au cours des *dernières décennies*, la linguistique a connu un *développement* si rapide [...] » (3) ; de même pour *Coup d'œil sur le développement de la linguistique*, où il y a, en plus, une paraphrase du terme « linguistique » : « Il est survenu [...] dans les *études portant sur le langage et les langues des changements* considérables [...] » (18). Pour *Les relations de temps dans le verbe français*, l'*incipit* réarrange l'ordre des informations, de sorte que la notion centrale de « temps linguistique » occupe maintenant la position du *rhème propre* dans la dynamique communicative de la phrase<sup>9</sup> : « L'ensemble des formes personnelles du verbe français est traditionnellement réparti entre un certain nombre de *paradigmes temporels* [...] » (237).

Curieusement, dans deux *incipit*, la notion centrale du titre ne réapparaît pas, mais ce manque se justifie aisément par les deux notions elles-mêmes. En effet, le titre *De la subjectivité dans le langage* est suivi d'un *incipit* sous forme de question : « Si le langage est, comme on dit, instrument de communication, à quoi doit-il cette propriété ? » (258), d'où la notion de *subjectivité* est naturellement absente, car elle sera explicitée ultérieurement, dans l'ensemble de l'article, qui apporte une réponse à cette première question. Le deuxième article, *Les niveaux de l'analyse linguistique*, commence par une phrase complexe d'une longueur considérable : « Quand on étudie dans un esprit scientifique un objet tel que le langage, il apparaît bien vite que toutes les questions se posent à la fois [...] » (119). Cet *incipit*, tout en paraphrasant l'expression « l'analyse linguistique », et gardant ainsi une partie des informations, ne reprend pas non plus le terme central « niveau ». C'est que le *niveau*, comme la *subjectivité*, sont des notions qui ont été introduites en linguistique précisément par Émile Benveniste, du moins dans le sens technique où il les utilise ; aussi leur entrée dans le corps des articles exige-t-elle une certaine préparation, assurée par le segment initial au-delà de la première phrase. Enfin, cas unique, l'article *Saussure après un demi-siècle* : ici, le rapport d'équivalence référentielle entre les expressions temporelles du titre et de l'*incipit* « Ferdinand de Saussure est mort le 22 février 1913. »

<sup>9</sup> Sur les propriétés gradables de la dynamique communicative, v. Daneš (1974 : 109) et Combettes (1986 : 71).

(32) ne peut être interprété qu'en fonction de critères énonciatifs, à savoir qu'il s'agit du discours commémoratif prononcé par Benveniste « cinquante ans après, à la même date, le 22 février 1963 » (32).

Tout autre est le rapport entre le titre et l'*incipit* des nouvelles de Maupassant. Si les titres lapidaires fonctionnent ici comme des amorces, tout en évoquant, certes, l'essence du récit – protagonistes, objets, événements –, les *incipit* font des détours imprévisibles, sans la moindre reprise dans la plupart des cas. Ainsi, la première phrase indique rapidement, comme par une touche de couleur, le *cadre spatio-temporel* dans *Deux amis* : « Paris était bloqué, affamé et râlant. » (II, 187) ; un événement servant d'*arrière-plan* à l'intrigue dans *Farce normande* : « La procession se déroulait dans le chemin creux ombragé par les grands arbres poussés sur les talus des fermes. » (I, 63) et dans *La peur* : « On remonta sur le pont après dîner. » (II, 797) ; les *protagonistes*, comme dans *Pierrot* : « Madame Lefèvre était une dame de campagne, une veuve, une de ces demi-paysannes à rubans et à chapeaux falbalas [...] » (II, 347) ou *La parure* : « C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. » (I, 453). Tandis que les deux derniers *incipit* donnent des personnages une description plutôt statique, l'introduction des protagonistes, nommés dès la première phrase, peut être dynamisée par la brève évocation d'un *événement* qui s'avère être à l'origine de la suite, comme dans *Les bijoux* : « Monsieur Lantin ayant rencontré cette jeune fille, dans une soirée, chez son sous-chef de bureau, l'amour l'enveloppa comme un filet. » (I, 405) et dans *Un coq chanta* : « Madame Berthe d'Avancelles avait jusque-là repoussé toutes les supplications de son admirateur désespéré, le baron Joseph de Croissard. » (I, 809). La mention de l'événement peut s'accompagner d'un *commentaire*, par ailleurs fort suggestif, dans *La dot* : « Personne ne s'étonna du mariage de maître Simon Lebrument avec Mlle Jeanne Cordier. » (II, 559). Or un commentaire peut exprimer non seulement l'opinion générale, mais aussi une *attitude* personnelle ; ainsi, dans *Menuet*, le narrateur-personnage semble énoncer une « thèse » dont son récit sera l'illustration : « Les grands malheurs ne m'attristent guère, dit Jean Bridelle, un vieux garçon qui passait pour sceptique. » (II, 1247). Parmi les dix nouvelles de Maupassant, le seul titre qui réapparaisse textuellement dans l'*incipit*, c'est *La nuit* : « J'aime la nuit avec passion. » (II, 1138), cette entrée en texte suggérant d'emblée un récit imprégné d'émotions allant jusqu'à l'obsession.

Comme il ressort de cette comparaison, les passages depuis les titres vers les *incipit* montrent, chez Benveniste et chez Maupassant, des progressions thématiques nettement contrastées selon les types de textes. Dans les articles, on observe généralement une *reprise du thème* proposé par le titre, donc une continuité requise par une argumentation serrée. En revanche – sauf dans *La nuit* –, il y a une *rupture thématique* au début des nouvelles ; celles-ci, en faisant entrer le lecteur dans un univers autonome, réalisent, sur le plan de

l'*attitude de locution*, le *détachement* caractéristique de la réception du « monde raconté » (Weinrich 1973 : 30).

#### FINS DE DÉBUTS ET TRANSITION VERS LA PARTIE CENTRALE

Pour délimiter la fin du segment initial, on peut s'appuyer sur des *indices démarcatifs* produisant « un *effet de clôture* », « une *fracture* dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité » (Del Lungo 1993 : 135). On peut supposer en effet que de tels indices préparent le lecteur à reconnaître le « basculement » du texte vers une phase nouvelle de sa construction. Sans être indispensable, un segment que l'on pourrait considérer comme une *transition* vers la partie centrale de l'argumentation ou de la narration apparaît souvent dans les deux types de textes, soulignant par là une certaine difficulté à tracer une ligne de partage nette, qui peut éventuellement s'élargir en une zone textuelle plus ou moins étendue. Il semble qu'ici encore, le texte argumentatif privilégie la continuité fluide et la présence de la transition, alors que le récit s'en passe plus facilement, reproduisant entre le segment initial et la narration proprement dite une rupture thématique semblable à celle entre le titre et l'*incipit*. Ainsi, dans *La dot* et dans *La parure*, la coupure est très nette – et même marquée par la typographie – entre, d'une part, la présentation sommaire des protagonistes et des circonstances, d'autre part, la scène où un événement singulier déclenche l'action, moment qui constitue comme un deuxième *incipit*, celui de l'intrigue elle-même : « Une fois la première semaine écoulée, il dit à sa jeune compagne [...] » (*La dot*, II, 560) ; « Or, un soir son mari rentra, l'air glorieux et tenant à la main une large enveloppe. » (*La parure*, I, 454). Naturellement, dans les deux cas, l'apparition du *passé simple* après une longue série d'*imparfaits* souligne le début de la partie centrale de la nouvelle – possibilité langagière pratiquement exclue des textes argumentatifs, qui ont d'autres moyens pour délimiter les grands segments textuels. En effet, dans les articles, les indices démarcatifs sont de nature variée, en conformité avec la démarche de l'argumentation, et appelant des procédés de transition qui leur font pendant. Sans donner ici une revue complète des diverses solutions textuelles, on peut signaler quelques procédés typiques, tant pour les textes argumentatifs que pour les textes narratifs.

Chez Benveniste, comme on peut s'y attendre, l'argumentation est ponctuée de connecteurs argumentatifs, ainsi que de substantifs et de verbes orientant l'interprétation. Dans « *Structure* » en linguistique, par exemple, après une première constatation sur la pénétration spectaculaire du mot « structure » dans les ouvrages de linguistique et d'autres disciplines, vient une sorte de phrase-pivot qui clôt ce segment initial par une réfutation et réoriente ainsi les attentes du lecteur : « *L'objet* de la présente note *n'est pas de dénoncer l'abus, mais d'expliquer l'usage* [du terme "structure"]. » (91). Certes, cette phrase pourrait fonctionner comme une « porte », s'ouvrant

directement sur la partie centrale, mais ici, l'auteur insère une brève transition entre les deux blocs textuels (sans changement de paragraphe), explicitant et précisant le contenu de la phrase-pivot :

« Il ne s'agit pas d'assigner à la linguistique "structurale" son champ et ses bornes, mais de faire comprendre à quoi répondait la préoccupation de la "structure" et quel sens avait ce terme chez ceux des linguistes qui, les premiers, l'ont pris dans une acception précise. » (91),

précision qui sera suivie immédiatement, mais déjà dans un nouveau paragraphe, du début de la partie centrale retraçant l'histoire du terme :

« Le principe de la "structure" comme objet d'étude a été affirmé, un peu avant 1930, par un petit groupe de linguistes qui se proposaient de réagir ainsi contre la conception exclusivement historique de la langue [...] » (92).

Une autre démarche fréquente dans la construction des textes argumentatifs est de poser initialement une question et d'y répondre par l'article même ; c'est le cas de l'article *De la subjectivité dans le langage*, cité plus haut. Cependant, la question peut apparaître au-delà de l'*incipit*, pour prendre le rôle d'une phrase-pivot à la fin du segment initial. Dans *Saussure après un demi-siècle*, ce n'est qu'après deux brefs paragraphes, présentant les circonstances de la commémoration solennelle et quelques pensées sur la grandeur et le mystère de cette figure marquante de la linguistique, que le segment initial se clôt sur cette question donnant un sens plus précis et un caractère plus systématique à la réflexion : « *Qu'est-ce que Saussure a apporté à la linguistique de son temps, et en quoi a-t-il agi sur la nôtre ?* » (32). Le troisième paragraphe enchaîne directement sur l'apparent début de la partie centrale : « *Pour répondre à cette question [...]* » (32), mais très vite on comprend que l'on a affaire ici à une transition, assez longue et complexe, composée de deux parties relativement indépendantes, dont chacune mène – par des chemins de détour différents – vers le début réel de la partie centrale. D'une part, dans la première phase de la transition, l'auteur propose une méthode, en se démarquant de ceux qui décrivent en détail l'œuvre de Saussure (*d'autres vs nous*), d'autre part, dans la deuxième partie, il médite sur l'existence, chez tout créateur, d'une « exigence, cachée, permanente [...], qui guide ses pensées » (33). Or cette double transition, annonçant une vue englobante, et en profondeur, aboutit logiquement à ce début de la partie centrale : « Saussure est d'abord et toujours l'homme des fondements. » (33).

Dans les nouvelles de Maupassant, lorsque la limite entre le segment initial et la partie centrale n'est pas identifiable par une rupture thématique évidente, la transition, plus difficile à délimiter, semble elle-même fondue dans le cours du récit. Ainsi se construit une sorte de transition « en paliers », par exemple dans *Un coq chanta*, où, après les trois premiers paragraphes sur les protagonistes et leurs rapports, la reprise – sémantique, non

textuelle – de l'*incipit* constitue éventuellement une limite du segment initial, mais non une véritable phrase-pivot de réorientation pointant vers la partie centrale. En effet, tout comme l'*incipit* (l'héroïne « avait jusque-là repoussé toutes les supplications de son admirateur désespéré »), la reprise « Elle n'avait encore rien accordé cependant » (I, 809) – créant déjà chez le lecteur l'attente d'un changement dans le cours de l'intrigue – continue à évoquer des faits habituels (exprimés à l'imparfait) antérieurs à l'action principale. Un peu plus loin, ce début de paragraphe « Un soir, dans une fête [...] » (I, 810) semble mettre l'action en mouvement, mais le lecteur se trouvera encore dé trompé par un plus-que-parfait renvoyant plutôt à l'arrière-plan : « Mme d'Avancelles avait répondu à M. de Croissard [...] » (I, 810), et ce n'est que petit à petit, après une annonce au prospectif, que se déclenche l'action du premier plan : « Une grande chasse allait avoir lieu. [...] Dès l'aurore, il [M. de Croissard] fut debout [...] » (I, 810).

Si dans cette nouvelle, la transition, assez floue, amène graduellement les personnages d'un passé indéterminé jusqu'au moment de l'action principale, dans les récits encadrés, telle *La peur*, la transition est plus radicale, car elle doit préparer un changement de niveau narratif : selon la formule bien connue, un personnage prend la parole devant un cercle d'amis – situation présentée dans le segment initial – pour raconter une histoire, généralement une expérience vécue par le personnage devenant narrateur. Ici, après une brève discussion concernant la peur en tant que telle, la fin du segment initial est clairement identifiable : « Alors l'homme au teint bronzé prononça d'une voix lente » (II, 798), et la transition, servant à justifier l'acte narratif imminent par l'intérêt de l'histoire à raconter, commence par ces paroles de l'homme : « Permettez-moi de m'expliquer ! » (II, 798), pour finir sur cette annonce : « Eh bien, voici ce qui m'est arrivé sur cette terre d'Afrique » (II, 799). Ce qui est frappant dans *La peur*, c'est que cette histoire sera suivie – après un bref retour au premier niveau narratif – du récit d'une deuxième expérience (« J'arrive à ma seconde émotion », II, 800), encore plus probante quant à la nature de cette émotion. Le lecteur est ainsi amené à réévaluer le statut du premier récit, qui pourrait être considéré, après-coup, comme n'étant lui-même qu'une transition plus ample, donnant un avant-goût de l'horreur de la vraie peur mentalement revécue par le narrateur lors de son deuxième récit.

Bien que les transitions argumentatives et narratives soient normalement différentes, puisqu'elles se conforment naturellement à leurs contextes respectifs, il se trouve que les nouvelles *La peur* ou *La nuit* contiennent des transitions « argumentatives », où il s'agit de défendre une thèse : « La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. » (*La peur*, II, 798) ou « Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer. » (*La nuit*, II, 1139), et cela d'abord sur le plan « théorique », ensuite en étayant le raisonnement par les récits qui doivent servir d'illustrations. En fait, la ressemblance entre les transitions dans ces

deux nouvelles et celles dans les articles consiste en ce qu'elles apportent des arguments en quelque sorte excédentaires, faisant momentanément dévier les textes de leur caractère essentiellement narratif, dans les nouvelles, ou de la pensée maîtresse, dans les articles scientifiques. D'où l'importance, pour ces transitions, d'employer des indices démarcatifs explicites (termes ou phrases typiques). En revanche, dans les nouvelles plus purement narratives, pour ainsi dire, la transition semble avoir un lien plus étroit, organique, avec le déroulement de l'intrigue, les étapes du passage vers la partie centrale se succédant à la manière du « fondu enchaîné » cinématographique.

#### PROGRESSION THÉMATIQUE DANS LE SEGMENT INITIAL

Arrivé au seuil de la partie centrale des textes, l'examen doit retourner vers l'ensemble du segment initial pour y découvrir les modalités de la progression thématique caractérisant la narration et l'argumentation respectivement. Comme l'étude de la permanence et de la progression des informations nécessite la prise en compte du déroulement continu du segment initial, il est peut-être préférable d'illustrer le problème par un seul texte pris dans chacun des deux types, notamment *La parure* de Maupassant (I, 453-454) et *La nature des pronoms* de Benveniste (251-252). Ici, la présentation des deux textes, cités dans l'Annexe, se fera alternativement, selon les besoins d'une comparaison des deux types de cohérence, narrative et argumentative.

Abstraction faite de la rupture thématique, de l'« oubli » temporaire du thème annoncé par le titre, au profit d'un thème différent, le début de *La parure* montre une unité thématique autour de l'héroïne, réalisée par l'anaphore pronominale coréférentielle « classique » : l'antécédent indéfini « *une de ces jolies et charmantes filles* », se trouvant dans l'*incipit*, sera repris, à travers les six paragraphes de l'exposition, par le simple pronom personnel *elle*, le plus souvent en fonction de sujet introduisant une phrase ou une proposition. Les autres anaphores, très rares et choisies dans la même sphère linguistique (pronoms et déterminants : « ces choses [...] *la* torturaient et l'indignaient » ; « *son* logement » ; « *sa* caste » ; « *son* mari »), ne changent rien à la monotonie des renvois à ce personnage encore anonyme, comme si ce procédé linguistique devait déjà préfigurer la monotonie d'une vie passée dans l'indigence.

En revanche, le thème des « pronoms », immédiatement repris dès l'*incipit*, traverse tout le segment initial chez Benveniste à l'aide d'anaphores qui sont ici plus variées : anaphores pronominales, exprimées par des pronoms personnels ou adverbiaux (*ils*, *les*, *en*) et des pronoms indéfinis (*les uns*, *les autres*) ; anaphores nominales où le segment anaphorique peut contenir un hyperonyme par rapport à son antécédent : « toutes les langues possèdent des *pronoms* [...] L'universalité de *ces formes* [...] ». De plus, l'anaphore n'étant

pas le seul moyen d'assurer la coréférence entre deux segments textuels, celle-ci se réalise encore soit par la simple répétition (cf. les nombreuses occurrences du terme *pronom*), soit par un hyperonyme en fonction d'attribut : « considérer ces formes linguistiques [= les pronoms] comme [...] *une même classe formelle et fonctionnelle* ». Cette variation des renvois, plus grande que dans la nouvelle, assure ainsi non seulement la continuité mais aussi un nuancement du thème initial, et avec cela, une certaine progression thématique.

Pour en venir à la *progression thématique* elle-même, les deux segments initiaux semblent assez caractéristiques des deux types de textes.

Dans *La parure*, la référence pronominale à l'héroïne de la nouvelle – tout le temps au premier plan du texte – constitue une sorte de fil conducteur : c'est effectivement à propos de « la jolie et charmante fille » comme thème principal que le texte apporte des informations toujours nouvelles, autant de rhèmes qualifiant ce thème. Il s'établit ainsi, dès l'*incipit*, une progression à *thème constant*, normalement associée à la narration. À y regarder de plus près, on découvre pourtant des écarts par rapport à la ligne droite imposée par la constance du thème principal. D'une part, certains rhèmes se transforment en thèmes secondaires<sup>10</sup> qui peuvent devenir les centres de petits segments descriptifs : « Elle souffrait de la pauvreté de son *logement* » → « de la misère des *murs*, de l'usure des *sièges*, de la laideur des *étoffes* » ; les appartements, les repas, les toilettes imaginés par la jeune femme sont ici autant d'hyperthèmes qui, avec leurs sous-thèmes respectifs, réalisent la progression à *thèmes dérivés*. D'autre part, les quelques commentaires généralisants du narrateur, tel « Toutes ces choses, *dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue* », ou la réflexion sur la hiérarchie des femmes fondée sur leur beauté : « *car les femmes n'ont point de caste* » s'écartent du thème principal représenté par l'héroïne pour passer momentanément d'un référent particulier à un référent collectif. Il semble que les variations de la progression thématique concourent à une représentation nuancée de l'état d'esprit, des souffrances morales de l'héroïne pour préparer le lecteur à une meilleure compréhension de l'histoire déclenchée par le conflit entre rêverie et réalité.

Cette préparation étant terminée, le segment initial arrive lui-même à sa frontière, indiquée ici – comme on l'a vu plus haut – non par un élément démarcatif explicite, mais par un changement très net des caractéristiques du texte : au lieu des imparfaits descriptifs et des présents « gnomiques », le premier passé simple, avec une indication temporelle particulière et une référence implicite à l'espace (« Or, *un soir* son mari *rentra* »), pose le début de l'intrigue, dans laquelle se produit même un changement d'énonciateurs par rapport au locuteur unique de l'exposition. Dès la deuxième phrase,

<sup>10</sup> Pour le thème initial unique devenant thème « propre » et pouvant être accompagné de « thématisations secondaires », cf. Combettes (1992 : 104).

notamment, le narrateur cède la parole à ses personnages, et cette construction – séquence narrative incluant des séquences dialoguées – sera maintenue jusqu’à la fin de la nouvelle.

Quoique situé déjà dans cette partie centrale, donc essentiellement la partie narrative du texte, le conflit, ou plus précisément, un événement qui en sera indirectement la conséquence (la perte de la rivière de « diamants » empruntée à l’amie riche), est pourtant suggéré dès le segment initial. En effet, le thème initial « oublié » est réintroduit subrepticement, faisant un écho lointain au titre, sous forme d’un simple participe passé : « Elle fut simple ne pouvant être *parée* », puis juste avant la fin de l’exposition, par un synonyme du mot du titre, repris ensuite anaphoriquement par le pronom démonstratif neutre : « Elle n’avait pas de toilettes, pas de *bijoux*, rien. Et elle n’aimait que *cela* ; elle se sentait faite pour *cela* ». Ces quelques apparitions du thème de la « parure » fonctionnent en fait – du moins pour le lecteur attentif aux détails apparemment anodins – comme des amorces anticipant sur l’événement qui va décider du sort de l’héroïne. Ce thème d’abord mineur va donc prendre dans l’intrigue une importance centrale, voire démesurée – littéralement, si l’on pense à la valeur réelle, ignorée par l’héroïne, des faux diamants. Voilà encore, sous une autre forme, le conflit entre imagination et réalité, et dont le triste dénouement est souligné en quelque sorte par le jeu des thèmes : à l’issue de la nouvelle, la parure triomphe, pour ainsi dire, de l’héroïne vieillie et rompue, jusque dans la formulation linguistique, car dans la dernière phrase, « *Elle* valait au plus cinq cents francs ! » (I, 462), le pronom personnel, jusque-là réservé surtout aux renvois à l’héroïne, en vient à désigner son adversaire, la parure.

Opposée à une progression thématique relativement facile à détecter dans la nouvelle de Maupassant, la progression dans le segment initial de l’article de Benveniste semble moins évidente. On n’y voit pas, comme dans la nouvelle, cette abondance, cette irruption dans le texte, de référents toujours nouveaux et pittoresques, depuis les *valets en culotte courte* jusqu’aux *ails de gelinotte*. Pendant tout le segment initial (et tout l’article, d’ailleurs), il s’agit en fait de considérer les seuls pronoms, avec leurs comportements spécifiques, semblables ou différents entre eux ; néanmoins cette constance du thème ne produit pas une progression toujours en ligne droite, même si des mailles plus serrées peuvent relier une série de phrases voisines selon une progression *linéaire* :

« [...] la définition ordinaire des pronoms personnels comme contenant les trois termes “je”, “tu”, “il”, y abolit justement la notion de “personne”. Celle-ci est propre seulement à “je”/“tu”, et fait défaut dans “il”. Cette différence foncière ressortira de l’analyse de “je”. Entre “je” et un nom [...] ».

Il se trouve, en revanche, que la pensée revienne à une idée énoncée préalablement et que celle-ci soit légèrement reformulée – c’est ce que suggèrent du moins les anaphores plus variées renvoyant aux pronoms, tout

comme le fait que cette notion soit étroitement liée aux termes *forme*, *classe*, *espèce*, *différence*, etc. qui, eux aussi, traversent tout le passage. Aussi peut-on constater même une combinaison intéressante entre progression linéaire et anaphore par *hyperonymie*, cette dernière enrichissant la simple désignation d'un référent par l'opération d'un classement : « Or toutes les langues possèdent des *pronoms* [...]. L'universalité de ces *formes* et de ces *notions* conduit à penser que [...] ».

En fait, il se peut qu'ici, la progression ne se réalise pas uniquement, ou avant tout, par l'apport de connaissances nouvelles, « inédites », concernant le thème initial, mais qu'elle soit en partie transposée au niveau de la réflexion scientifique elle-même, dont certaines démarches et certains instruments sont clairement explicités dans le vocabulaire de ce début de texte. Dès la première phrase, on voit apparaître deux mots-clés, *débat* et *considérer*, qui seront suivis d'une série assez impressionnante – pour ce passage relativement court – de substantifs (*problème*, *dénomination*, *définition*, *analyse*) et surtout de verbes (*définir*, *qc conduit à penser*, *poser*, *montrer*, *appeler*, *considérer*, *distinguer*, *abolir la notion*, *qc ressortira de l'analyse*) manifestant le lexique de l'argumentation, dont le déploiement sert en réalité un double objectif : renforcer la cohésion (comme le font les répétitions de mots et les anaphores) et conduire la réflexion d'une étape à l'autre, par une progression thématique pour ainsi dire « en spirale », jusqu'au point où les considérations initiales peuvent céder la place à l'analyse effective.

Le terme même d'*analyse* se trouve d'ailleurs dans une phrase-pivot, à la charnière des deux segments – initial et central – de l'étude, dont la jonction paraît nettement différente de celle qui caractérise un point textuel analogue dans *La parure*. En face d'une certaine brusquerie du début de la narration dans la nouvelle, l'article élabore une frontière plus douce et plus explicite, conformément, semble-t-il, à une certaine attitude scientifique préférant la gradation dans l'explication. Ainsi, les trois premiers paragraphes sur les pronoms montrent un rétrécissement graduel – ou, si l'on veut, une précision – de leur portée : à partir des premières considérations générales sur l'ensemble de la classe, en passant par des réflexions sur une espèce (les pronoms personnels), l'attention se dirige sur un seul membre de l'espèce en question, le pronom *je*. Or, avant de se fixer sur le pronom *je*, le second paragraphe renvoie à la fois en arrière, par le refus de la thèse existante : « la définition ordinaire [...] abolit justement la notion de “personne” », et en avant, par la proposition d'une nouvelle thèse : « Celle-ci [= la personne] est propre seulement à *je/tu* et fait défaut dans *il* ». Aussi la dernière phrase du paragraphe, « Cette différence foncière ressortira de l'analyse de *je* » marquera-t-elle explicitement la frontière entre le segment initial et l'apport personnel de l'auteur à l'étude de la question.

Cependant, à propos de cet apport personnel, il n'est pas sans intérêt de reconsidérer également la structure du premier paragraphe, notamment quant à l'attitude de l'auteur – ou disons, de l'« énonciateur implicite ». En effet,

celui-ci définit clairement sa position dans le débat sur les pronoms lorsqu'il évoque d'abord l'opinion générale des énonciateurs effectifs ou virtuels représentés ici indistinctement par le pronom personnel indéfini *on* : « *on* a l'habitude de considérer ces formes » ; « *on* les définit », pour y opposer sa propre vision du problème en s'affirmant par le *nous* de « modestie » : « *nous* le poserons » ; « *nous* appellerons ». Curieusement, le *on* en tête du second paragraphe a changé de référent : en disant « *On* doit considérer [...] », l'énonciateur s'associe déjà ses lecteurs virtuels.

Évidemment, pour s'affirmer en se distinguant des autres chercheurs, pour énoncer une nouvelle thèse concernant un domaine largement étudié, il faut avoir trouvé une perspective originale pour l'examen de la question. Or, cette exigence a provoqué ici l'introduction de nouveaux référents importants, selon la tripartition *langage / langue / discours*, servant de cadre désormais à une nouvelle interprétation de la nature des pronoms. La structuration logique de l'article fait que les deux ensembles de référents (*pronoms ; langage*) posés dans ce premier paragraphe traversent tout le texte pour réapparaître encore à la fin, dans une conclusion double, qui concerne, d'une part, l'existence de différences à l'intérieur d'une même classe de *pronoms* (1<sup>er</sup> référent), d'autre part, la nécessité d'une distinction entre *langue* et *discours* (2<sup>e</sup> référent). Début et fin se rejoignent ainsi, et les échos que se font les diverses parties du texte prouvent la présence de liens serrés entre les étapes de l'argumentation scientifique.

## CONCLUSION

L'étude des segments initiaux dans les textes narratifs et argumentatifs suggère une conclusion double concernant leur structure informationnelle. Il est évident, d'une part, que l'exposition est un point stratégique de tout texte, car c'est là, en l'espace de quelques lignes ou paragraphes, que doivent se dessiner les contours de l'univers représenté par le texte. D'autre part, l'appartenance d'un texte particulier à un certain type doit se révéler dès le segment initial, dont la construction obéit ainsi à des règles en partie typologiques. Reste à voir brièvement le rapport entre la structure informationnelle de l'exposition et la nature de l'univers représenté, toujours dans la comparaison des deux types de textes, narratif littéraire et argumentatif-scientifique.

Ce qui explique probablement les différences de construction textuelle, dès l'entrée en texte, c'est l'opposition fondamentale entre *description* et *invention*, produisant deux univers qui semblent être en tout point fort éloignés l'un de l'autre. En effet, le texte scientifique se propose de circonscrire un secteur du monde réel (en l'occurrence, il s'agit, chez Benveniste, de l'univers du langage), dont le fonctionnement – accessible à l'entendement humain – est dicté par des lois générales indépendantes des contingences spatio-temporelles. D'où un certain nombre de traits linguistiques carac-

térisant le texte scientifique, tels que l'utilisation du présent, la référence générique, le ton objectif, la progression logique graduelle, la démarcation explicite des unités textuelles et argumentatives pour une meilleure orientation de la compréhension. Le récit littéraire, en revanche, crée un monde fictif qui, même s'il lui arrive de ressembler à notre monde, n'est pas celui où nous vivons. L'entrée dans ce monde peut d'abord donner au lecteur un sentiment – non désagréable – de dépaysement, de désorientation (à commencer par celle provenant de la rupture thématique fréquente entre titre et *incipit*), ou simplement de surprise à la rencontre d'un monde inconnu. Mais au fur et à mesure que le texte accumule des renseignements sur la réalité inventée, celle-ci se construit, s'enrichit et finit par se faire accepter. Le processus d'authentification peut bien commencer dès le segment initial, qui – sauf intention contraire – s'efforce de mettre en place le cadre spatio-temporel d'événements particuliers présentés normalement comme déjà arrivés à des personnages ayant leur propre destin (autant de référents spécifiques évoqués par un texte rédigé habituellement au passé).

Néanmoins, cette relation entre le connu et l'inconnu, entre le réel et le fictif, peut se renverser à mesure que progressent l'argumentation et la narration, car tandis que, dans la plupart des cas, cette dernière s'efforce de rendre familier un univers d'abord totalement inconnu – et pour ce faire, elle est obligée de le *décrire* –, le texte scientifique, ayant pour objet d'analyse le monde connu pour tous, cherche à démontrer que nous ne connaissons pas vraiment ce monde et que, pour le connaître, il faut le voir sous un jour nouveau, il faut peut-être l'*inventer*.

Avec cela, même le statut, ou l'attitude, des énonciateurs peut changer, chacun prenant certains attributs de l'autre : le type de narrateur-observateur impassible qui produit une description circonstanciée d'un monde fictif peut devenir en apparence plus objectif que le scientifique faisant des conjectures et affirmant son opinion subjective sur un phénomène réel qui n'a pas encore trahi son secret.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAM J.-M. (1992). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan.
- BANGE P. (1981). Argumentation et fiction. In : *L'Argumentation*. Publ. par le Centre de Recherches en Linguistique et Sémiologie de l'Université Lyon II. Lyon : PUL, 91-108.
- COMBETTES B. (1983). *Pour une grammaire textuelle. La progression thématique*. Bruxelles : De Boeck / Duculot.
- COMBETTES B. (1986). Introduction et reprise des éléments d'un texte. *Pratiques* 49, 69-84.

- COMBETTES B. (1992). *L'organisation du texte*. Metz : Université de Metz.
- DANEŠ F. (1974). Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text. In : F. Daneš (ed.), *Papers on Functional Sentence Perspective*. Prague : Academia / The Hague – Paris : Mouton, 106-128.
- DEL LUNGO A. (1993). Pour une poétique de l'incipit. *Poétique* 94, 131-152.
- GENETTE G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- HOEK L.H. (1980). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye, Paris, New York : Mouton.
- RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R. (1999). *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.
- SKUTTA F. (2001). *Incipit textus : Étude comparée des entrées en texte*. *Studia Romanica de Debrecen*, Series Linguistica VI, 67-80.
- WEINRICH H. (1973). *Le temps*. Paris : Seuil. Trad. de l'allemand par Michèle Lacoste.
- WERLICH E. (1975). *Typologie der Texte*. Heidelberg : Quelle & Meyer.

### Textes étudiés

- BENVENISTE E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- *Tendances récentes en linguistique générale* (1954), 3-17.
  - *Coup d'œil sur le développement de la linguistique* (1963), 18-31.
  - *Saussure après un demi-siècle* (1963), 32-45.
  - *Nature du signe linguistique* (1939), 49-55.
  - *Communication animale et langage humain* (1952), 56-62.
  - « *Structure* » en linguistique (1962), 91-98.
  - *Les niveaux de l'analyse linguistique* (1962), 119-131.
  - *Les relations de temps dans le verbe français* (1959), 237-250.
  - *La nature des pronoms* (1956), 251-257.
  - *De la subjectivité dans le langage* (1958), 258-266.
- MAUPASSANT G. de (1959, 1960). *Contes et Nouvelles, I-II*. Paris : Albin Michel.
- Éd. établie par Albert-Marie Schmidt.
- *Les bijoux* (1883), I, 405-412.
  - *Deux amis* (1883), II, 187-193.
  - *La dot* (1884), II, 559-565.
  - *Farce normande* (1882), I, 63-67.
  - *Menuet* (1882), II, 1247-1251.
  - *La nuit* (1887), II, 1138-1143.
  - *La parure* (1884), I, 453-462.
  - *La peur* (1882), II, 797-803.
  - *Pierrot* (1882), II, 347-352.
  - *Un coq chanta* (1882), I, 809-813.

**Annexe**

Benveniste : *La nature des pronoms* (extrait, 251-252)

Dans le débat toujours ouvert sur la nature des pronoms, on a l'habitude de considérer ces formes linguistiques comme formant une même classe formelle et fonctionnelle ; à l'instar, par exemple, des formes nominales ou des formes verbales. Or toutes les langues possèdent des pronoms, et dans toutes on les définit comme se rapportant aux mêmes catégories d'expression (pronoms personnels, démonstratifs, etc.). L'universalité de ces formes et de ces notions conduit à penser que le problème des pronoms est à la fois un problème de langage et un problème de langues, ou mieux, qu'il n'est un problème de langues que parce qu'il est d'abord un problème de langage. C'est comme fait de langage que nous le poserons ici, pour montrer que les pronoms ne constituent pas une classe unitaire, mais des espèces différentes selon le mode de langage dont ils sont les signes. Les uns appartiennent à la syntaxe de la langue, les autres sont caractéristiques de ce que nous appellerons les « instances de discours », c'est-à-dire les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur.

On doit considérer d'abord la situation des pronoms personnels. Il ne suffit pas de les distinguer des autres pronoms par une dénomination qui les en sépare. Il faut voir que la définition ordinaire des pronoms personnels comme contenant les trois termes *je*, *tu*, *il*, *y* abolit justement la notion de « personne ». Celle-ci est propre seulement à *je/tu*, et fait défaut dans *il*. Cette différence foncière ressortira de l'analyse de *je*.

Entre *je* et un nom référant à une notion lexicale, il n'y a pas seulement les différences formelles, très variables, qu'impose la structure morphologique et syntaxique des langues particulières.

Maupassant : *La parure* (extrait, I, 453-454)

C'était une de ces jolies et charmantes filles, nées, comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés. Elle n'avait pas de dot, pas d'espérances, aucun moyen d'être connue, comprise, aimée, épousée par un homme riche et distingué ; et elle se laissa marier avec un petit commis du ministère de l'Instruction publique.

Elle fut simple ne pouvant être parée ; mais malheureuse comme une déclassée ; car les femmes n'ont point de caste ni de race, leur beauté, leur grâce et leur charme leur servant de naissance et de famille. Leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit, sont leur seule hiérarchie, et font des filles du peuple les égales des plus grandes dames.

Elle souffrait sans cesse, se sentant née pour toutes les délicatesses et tous les luxes. Elle souffrait de la pauvreté de son logement, de la misère des murs, de l'usure des sièges, de la laideur des étoffes. Toutes ces choses, dont une autre femme de sa caste ne se serait même pas aperçue, la torturaient et l'indignaient. La vue de la petite Bretonne qui faisait son humble ménage éveillait en elle des regrets désolés et des rêves éperdus. Elle songeait aux antichambres muettes, capitonnées avec des tentures orientales, éclairées par de hautes torchères de bronze, et aux deux grands valets en culotte courte qui dorment dans les larges fauteuils, assoupis par la chaleur

lourde du calorifère. Elle songeait aux grands salons vêtus de soie ancienne, aux meubles fins portant des bibelots inestimables, et aux petits salons coquets, parfumés, faits pour la causerie de cinq heures avec les amis les plus intimes, les hommes connus et recherchés dont toutes les femmes envient et désirent l'attention.

Quand elle s'asseyait, pour dîner, devant la table ronde couverte d'une nappe de trois jours, en face de son mari qui découvrait la soupière en déclarant d'un air enchanté : « Ah ! le bon pot-au-feu ! je ne sais rien de meilleur que cela... » elle songeait aux dîners fins, aux argenteries reluisantes, aux tapisseries peuplant les murailles de personnages anciens et d'oiseaux étranges au milieu d'une forêt de féerie ; elle songeait aux plats exquis servis en des vaisselles merveilleuses, aux galanteries chuchotées et écoutées avec un sourire de sphinx, tout en mangeant la chair rose d'une truite ou des ailes de gelinotte.

Elle n'avait pas de toilettes, pas de bijoux, rien. Et elle n'aimait que cela ; elle se sentait faite pour cela. Elle eût tant désiré plaire, être enviée, être séduisante et recherchée.

Elle avait une amie riche, une camarade de couvent qu'elle ne voulait plus aller voir, tant elle souffrait en revenant. Et elle pleurait pendant des jours entiers, de chagrin, de regret, de désespoir et de détresse.

\*

Or, un soir, son mari rentra, l'air glorieux et tenant à la main une large enveloppe.

« Tiens, dit-il, voici quelque chose pour toi. »