



HAL
open science

”E spacements” et ”effets” de lecture : la suite de points

Julien Rault

► **To cite this version:**

Julien Rault. ”E spacements” et ”effets” de lecture : la suite de points. La ponctuation à l’aube du XXe siècle. Perspectives historiques et usages contemporains., 2016, Paris, France. halshs-02504075

HAL Id: halshs-02504075

<https://shs.hal.science/halshs-02504075>

Submitted on 15 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julien RAULT

Laboratoire FoReLL, Université de Poitiers

Ce propos s'appuie sur l'analyse de la notion de rythme graphique développée dans ce même volume (v. chapitre 10, « Ponctuation, rythme et espace graphique »). Ici, il s'agit d'interroger la question du rythme visuel – du rythme graphique au rythme intérieur – organisé par le point de suspension et la suite de points dans le corps du texte, à l'aune des principales notions qui ont pu être dégagées, soit celles d'espacement, de continuité, d'intervallement ou encore d'intensité.

Du fait de sa plasticité graphique (variation du signifiant), du fait de sa polyvalence fonctionnelle (interruption, prolongement, etc.), la suite de points est un élément tout à fait essentiel de l'appréhension délicate du mouvement de la lecture, créant à la fois un *espacement* et un *continuum* qui posent les enjeux rythmiques en termes d'effets graphiques.

Avant que le signe ne se dote d'un véritable signifiant graphique en trois points, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, et ne devienne « le point de suspension », il existait une grande variation des espacements (le plus souvent, entre deux et cinq points). Certains auteurs du début du XIX^e siècle, dans le genre frénétiq, introduisent notamment des séries de points consécutives, intimement liées à la poétique de l'intensité : la forme graphique est l'objet d'une hypertrophie significative qui permet d'intensifier visuellement certains motifs, proprement frénétiq.

Le signifiant horizontal, qui suppose une forme de discours oblique, filigranée, impose de prendre en considération la question de la continuité et de l'espacement, du mouvement et de l'intervallement. La dimension spatiale temporelle du rythme peut être appréhendée en termes de durée (tachyrythmie et bradyrythmie) et d'échappée vers l'ailleurs (virtuel paradigmatique), ce qui permet d'établir quelques nuances dans les différentes réalisations rythmiques du ponctème.

Enfin, cette imprédictibilité rythmique peut être confrontée aux enjeux et aux effets de la surponctuation, laquelle pourrait bien être une des seules façons sensibles de concevoir une dimension métrique du point de suspension.

1. Espacements et variations

Selon L.-G. Védénina, le point de suspension permet d'exprimer, stylistiquement, une « distance » (1989 : 54) ; cette notion de distance peut – et doit – aussi se comprendre sur un plan graphique, dans lequel elle est une

figure du rythme intérieur et donc de la signification. Si l'on compare un instant, sous cet angle de vue, le point et le signe en trois points, il est évident que le premier n'implique pas la même conséquence en termes d'homéostasie graphique et de mouvement continu de la lecture. Nous pourrions ainsi extraire ce qui est dit du point par V. Kandinsky et l'appliquer à l'écrit :

La stabilité du point, son refus de se mouvoir sur le plan ou au-delà du plan, réduisent au minimum le temps nécessaire à sa perception, de sorte que l'élément temps est presque exclu du point, ce qui le rend, dans certains cas, indispensable à la composition. (Kandinsky 1991 : 37)

La ténuité spatiale du point n'a évidemment pas le même effet sur la temporalité que l'espace ou la « consistance » (Pétillon 2003 : 46) graphique en trois points. L'un est stable, refuse de se mouvoir ; l'autre, se mouvant *sur le plan ou au-delà du plan*, influe nécessairement sur le « temps de perception » et sur la perception du temps. La suite de points alignés introduit un « espacement de la lecture », pour reprendre la formule mallarméenne, conséquent, et donc significatif.

La notion d'espacement de lecture nous amène à évoquer, sur un plan diachronique, la plasticité due à l'irrégularité morphologique du signe. En effet, du XVII^e siècle jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, il n'existe pas de signifiant (stabilisé) et les point multiples peuvent faire l'objet d'une grande variation formelle. La structure ternaire est loin d'être établie même si des velléités d'harmonisation ou de classification émergent. F.-U. Domergue, en 1778, propose d'établir une hiérarchisation dans le nombre de points (de deux à quatre points) en fonction du degré d'emphase (1778 : 188). Une telle proposition suscite, quelques décennies plus tard, les railleries d'un autre grammairien, P.-A. Lemare, lequel, en 1819, ironise sur l'idée d'une gradation emphatique :

Ainsi, voilà un nouveau procédé pour quintessencier, pour graduer le sentiment. Chaque auteur, selon qu'il est affecté, ou qu'il veut qu'on le soit, pourra noter trois ou quatre, ou même dix à vingt degrés d'emphase. (Lemare 1819 : 1246-1247)

P.-A. Lemare préconise alors l'unification formelle autour du triplement : « ces points doivent toujours être en même nombre [...] Ils doivent être trois, ni plus ni moins » (1819 : 1246). Ce détour par les discours autorisés permet de comprendre l'avènement progressif d'une uniformisation du signifiant graphique : à partir du XIX^e siècle, la forme supérieure à trois points relève déjà d'une certaine a-normalité, d'une surcharge intensifiante, comme l'attestent ces propos métadiscursifs – ironiques – du clerc à l'ouverture du *Colonel Chabert* de H. de Balzac (1844) :

Puis il continua son improvisation : ... Mais, dans sa noble et bienveillante sagesse, Sa Majesté Louis Dix-Huit (mettez en toutes lettres, hé ! Desroches le savant qui faites la Grosse !), au moment où Elle reprit les rênes de son royaume, comprit... (qu'est-ce qu'il comprit, ce gros farceur-là ?) la haute

mission à laquelle Elle était appelée par la divine Providence !..... (point admiratif et six points : on est assez religieux au Palais pour nous les passer) [...] (1992 : 52)

L'usage de six points, qui est ici l'objet d'un commentaire amusé, paraît relever de l'excès, excès d'emphase ou plutôt d'enthousiasme, puisqu'il nécessite un certain degré de religiosité pour être accepté. Dans le discours littéraire, la forme graphique reposant sur le triplement a vraisemblablement commencé à se généraliser à la fin du XVIII^e siècle et a définitivement été entérinée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, l'usage dans les années 1820 et 1830 d'un signifiant contenant plus de trois points se fonde sur une poétique de l'intensité ; en témoignent les excentricités *frénétiq*ues de C. Nodier qui, très attentif à la dimension visuelle, propose des variations graphiques de points multiples particulièrement significatives :

Je ne fus tiré de cette angoisse que par une commotion terrible : ma tête étoit tombée.... elle avoit roulée, rebondi sur le hideux parvis de l'échafaud. (Nodier 1821 : 113)

L'amplitude visuelle de l'espace en pointillés s'accroît et participe d'un effet de lecture propre à « l'esthétique du choc » (Milner 1973 : 120). Dans cette scène de décapitation narrée par la victime elle-même, la suite en cinq points est introduite afin de désolidariser nettement – à l'image de la tête du locuteur – le syntagme qui suit². Les points multiples, abondants dans le genre frénétiq, produisent des intervallements, des espaces non subvocalisables dans le mouvement continu de lecture, qui intensifient les motifs de l'atrocité. Chez C. Nodier ou P. Borel, il n'est pas rare de rencontrer des lignes de points, lesquelles proposent une forme d'exemplification de l'écriture linéaire et du rythme graphique, mimant souvent une verbalisation impossible :

— Hélas ! hélas ! C'est mal, Bertholin !...

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Maintenant, mon ami, tu vas me dédaigner, tu vas me repousser, tu ne voudras plus pour compagne d'une fille si peu fidèle à son devoir, d'une fille sans honneur ? (Borel 1833 : 61)

Entre les occurrences « standard » de trois points et la ligne en pointillés, C. Nodier utilise également des séries de sept ou neuf points qui introduisent des espacements importants et permettent une gradation de l'intensité – dès 1846, l'édition de Hetzel atténue et régularise ces usages, limitant la démul-

tiplication des points à cinq (Nodier 1846) :

Il y a un moment où l'esprit suspendu dans le vague de ses pensées.....
 Paix !..... (1821 : 11)
 [...] s'il me lance à l'extrémité d'une planche élastique, tremblante, qui domine sur des précipices que l'œil même craint de sonder..... Paisible, je frappe le sol [...]. (1821 : 30)

Ces séries de points³ sont réservées à des moments singuliers. Du fait de leur amplitude, elles permettent de souligner et de renforcer (par l'extension de la casse horizontale) les effets de sens de certains motifs, traditionnels, comme ceux associés au temps, à la rêverie, au « suspens », au « vague » ; ou des motifs proprement frénétiques, à commencer par celui du gouffre, de l'abîme, du « précipice ». La présence à la reprise, dans les deux occurrences, du substantif « paix » ou de l'adjectif « paisible », suppose d'ailleurs une forme de folie associée à cette invasion de l'informulé en pointillés. L'hypertrophie du signifiant offre, de façon presque redondante et ironique, une exemplification graphique, expressive, caractéristique du genre frénétique : trace énonciative, à mi-chemin du verbe et de l'image, du lire et du voir⁴.

De façon éloquente, H. de Balzac, qui raillait la mode frénétique et ses artifices, et manifestait une certaine réticence à employer la suite de points en raison de son usage excessif dans la production romanesque de l'époque, assimile également les points de suspension à des « planches » permettant de franchir les « abîmes ». Ainsi, à propos de la lettre de Calyste, dans *Beatrix* :

[...] il y avait beaucoup de ces points prodigués par la littérature moderne dans les passages dangereux, comme des planches offertes à l'imagination du lecteur pour lui faire franchir les abîmes. (Balzac 1842 : 422)

Les points multiples sont à deux reprises associés à une « planche », au-dessus d'« abîmes » (Balzac) ou de « précipices » (Nodier). Le discours analogique se fait l'écho d'un fonctionnement syntaxique et rythmique du signe ; par-delà l'espace graphique (le gouffre), et ses variations générant divers effets de lecture, la suite de points intéresse la notion de « franchissement », c'est-à-dire le continu et le mouvement, deux dimensions qui conditionnent le rythme intérieur.

3. Dans la correspondance écrite, on trouve encore ce genre de variations : chez Céline, par exemple, trois points et points multiples alternent, comme si les premiers, ayant perdu de leur force en raison de leur fréquence dans son œuvre littéraire, devaient être renforcés afin de renouer avec leur pouvoir de suggestion, ironique en l'occurrence : « Chère Papillote. Inutile, mille pardons pour la Seguedille, nous l'avons trouvée à acheter. Elle nous fut volée quand même ! empruntée..... Mik est revenu ravi de son passage parmi vous tous, mais il ne rapporte rien de substantiel... Nous allons voir... ». L.-F. Céline, *Lettres à Marie Canavaglia (1936-1960)*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2007, p. 319.

2. Continuité et mouvement

L'horizontalité du signifiant en pointillés est un élément essentiel des représentations et des usages du signe. Le ponctème, qui a pu se nommer un temps *points poursuivants*, apparaît effectivement étroitement lié au continu et au mouvement. Dans le discours analogique, après la planche de bois qui permet le franchissement des abîmes, on pense évidemment à la planche de bois « traverses », celle qui compose les fameux « rails émotifs » de L.-F. Céline et qui permet de faire circuler son « métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points » (1976 : 117). Les trois points céliniens ne s'apparentent plus à la suspension mais deviennent en apparence des points d'appui pour le mouvement continu de l'écriture et de la lecture. Des points de locomotion.

Le signifiant horizontal est le support de représentations métaphoriques mettant en avant la jonction, et donc une dynamique de liaison. Dans l'imaginaire littéraire, l'incidence graphique des points de suspension est davantage envisagée en termes de continu et de liaison (les planches du pont, les traverses des rails). Une telle représentation diffère quelque peu de celle donnée par les linguistes. L.-G. Védénina envisage essentiellement la fonction disjonctive du ponctème et classe ainsi le point de suspension parmi les signes disjonctifs et isolants (1989 : 51) ; D. Maingueneau préfère articuler les deux pôles, en mettant avant la dimension antithétique du signe, entre rupture et continuité :

D'un côté, ils pulvérisent les formes de continuité syntaxique et textuelle, faisant passer les lignes de rupture aux endroits les plus improbables, d'un autre côté ils assurent la continuité, la transition entre les fragments qu'ils ont eux-mêmes découpés pour en faire les éléments d'un même mouvement énonciatif. (Maingueneau 1986 : 79)

Cette propriété syntaxique et rythmique repose indéniablement sur la dimension graphique du signe : l'*espacement* des trois points sépare quand le *continuum* des trois points relie. De là sans doute la multiplicité des rythmes de subvocalisation qu'il peut suggérer. Ainsi, des usages spécifiques imposent de prendre en compte l'espacement graphique, ce qui permet de créer une suspension, ou plutôt une sustentation, consistant à tenir en suspens (bradyrythmie) pour mieux ménager un effet – de surprise :

La Marquise sortit à... cinq heures.

Cet usage, intraphrastique, instaure une discontinuité dans la subvocalisation, soit un espacement produisant un réel intervallement. À l'inverse, dans le cas d'une interruption dialogale, le point de suspension suggère, par l'introduction d'un continuum, une ininterruption du mouvement de lecture (tachyrythmie) :

— La Marquise sortit à...

— Suffit !

ment subjectives, ces deux usages antithétiques semblent proposer toutefois deux cas de figure bien distincts.

Il existe également des usages, interphrastiques, qui peuvent créer une véritable rupture dans la cadence de lecture : l'espacement entraîne un intervallement dont la durée est infiniment variable, dans la mesure où sa présence provoque un appel de sens, en activant une dimension paradigmatique, au sens saussurien du terme (Saussure 1976 : 171).

La Marquise sortit à cinq heures...

Les combinaisons évoquées par F. de Saussure, c'est-à-dire les « rapports associatifs » qui unissent « des termes *in absentia* dans une série mnémotique virtuelle » (*ibid.*), peuvent permettre d'envisager le point de suspension comme un indicateur syntagmatique d'un déclenchement paradigmatique : inscrit dans la linéarité du discours, il opère une forme de subversion du linéaire et ouvre sur l'ailleurs, sur l'infinité désordonnée des combinaisons possibles (polysemie ? équivoque ? antiphrase ?). Et inscrit dans le discours ce que R. Barthes appelle, à propos de la signifiante du regard, une « zone de débordement », un « halo » entourant le « noyau sémantique » de l'énoncé, « champ d'expansion infinie où le sens déborde, diffuse [...] » (1992 : 279).

Sais-tu à quoi je pense ? À ton petit boudoir où tu travailles, où... (ici pas de mot, les trois points en disent plus que toute l'éloquence du monde). (Flaubert 1910 : 216)

Le point de suspension se situe à mi-chemin du blanc et du noir verbalisé. Ce statut en fait, visuellement, une sourdine graphique ; énonciativement, un mi-dire (qui voile pour mieux révéler, d'où ses vertus aphrodisiaques, érotiques) ; rhétoriquement, le signe est proche de la litote, concentré en trois points d'un discours sans fin. Petit boudoir intimiste du texte, dans lequel l'esprit peut vaquer à loisir, le point de suspension construit un lieu de partage et, dans le même temps, « infinité la phrase », selon l'expression de M. Favriand (2003 : 166). Il se pose comme la trace en palimpseste d'un dire total, sans bornes, sans fin. De là l'hyperbole flaubertienne évoquant un signe capable de dire « plus » que « toute » l'éloquence « du monde ».

Tous les espacements en trois points n'engendrent pas la même continuité subvocale. Certaines occurrences de points de suspension, qui produisent un arrêt dans le mouvement continu de la lecture, suscitent un travail herméneutique, voire, comme le préconise G. Bachelard, une « psychanalyse » (1942 : 42) – et J. Lacan d'utiliser la métaphore des points de suspension pour qualifier le symptôme (1975 : 66). Signe du refoulé, du refus du verbalisé, le point de suspension apparaît comme le représentant de l'inconscient dans l'écriture. Il peut inviter, sinon à une psychanalyse, du moins à une échappée vers l'ailleurs. H. Michaux, dans ses expériences psychotropes, utilise d'ailleurs des lignes de points pour marquer spatialement les intervallements qui séparent les visions (chaque ligne correspond à des « secondes ou des « doubles secondes »), soit le trajet souterrain d'une « idée qui allait son chemin avec le temps qui passait » et qu'il peut « scander » : la ligne de

Des mots, voyons lesquels étaient-ce, prononcés d'une voix pincée ?

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Un corset m'apparaît

sur une poitrine, étroitement lacé. (Michaux 1988 : 138)

Ces différents usages permettent de comprendre le rôle des points multiples, en tant qu'espace graphique, dans la représentation du temps et de l'ailleurs. La variation du signifiant devient le moyen d'explicitier un processus, de traduire une forme de virtuel paradigmatique, voire d'inconscient textuel. Dans le cas du signifiant en trois points, le signe, introduisant autant de la continuité que de la discontinuité, engendre des effets de bradyrhythmie ou de tachyrhythmie. Sa présence relève largement de l'imprédictibilité du rythme intérieur. C'est pourquoi, la seule façon de concevoir une dimension métrique peut être à chercher, paradoxalement, du côté de la surponctuation.

3. Surponctuation et métrique

Dans le cas d'un usage important, la fréquence du ponctème peut inviter à passer outre la signifiante paradigmatique de l'intervalle créé, entraînant alors le résultat inverse de la suspension car, comme le dit J. Dürrenmatt, l'œil finit « vite par glisser sur ces signes répétés qu'il lit comme des équivalents bavards de simples points [...] » (1998 : 46). L'omniprésence du signe provoquerait un glissement de l'œil, un lissage du rythme intérieur. L'imprédictibilité rythmique, par le retour périodique du même, est neutralisée. L'apparition récurrente du signe se lie aux enjeux de la métrique et forme une scansion graphique, un pointage visuel.

La ponctuation ne signifie plus, elle marque une musique du texte, ses points d'orgue, *piano* (suspension), ou *crescendo* (! !). (Dürrenmatt 1998 : 47)

La récurrence du signe de ponctuation ne fait alors que surligner avec force l'existence, si l'on suit ici la proposition de G. Dessons et H. Meschonic, d'un double récit : le récit de l'énoncé et le récit du récitatif ; le récit du récitatif est en effet le rythme de la répétition, du couplage, des finales, le « rythme d'un enfermement entièrement construit par le langage » (1998 : 225). La rime pour l'œil que proposent les points de suspension semble être le point d'accroche de cet autre récit, fondamental. Le ressac du parlé célinien se réalise ainsi sur le retour du « même », sur la présence graphique systématique en fin d'énoncé des trois points, faisant figure de grève où afflue et reflue le rythme de lecture.

fer !... C'était plus la peine qu'on insiste... Ils nous auraient crevés sur place à la plus petite tentative de dénégation... Ils devenaient de plus en plus cruels... Les plus canailles, les plus retors, ils faisaient le tour par la coulisse... Ils arrivaient par le gymnase... Ils nous faisaient signe de les rejoindre... Dans un coin comme ça chuchotant, ils proposaient des arrangements, des augmentations de la ristourne... quarante pour cent au lieu de dix pour notre propre blaze sur le premier butin sorti... Qu'on s'occupe d'eux immédiatement, avant tous les autres... (Céline 1981 : 956)

En proposant au terme de chaque énoncé un espace graphique en trois points, le signe vient en quelque sorte compenser « la spectaculaire déconstruction de la phrase traditionnelle » (Godard 2003 : 128). Ce faisant, le systématisme avec lequel il articule les segments, paratactiques, produit une uniformisation de ses fonctions rythmiques, soit une annulation de la variation des intervallements. Ce qui nous amène, *in fine*, à envisager cette position en apparence paradoxale : certes, on ne peut nier, avec J. Dürrenmatt, que la surponctuation, participe de la création, « à la manière *frénétique* », d'un « langage du délire » (1998 : 46) ; qu'elle entraîne, selon le mot de H. Meschonnic, « la ruine par la surenchère », une typographie de « la crise du sens » (1982 : 323). Cependant, en terme rythmique, face à l'imprédictibilité foncière du point de suspension, l'usage systématique du signe permet alors de neutraliser cet imprévisible. La surponctuation renforce l'effet de « périodisation en "circuit" », surimprime avec force ce mouvement qui fait « revenir [la phrase] à elle-même et retomber sur ses pieds rythmiques » (Jenny 1989 : 280). L'introduction systématique du point de suspension annule la pluralité des rythmes subvocaux, neutralise cette « folie temporelle » (*ibid.*) contre laquelle lutte chaque phrase, et que contribue à introduire le signe.

Le rôle rythmique du point de suspension, d'un point de vue graphique, est complexe et polyvalent. Employé ponctuellement, le signe abolit la clôture syntaxique et la complétude sémantique (c'est, au sens premier, un contre-point) et tend vers l'imprévisible, la folie temporelle – à l'image de celle décrite par S. Pétilion à propos des parenthèses (2002), à la différence près qu'il s'agit sans doute ici d'une autre forme de folie, une folie du non-fini. Des points multiples au signifiant en trois points, de la parole coupée par un interlocuteur au propos suspendu et retardé, le ponctuant produit de réelles variations en termes d'intervallement et se lie aux enjeux de l'intensité, de la labilité, de l'informulé. Face à de telles disparités, la surponctuation, paradoxalement, instaurant le retour du même, permet de réprimer cet insaisissable rythmique, de remettre, dans le désordre d'un signe maintes fois répété venant supplanter le point de l'autorité et de la régularité, un peu d'ordre dans le rythme du discours.

Références bibliographiques

BACHELARD Gaston, 1942, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti.

- BALZAC Honoré de, 1992, *Le Colonel Chabert*, Paris, Garnier-Flammarion, (1^{re} éd. 1844).
- BARTHES Roland, 1992, « Droit dans les yeux », *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, (1^{re} éd. 1977).
- BOREL Pétrus, 1833, « Was-ist-das ? », *Champavert. Contes immoraux*. Paris, Eugène Renduel.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1981, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1936).
- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1976, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1955).
- CHRISTIN Anne-Marie, 1995, *L'Image ou La Déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, 1998, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.
- DOMERGUE François-Urbain, 1778, *Grammaire française simplifiée, ou Traité d'orthographe, avec des notes sur la prononciation et la syntaxe, des observations critiques et un nouvel essai de prosodie*, Lyon.
- DÜRRENMATT Jacques, 1998, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- FAVRIAUD Michel, 2003, « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », dans A. Fontvieille-Cordani et P. Wahl (éds), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 163-173.
- FLAUBERT Gustave, 1910, *Correspondances I (1830-1850)*, Paris, Imprimerie nationale.
- GODARD Henri, 2003, *Une grande génération : Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malraux, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, Gallimard.
- GODARD Henri, 2006, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard.
- JENNY Laurent, 1989, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, n° 79, p. 277-286.
- KANDINSKY Vassily, 1991, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1911).
- LACAN Jacques, 1975, *RSI, Livre XXII, Séminaire 1974-1975*, Leçon IV, 21 janvier 1975.
- LEMARE Pierre-Alexandre, 1819, *Cours de langue française en six parties II*, Paris, Bachelier.
- MAINGUENEAU Dominique, 1986, « Le Langage en suspens », *DRLAV*, n° 34-35, p. 77-94.
- MALLARMÉ Stéphane, 2003, « Préface de l'édition *Cosmopolis*. Observation relative au poème "Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard" », *Igitur*, *Revue de la Société de Linguistique et de Grammaire*, n° 1, 2003, p. 1-10.

- MICHAUX Henri, 1988, *Connaissances par les gouffres*, Paris, Gallimard, (1^{re} éd. 1967).
- MILNER Max, 1973, *Le Romantisme I (1820-1843)*, Paris, Arthaud.
- NODIER Charles, 1821, « Prologue », *Smarra ou Les Démons de la nuit. Songes romantiques*, Paris, Ponthieu.
- NODIER Charles, 1846, *Contes*, Paris, Hetzel.
- PÉTILLON Sabine, 2003, « Les parenthèses comme "forme" graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmiques de la phrase », *Semen*, n° 16, p. 45-58.
- SAUSSURE Ferdinand de, 1976, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot (1^{re} éd. 1916).
- SERÇA Isabelle, 2012, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard.
- VÉDÉNINA Liudmila-Georgievna, 1989, *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Louvain, Peeters.

Le « point archi-sec » et la « grammaire parallèle » de la communication électronique

Antoine GAUTIER

Université Paris-Sorbonne - EA 4509 STIH

Cet article s'intéresse aux pratiques de ponctuation dans la communication médiée électronique (désormais CME) et au sentiment linguistique des lecteurs-scripteurs à propos de la ponctuation dans le réseau Twitter. Notre objectif est de mettre en évidence un important glissement interprétatif du point final pour une certaine catégorie d'utilisateurs des supports numériques de communication.

Dans un premier temps, nous montrons l'utilité d'un cadre d'analyse des pratiques d'écriture qui relève d'une approche écologique du discours (Paveau 2013b). Nous présentons ensuite quelques données générales sur les pratiques de segmentation dans la CME, puis nous étudions enfin le cas particulier du point final et de sa concurrence avec la fin de transmission dans les tweets et les SMS, en examinant à la fois les faits linguistiques, et le discours ambiant portant sur ces faits, en tant qu'il témoigne du sentiment linguistique des lecteurs-scripteurs.

1. L'étude de l'écrit et les caractéristiques médiales

Depuis J. Anis (Anis 1983, Anis *et al.* 1988) jusqu'à J. Anis (2000) puis la mise au point d'I. Serça (2004), l'étude de la ponctuation a tenté de s'affranchir de la référence à l'oral et du poids épistémologique du dualisme structuraliste. Il semble raisonnable d'affirmer aujourd'hui qu'un tel espoir est satisfait et qu'une étude largement autonome de l'écrit est en train de se constituer, en particulier grâce à l'apport des sciences expérimentales, qui ont remis en question les conceptions phonocentristes de l'écriture¹, dont l'origine remonte à Aristote (Harris 1993, 2000). En effet, c'est un modèle de lecture à double entrée qui fait aujourd'hui consensus en psychologie cognitive de la lecture² (Coltheart 2005). Ce modèle, théorisé dans les années

1. Le phonocentrisme n'est d'ailleurs bien souvent qu'une posture théorique qui ne se concrétise pas aux plans épistémologique et méthodologique : tout en prônant la primauté de l'oral, non seulement les linguistes phonocentristes travaillent en réalité sur des objets dont ils ont neutralisé toute caractéristique phonologique, mais ils sont aussi victimes du biais scriptural (Linell 2005) qui impose une visibilité graphique aux objets linguistiques.

2. Il n'empêche que le *Cours de linguistique générale* (Saussure 1916) déconstruit déjà...