

L'hyperbole fictionnelle: exagération et suffixation dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry

Suzanne DUVAL

Université Paris-Sorbonne

Die Hyperbel versteht sich als Stilfigur, deren Hauptmerkmal die Übertreibung ist. Letztere liegt sowohl der Bildung als auch dem praktischen Ziel dieser Figur zugrunde. Hyperbeln werden üblicherweise als stilistische Mängel betrachtet. Die Ablehnung, auf die sie oft stossen, motiviert uns, über die hyperbolische Funktionsweise in einem konkreten Diskurs nachzudenken, sowie über verschiedene Interpretationen der untersuchten Figur. Im 17. Jahrhundert wurde Madeleine de Scudéry oft für ihre unzeitgemässe Verwendung verstärkender Suffixe wie *-able* und *-ment* kritisiert, die aufgrund ihrer hyperbolischen Wirkung verpönt waren. Dank einer eingehenden stilistischen Untersuchung von Scudéry's fiktionalem Werk lässt sich die wiederholte Verwendung solcher Intensivierer bei dieser Autorin gut erkennen. Kurzum, die vorliegende Studie untersucht die Funktionsweise der Hyperbel in einem fiktionalen Kontext, der stark auf die Vorstellungskraft des Lesers angewiesen ist. Hyperbeln entführen letzteren in eine andere Welt und versetzen ihn in Gefühlslagen, die mit Worten nicht umschrieben werden können.

L'hyperbole est souvent considérée comme un procédé *précieux*. On en prendra pour exemple la définition qu'en donne Morier (1961: 535):

Rien n'est plus courant que l'hyperbole. Elle est dans la bouche de tout le monde, mais surtout des jeunes gens (soucieux de passer pour des héros) et des jeunes filles (soucieuses de faire valoir leur exceptionnelle sensibilité). De là ces hyperboles précieuses qui se renouvellent avec les siècles [...].

Figure de rhétorique intrinsèquement contre-performante, l'hyperbole serait le symptôme d'une trop grande exubérance ou d'un manque de maîtrise dans l'art de parler. Pour Quintilien (2003: 125), il s'agit d'une figure communément employée par "des gens sans culture et des paysans". Cette connotation péjorative de l'hyperbole s'explique par la structure interne de ce trope, dont "le sens dérivé [...] est plus faible que le sens littéral" (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 101). Figure d'exagération qui dit le plus pour le moins, l'hyperbole s'écarte de l'idéal de modération et d'économie qui structure l'imaginaire de la langue française¹. C'est ainsi qu'au XVII^e siècle, les nombreuses condamnations du "parler roman" font de l'hyperbole, figure fréquemment employée dans la prose fictionnelle,

¹ Pour une étude de la genèse de cet idéal, voir Fumaroli (2002) et Siouffi (2010).

une cible de prédilection²; ce vice de style est également attribué à une autre figure repoussoir du champ littéraire, la *précieuse*³.

L'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry s'expose, par sa facture poétique et rhétorique ainsi que par son ancrage assumé dans une sociabilité galante, à cette double condamnation⁴. L'étude des intensifs en *-able* et en *-ment* dans le texte scudéryen, dont l'emploi récurrent est souvent reproché au style de la romancière, offre ainsi un angle d'approche intéressant pour l'étude de ce trope, en ce qu'il pose la question de sa réception et de son jugement: quelle configuration textuelle rend possible la saillance figurale de l'hyperbole? Et que devient celle-ci dans le contexte fictionnel du roman héroïque, qui présuppose une certaine malléabilité de "l'univers de croyance"⁵ du lecteur?

1. Les intensifs en *-able* et en *-ment*: de la cible satirique au procédé stylistique

Le Dictionnaire des Précieuses de Somaize (1660: 56), en consacrant une entrée aux suffixations intensives en *-able* et en *-ment* (désormais SAM), montre bien l'identification, fréquente au XVII^e siècle, de ce type de caractérisations à un trait stéréotypé du *parler précieux*: "Tout à fait: furieusement. Épouvantablement et terriblement ont aussi la même signification". Une pseudo-relation de synonymie est ici établie entre des adverbes dont les signifiés sont ostensiblement distincts. Leur équivalence ne se vérifie en effet que sur un plan strictement syntaxique; il s'agit à chaque fois de compléments de l'adjectif qualificatif, substituables les uns aux autres: on dira ainsi que Clélie est *tout-à-fait / furieusement / épouvantablement / terriblement laide*. D'un point de vue sémantique, en revanche, les trois SAM ont une visée argumentative intensive, alors que le mot *tout-à-fait* indique sur un plan méta-discursif l'adéquation de la qualification à la qualité qu'elle dénote: il émet donc un commentaire sur l'exactitude du dire, là où les trois intensifs indiquent au contraire la nécessité de rehausser la caractérisation sur l'échelle de l'intensité. Cette fausse équivalence accuse donc le grand écart argumentatif qui sépare la langue des précieuses d'un discours raisonnable. L'intensité des SAM est ainsi dévaluée comme s'apparentant à une vaine exagération, entraînant en

² Voir à ce sujet Esmein (2009).

³ Voir à ce sujet Denis (1998b).

⁴ Voir à ce sujet Denis (2001), Dufour-Maître (2008) et Grande (1999).

⁵ Dans cet article, l'expression "univers de croyance" désigne, comme chez Martin (1987: 10), "l'ensemble des propositions qu'au moment où il s'exprime le locuteur tient pour vraies (et conséquemment celles qu'il tient pour fausses) ou qu'il cherche à accréditer comme telles".

outre un appauvrissement sémantique: les sèmes affectifs et axiologiques présents dans les bases *furieuse-*, *épouvantable-* et *terrible-* sont en effet gommés⁶ et rabattus sur le seul paradigme quantitatif de l'intensité⁷.

Le *Dialogue des héros de roman* de Boileau (1873: 196-197) se concentre quant à lui sur les suffixations en *-able* et vise cette fois directement notre auteure, en imaginant Clélie comparaître devant le juge des enfers:

PLUTON. – Mais vous, tendre mignonne, vous êtes donc aussi amoureuse, à ce que je vois?

CLÉLIE. – Oui, seigneur; je vous concède que j'ai pour Aronce une amitié qui tient de l'amour véritable: aussi faut-il avouer que cet admirable fils du roi de Clusium a en toute sa personne je ne sais quoi de si extraordinaire et de si peu imaginable, qu'à moins d'avoir une dureté de cœur inconcevable, on ne peut pas s'empêcher d'avoir pour lui une passion tout-à-fait raisonnable. Car enfin...

Le discours de Clélie se construit sur une gradation rhétorique dont chaque degré est marqué par une suffixation en *-able* d'intensité croissante. Le trait intensif contenu dans la base verbale de l'adjectif *admir-able* située en effet le syntagme "cet admirable fils du roi de Clusium" à un degré élevé sur une échelle orientée axiologiquement, puis la modalité négative des caractérisations "si peu imaginable", puis "inconcevable", franchit un degré supérieur en énonçant une saturation du sème de possibilité contenu dans le suffixe *-able*. La conclusion de la période par l'adjectif "raisonnable" opère dans ce contexte un brusque dénivelé argumentatif, en substituant au sème de l'intensité élevée celui d'une intensité modérée. Cette rupture d'isotopie accuse donc une mauvaise économie de l'intensité et une incohérence dans l'énoncé, due à l'accumulation entêtante des homéotéleutes en *-able*, tic de langue contagieux, comme le montre la réponse de Pluton:

PLUTON. – Car enfin, car enfin... Je vous dis, moi, que j'ai pour toutes les folles une aversion inexplicable; et que quand la fille du roi de Clusium aurait un charme inimaginable, avec votre langage inconcevable, vous me feriez le plaisir de vous en aller, vous et votre galant, au diable. (Boileau, 1873: 197)

Le jeu sur les homéotéleutes est ici poussé jusqu'à l'absurde, puisqu'il fait suivre à la série des suffixations en *-able* le substantif "diable", dont la morphologie est entièrement différente. Chez Boileau comme chez Somaize, ce n'est pas tant l'hyperbole comme telle qui est jugée répréhensible que son utilisation intempestive, au détriment de la vraisemblance et de la cohésion du discours.

On voit que la stratégie satirique de ces deux textes joue sur la décontextualisation de la cible stylistique qu'ils visent: transplantée dans

⁶ Pour une étude de cette tendance des adverbes en *-ment* à la "subduction", voir Guimier (1996: 30).

⁷ Nous utilisons ici le terme d'*intensité* au sens de "quantité de propriété", en suivant la conceptualisation qu'en propose Kleiber (2013: 63).

une entrée du dictionnaire et dans une fiction héroïcomique, la visée hyperbolique des SAM passe pour une affectation voyante et sans efficacité rhétorique. Aussi nous proposons-nous d'étudier le fonctionnement pragmatique des SAM en contexte dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry, afin de confronter la mise en scène satirique de ce trait stylistique à son utilisation fictionnelle.

Précisons d'emblée que les SAM, de par leur visée épideictique, constituent déjà au XVI^e siècle un trait langagier traditionnel de la fiction héroïque et romanesque: nous proposons donc l'analyse ponctuelle d'un procédé qui pourrait être étudié avec profit sur des corpus beaucoup plus larges. Nous ne prétendons pas non plus apporter une analyse systématique des occurrences des SAM de l'œuvre fictionnelle de Madeleine de Scudéry. En nous concentrant sur *Ibrahim* et *Clélie*, nous avons retenu une série de passages où la fréquence des SAM rendait le procédé suffisamment saillant: nous avons ainsi sélectionné des textes de moins de vingt lignes où les SAM sont récurrentes. Nous avons constaté en premier lieu la très riche représentation des SAM, dont nous avons distingué deux grands types⁸:

- Le premier type regroupe les SAM qui tirent leur trait intensif du sens de la base lexicale sur laquelle elles sont formées: leur visée intensive est donc explicite.
- Le second correspond symétriquement à des intensifs négatifs, construits selon la formation préfixe négatif+base+suffixe. Le préfixe nie le procès ou la qualité et le sème dénotés dans la base lexicale. La visée intensive du second type est implicite: *une beauté inconcevable* dénote littéralement *une beauté qui ne peut être conçue* et implicitement *une beauté si grande qu'elle ne peut être conçue*.

Si l'on classe ensuite les occurrences de chacun de ces types selon les critères de la nature et du sémantisme de leur base lexicale, on s'aperçoit que le trait intensif qui les caractérise toutes s'actualise selon des procédés variés, qui peuvent être étudiés en fonction de leur plus ou moins grand degré d'objectivité:

- Le trait intensif le plus classifiant est représenté par les bases qui désignent l'intensité d'une qualité en termes strictement quantitatifs: *extrêmement* pour le type 1, *extraordinairement*, *infiniment*, pour le type 2.
- On a ensuite un grand nombre de bases situant la quantité de qualité sur une échelle axiologique, au moyen d'un substantif ou d'un adjectif

⁸ Nous précisons dans la suite de l'article les références des occurrences étudiées.

évaluatif: *affreusement, horriblement, merveilleusement, parfaitement.*

- Enfin, on relève des intensifs qui fondent la quantité de qualité sur une échelle entièrement subjective, avec pour le type 1 une base adjectivale ou substantivale affective comme *effroyable, admirable*, et pour le type 2 un verbe d'opération de l'esprit comme *indéfinissable* ou *inexplicable*.

Notre relevé soulève donc deux questions: étant donné la diversité morphologique et sémantique des SAM présentes chez Madeleine de Scudéry, observent-elles un fonctionnement pragmatique unique? D'autre part, puisque tous ces termes relèvent de la caractérisation, voire d'une caractérisation subjectivement marquée, seule une analyse en contexte qui prenne en compte l'énonciateur de la SAM et le référent que celle-ci caractérise permet de mesurer la part de l'intensité à visée hyperbolique et celle de l'intensité appelant une interprétation littérale. Or la nature fictionnelle et, de ce fait, non référentielle de notre corpus rend cette estimation, sinon impossible, du moins problématique, puisqu'elle implique de se fonder sur l'échelle argumentative en principe malléable du lecteur de fictions. Nous proposons donc d'étudier le fonctionnement discursif des SAM en posant l'hypothèse que leur visée hyperbolique est actualisée par l'inscription de ces termes dans une poétique de l'intensité généralisée, aboutissant à une reconfiguration et un déplacement des frontières de l'univers de croyance de son lecteur. Nous séparerons pour la clarté de l'analyse l'étude des SAM de type 1 et celle des SAM de type 2, dont le fonctionnement pragmatique, explicite pour le premier et implicite pour le second, appelle des conclusions sensiblement différentes.

2. L'hyperbole positive: une procédure de fictionnalisation

Avant d'entrer dans une étude micro-textuelle, on voudrait rappeler certaines tensions inhérentes à l'esthétique défendue dans les romans de Madeleine de Scudéry, qui sont à l'image des problèmes soulevés par son emploi de l'hyperbole. Dans les nombreuses conversations tenues par les protagonistes de notre corpus, plusieurs personnages se prononcent en faveur d'une éloquence "raisonnable", exempte de toute outrance stylistique⁹. L'un des personnages de *Clélie* se livre ainsi au commentaire d'un poème dont il blâme les vers affectés:

⁹ Sur la "cohérence" des thèses soutenues dans les conversations de Madeleine de Scudéry portant sur l'esthétique, voir Denis (1998a: 14).

Ils avaient de grandes et de belles paroles, le son en était même agréable, on eût dit quand on n'y pensait guère qu'ils voulaient dire quelque chose, et l'on y entrevoyait de l'esprit; mais avec tout cela, ce n'était que de fausses pointes, mises en galimatias pompeux. (Scudéry, 2003: 39)

Le contexte galant dans lequel ce jugement de goût est énoncé en explique la faible technicité: une conversation mondaine, sous peine de tomber dans le pédantisme, ne saurait en effet accueillir des noms de figures trop savants. Aussi est-il difficile d'identifier précisément les procédés stylistiques visés par le locuteur. On repère toutefois dans son discours une isotopie de l'apparence trompeuse: "on eût dit", "on y entrevoyait", "fausses pointes", et de l'enflure stylistique: "grandes [...] paroles", "galimatias pompeux": les vices du mensonge et de l'excessive emphase, traditionnellement imputés à la figure de l'hyperbole¹⁰, apparaissent donc constitutifs du paradigme du mauvais style qui est ici défini. Inversement, la conversation de l'aimable Plotine est louée pour son art de plaire sans accumuler les ornements voyants:

[...] l'aimable Plotine parle comme il faut qu'une femme raisonnable parle, pour parler agréablement. Car toutes ses expressions sont nobles, et naturelles tout ensemble; elle ne cherche point ce qu'elle dit; il n'y a nulle contrainte en ses paroles; son discours est clair et facile [...]. (Scudéry, 2004: 240)

L'élégance *naturelle* de Plotine offre ici une figuration fictionnelle de l'art de bien parler. L'instance auctoriale signale par ce biais son allégeance à une "rhétorique d'agrément"¹¹ qui refuse l'ostentation ornementale sans tomber pour autant dans l'austérité d'un style simple.

Le fonctionnement des SAM s'inscrit dans cette recherche d'un style élevé, noble et dépourvu d'ostentation. Ces suffixations garantissent en effet la noblesse du *dit* et du *dire*: leur trait intensif permet de rehausser les qualités du signifié sur une échelle axiologiquement orientée. Mais dans le même temps, au regard du fonctionnement des tropes métaphoriques, on voit que les SAM opèrent un déplacement de sens d'un moindre coût pour la cohésion du discours. Elles déplacent en effet la caractérisation de l'énoncé sur le seul axe de l'intensité, sans faire intervenir un changement de paradigme qui viendrait introduire une allotopie dans la progression thématique du texte. L'interprétation hyperbolique des SAM ne s'explique dès lors pas tant par leur saillance figurale, que par leur inscription dans un réseau isotopique intensif avec lequel elles entretiennent une véritable synergie: elles s'intègrent en effet dans un énoncé qui multiplie les

¹⁰ Quintilien (2003: 124) dit par exemple que "si toute hyperbole sort de la vraisemblance, il ne faut pas qu'elle sorte de la mesure, car il n'y a pas de meilleur moyen de tomber dans une affectation extravagante".

¹¹ Selon la formule de Denis (1997: 243-342), dans une étude portant sur la stylistique de la conversation chez M. de Scudéry.

marqueurs d'intensité, et participent ainsi du dispositif rhétorique épideictique qui instruit la diégèse héroïque. En ce sens, elles constituent des "procédures de fictionnalisation" (Denis & Jaubert, 2005)¹² et assurent conjointement la cohérence du discours romanesque. Leur fréquence permet en effet la maintenance d'un niveau d'intensité sans lequel la fiction basculerait dans l'incohérence et compromettrait l'immersion fictionnelle du lecteur: d'où leur utilisation dans des séquences charnières de la narration.

On en prendra pour exemple l'*incipit* de l'*Histoire romaine*, où un tremblement de terre sépare Aronce et Clélie alors qu'ils sont sur le point de se marier. Les caractérisations en *-able* permettent l'embranchement dramatisé de l'action romanesque, captant l'admiration du lecteur par la diffusion d'un registre hyperbolique:

[...] cependant, au milieu de ce tremblement de terre si épouvantable, de ces flammes si terribles, de ces effroyables tonnerres celestes et souterrains, [...] au milieu dis-je d'un si grand péril, Aronce qui ne voyait rien de vivant que lui, ne songeait qu'à son aimable Clélie. (Scudéry, 2001: 53)

La description pathétique de la catastrophe initiale est colorée par trois homéotéleutes qui rythment la protase: "épouvantable", "terribles" et "effroyables", et par une accumulation de tours intensifs: répétitions, style coupé, antépositions de l'épithète, etc. Le lecteur entre donc dans un univers saturé par le haut degré, qui le conduit à interpréter l'énoncé comme étant hyperbolique. Mais simultanément, la forte stylisation de cette hyperbole *continué*, rythmiquement orchestrée et intégrée dans un discours imagé, participe de la littérisation du discours et fonctionne en ce sens comme un marqueur de fictionnalité. Le dispositif hyperbolique relève donc d'une pragmatique de la surprise: il vise non seulement à émouvoir le lecteur en vertu d'un spectacle hors du commun, mais aussi à mettre en évidence une maîtrise des codes de la fiction épique, voire la capacité de déplacer et de subvertir ces derniers. La période se construit en effet sur l'opposition entre l'amplification intensive de la protase et la négation restrictive de l'apodose, aboutissant à l'infléchissement de la voix narrative vers un registre galant. Le réseau hyperbolique est ainsi brusquement court-circuité à la faveur d'un déplacement focal du narrateur, qui passe d'une perspective globale et spectaculaire à un recentrement sur les mouvements intérieurs de son personnage principal, avec l'adjectif "aimable".

L'hyperbole définit en ce sens un patron discursif qui fixe le degré haut de l'échelle romanesque, ancrant la narration dans un registre épique qui peut

¹² Les "procédures de fictionnalisation" sont ici envisagées, suivant la démarche proposée par Denis et Jaubert (2005: 3), comme des "indices" inscrits dans le fonctionnement même du langage dont ils font "bifurquer le mode de référenciation".

être modulé ou détourné par la voix narrative. Dans *Ibrahim*, la première apparition d'Isabelle est mise en scène au moyen d'un procédé de surenchère hyperbolique:

[...] car, Seigneur, comme le soleil déjà assez abaissé pour n'être plus incommode, ni par ses raisons, ni par sa chaleur, le maître du logis me dit qu'avant que de descendre au jardin il vouloit me faire entendre un écho merveilleux, qu'il avoit trouvé depuis peu de jours et qu'un de ses voisins lui avoit donné sans y penser, en faisant bâtir une grotte opposée aux fenêtres de son cabinet et creusée dans la montagne en forme de demie lune; ce qui recueillait et réfléchissoit la voix si admirablement que la septieme répétition que faisoit cet écho se distinguoit parfaitement [...]. (Scudéry, 1723: 65)

Le réseau hyperbolique est embrayé par le trait intensif de l'adjectif "merveilleux", dont le sème spécifique /paranormal/ est remotivé en contexte par l'évocation d'un décor aux fortes connotations mythologiques: l'"écho", de même que la "grotte [...] en forme de demie lune", renvoient en effet à l'univers fabuleux des *Métamorphoses* d'Ovide. Ces indices de merveilleux sont confirmés par les deux adverbes intensifs "admirablement" et "parfaitement", et dans le même temps mis en doute: la grotte est un aménagement artificiel, qui rappelle les jardins à l'italienne en vogue au XVII^e siècle. La description est d'autre part prise en charge par le discours rapporté de l'hôte du narrateur. Aussi la caractérisation hyperbolique peut-elle être attribuée à l'orgueil démesuré du "maître du logis". La suite du passage opte néanmoins pour un déplacement et non une infirmation du registre merveilleux du texte:

À peine ce discours fut-il achevé que devançant la compagnie j'entrai seul dans le cabinet, résolu d'essayer l'écho le premier. Mais, Seigneur, je n'eus pas si-tôt ouvert la fenêtre que bien loin d'obliger l'écho à me répondre, je perdis moi-même l'usage de la voix par le ravissement dont je fus saisi en voyant la plus belle personne que la nature ait jamais faite. (Scudéry, 1723: 65)

L'horizon d'attente du lecteur est ici décalé sans pour autant être déçu: l'hyperbole est en effet continuée par le substantif "ravissement" puis le superlatif "la plus belle personne". Mais à l'écho extraordinaire attendu se substituent l'apparition d'Isabelle et le silence ébahi du narrateur, dans une bifurcation du programme narratif qui met en relief la *merveille* de la surprise de l'amour.

Ces différents exemples mettent en évidence le fonctionnement argumentatif spécifique de l'hyperbole en contexte fictionnel. L'hyperbole standard en effet ne situe son référent sur une échelle argumentative qu'au terme d'un calcul interprétatif: l'allocutaire négocie à la baisse le degré d'intensité littéral de l'expression hyperbolique. Dans le contexte fictionnel du roman héroïque, l'hyperbole conduit au contraire le lecteur à élargir son univers de croyance pour se figurer des personnages et des actions plus grands que nature, tout en gardant en mémoire le procédé fictionnel d'exagération situé au fondement de cette configuration. L'emploi des hyperboles négatives définit encore un palier supérieur dans cette poétique de l'intensification.

3. L'hyperbole négative: une expression de l'indicible

Nous avons vu que les SAM de type 2 actualisaient leur portée intensive de manière implicite. C'est en effet seulement par inférence que le sème de négation porté par leur préfixe aboutit à une hyper-assertion: le contenu sémantique de la base+suffixe, nié par le préfixe, programme une intensification de la caractérisation très proche du procédé litotique. Dans les deux cas en effet, l'énonciateur utilise le procédé de la négation pour faire entendre le haut degré. Mais la litote vise implicitement un degré localisable sur l'échelle des valeurs, tandis que l'hyperbole négative indique quant à elle une "occurrence à la fois stabilisée et non stabilisée" qui "n'a pas de valeur définie et ultime" (Culioli, 1999: 129)¹³. Interprétée comme une litote, l'expression *x n'est pas crédible* peut ainsi être paraphrasée par l'expression littérale *x est complètement invraisemblable*. En revanche, l'expression hyperbolique *x est incroyable* indique que x se situe au-delà de l'échelle du croyable. En ce sens, l'hyperbole négative enveloppe avec elle un méta-discours implicite qui nie la possibilité pour l'énonciateur de caractériser littéralement l'occurrence qu'il vise, faute de termes adéquats. Précisons toutefois que cette opération de négation est lexicalisée, et ce dès le XVII^e siècle; le locuteur qui énonce une SAM négative en retire directement la valeur intensive, sans effectuer les inférences que nous venons de décrire, bien qu'elles soient inscrites dans la morphologie du terme.

Or l'emploi qu'en fait Madeleine de Scudéry remote cette opération. Le sème négatif des SAM est en effet souvent réactivé par son inscription dans une topique de l'indicible¹⁴ où l'énonciateur met en scène sa difficulté à saisir son référent par des expressions appropriées. La négation est alors actualisée comme l'une des ultimes ressources de l'expression du haut degré, effectuant le passage d'un régime imageant à un régime suggestif du discours fictionnel. L'hyperbole négative définit en ce sens les limites du *dire* au regard du degré extrême du *dit*, en énonçant un dépassement des compétences du discours. Aussi trouve-t-elle son domaine d'application privilégié dans la représentation de mouvements affectifs marqués à la fois par un excès qualitatif et une irréductibilité à l'analyse discursive. On en trouve un bon exemple dans une analyse de la "tendre amitié":

¹³ Nous appliquons ici au fonctionnement de l'hyperbole une formulation que Culioli (1999: 129) emploie pour caractériser la pragmatique de la modalité exclamative, utilisée selon lui par le locuteur lorsque l'intensité d'une qualité excède les pouvoirs du *dire*: "Quelle que soit la quantité-qualité que je pourrais choisir pour déterminer l'occurrence, elle n'épuiserait pas le dicible, elle serait inadéquante".

¹⁴ Sur cette topique qui appartient à une tradition rhétorique épideictique remontant à l'Antiquité, voir Curtius (1956: 196-199).

Après tout quiconque aime bien, ne saurait qu'être infiniment sensible, à tout ce qui lui vient de la personne qu'il adore. (Scudéry, 2003: 346)

La phrase organise un parallélisme syntaxique entre les deux verbes "aime" et "être sensible", qui met en relief la gradation élaborée entre la caractérisation axiologique "bien" puis l'intensif "infiniment". Le saut qualitatif qui sépare ces deux termes conduit le lecteur à interpréter rétroactivement le syntagme "aime bien" comme une expression litotique, indiquant un discours embarrassé par le trop-plein référentiel qu'il se propose de décrire, tandis que l'hyperbole "infiniment" désavoue la capacité du langage d'offrir une peinture fidèle de l'émotion intense. L'hyperbole négative offre ainsi un procédé d'intensification particulièrement efficace dans les séquences de cristallisation amoureuse:

Clélie étant donc aussi accomplie que je vous la représente, donna tant d'admiration à Aronce, et à moi lorsque nous la vîmes dans ce vaisseau qui s'en allait en Phénicie, que nous ne parlâmes d'autre chose le reste du jour. Il est vrai que pour Horace, il en parla moins que nous; car outre que naturellement il n'est pas grand exagérateur, j'ai su depuis, qu'il se sentit si extraordinairement touché de la beauté de Clélie dès cette première vue, qu'il ne put s'empêcher d'avoir l'esprit entièrement occupé de cette belle personne, dont il s'entretenait lui-même, sans en entretenir les autres. (Scudéry, 2001: 108)

L'"admiration" des deux premiers protagonistes, au lieu d'être analysée comme telle, est décrite par le biais des effets qu'elle produit. Le tour consécutif déporte en effet l'intensité de l'émotion sur les discours que celle-ci suscite: "nous ne parlâmes d'autre chose tout le reste du jour". La réaction d'Aronce est quant à elle située sur un plan supérieur au moyen de l'hyperbole "extraordinairement", dont la valeur intensive est dans le même temps modalisée par son attribution à un "on-locuteur"¹⁵ indéfini. On assiste donc à un jeu de polyphonie énonciative où l'intensité de l'émotion est énoncée par voie de négation et mise à distance comme n'émanant ni de l'aveu du personnage lui-même, ni de celui du narrateur intradiégétique. Un tel dispositif met en évidence l'opacité d'un trouble affectif que le discours ne peut appréhender que de l'extérieur, invitant le lecteur sensible à éprouver pour le personnage une sympathie qui excède le pouvoir des mots.

L'hyperbole négative se caractérise donc par son ambivalence, dans la mesure où elle met en scène les insuffisances du discours romanesque, tout en invitant le lecteur à combler les silences de la narration au moyen de sa propre imagination. C'est ainsi que dans les énoncés descriptifs, elle vient décaler la visée épictique du discours vers l'impossible saisie du *je-ne-sais-quoi*:

¹⁵ Selon la terminologie d'Anscombe (2005).

[...] elle est blonde, blanche, et très bien faite, et quoique tous les traits de son visage ne soient pas tous d'une beauté extraordinaire, ils sont pourtant tous agréables, et de l'assemblage de tous ces traits il résulte un certain air inexplicable, qui a plus de charmes que les plus grandes beautés n'en ont. (Scudéry, 2003: 294)

La progression à thème dérivé orchestre le passage d'une appréciation objective et classifiante à une appréhension subjective du personnage décrit. Le portrait commence par la qualification littérale de trois "traits": "blonde", "blanche", "bien faite", et enchaîne sur une concession où la voix narrative envisage l'objet dépeint de manière globale, en refusant d'en exagérer les qualités objectives: "ne soient pas *tous* extraordinaires". Cette première modalisation est contrebalancée par une nouvelle proposition qui confirme l'orientation axiologiquement positive du propos, en franchissant dans cette visée un degré supérieur: "agréables" s'applique en effet à "tous" les traits du personnage et relève, à la différence des trois premiers qualificatifs, d'une caractérisation explicitement évaluative. La dernière proposition opère enfin une dérivation thématique, en rattachant l'anaphore fidèle "tous ces traits" au substantif abstrait "l'assemblage": la substitution de l'abstrait au concret démarque la caractérisation non plus des *lignes* objectives du visage, mais de l'impression générale qu'ils produisent. Or l'adjectif "inexplicable" énonce finalement l'impossibilité pour la voix narrative de parfaire sa représentation. La faillite du portrait élogieux invite donc en dernier recours le lecteur à se figurer un agrément invisible, indicible, et dont l'effet de présence surpasse néanmoins celui de toutes les belles: la comparaison finale salue en effet la précellence du "charme" sur les "beautés".

On touche donc ici un trait fondamental de l'esthétique galante de Madeleine de Scudéry, caractérisée par la recherche d'un "agrément" rhétorique qui confine au *je-ne-sais-quoi*¹⁶. Il est ainsi frappant de voir que la topique de l'indicible, inscrite comme nous l'avons vu dans les SAM de type 2, peut également contaminer les SAM de type 1:

Elle danse si merveilleusement, qu'elle ravit les yeux et le cœur de tous ceux qui la voient, car elle a de la justesse, de la disposition, et de ce je ne sais quoi qu'on ne peut faire entendre, qui lui donne cet air galant et agréable que toutes les autres n'ont pas. (Scudéry, 2004: 459)

La SAM de type 1 "merveilleusement" est ici enchâssée dans une consécutive intensive qui la modalise en en faisant le premier élément d'une caractérisation en deux temps. Cette structure est déceptive, dans la mesure où l'apodose, loin de parfaire le tableau esquissé dans la protase, opère une dérivation allusive en énonçant l'effet à la place de la cause: c'est l'impression de celui qui regarde qui est ici finalement dépeinte, et

¹⁶ Sur les rapports de l'esthétique galante au *je-ne-sais-quoi* chez M. de Scudéry, voir notamment la conversation *De l'air galant* (Denis, 1998a: 51-52).

non les qualités intrinsèques de l'objet décrit. Le lecteur est donc invité à investir la description de sa propre imagination, à se figurer une image suffisamment marquante pour cadrer avec l'intensité de l'effet énoncé. Ce mouvement déceptif est reproduit dans la phrase suivante, orientée d'abord vers une analyse des causes par le connecteur "car", et les substantifs abstraits "de la justesse" et "de la disposition", pour aboutir finalement à des tournures négatives: "ce je ne sais quoi", "on ne peut", "n'ont pas", qui programment une communion du lecteur et de l'énonciateur dans le partage sensible d'un agrément *inexprimable*.

L'étude des intensifs en *-able* et en *-ment*, traits prototypiques de la prédilection de Madeleine de Scudéry pour l'hyperbole, a mis en évidence la plasticité des usages pragmatiques de ce trope. En contexte fictionnel en effet, celui-ci opère un double démarquage: il affiche un excès par rapport à la langue commune, en disant *plus* et *mieux* qu'elle, et constitue de ce fait une cible de prédilection pour les ennemis du mensonge romanesque; mais il se situe dans le même temps en défaut vis-à-vis de la langue du cœur, en créant un dispositif rhétorique qui comble les failles de la langue par un art de la suggestion. L'emploi scudéryen de l'hyperbole contribue ainsi à réaffirmer les pouvoirs de la fiction, tout en déplaçant l'aventure romanesque du côté de l'inconnu du langage et des mouvements infinitésimaux de la conscience.

Bibliographie

- Anscombe, J.-C. (2005): Le *on*-locuteur: une entité aux multiples visages. In: Bres, J., Haillet, P., Mellet, S., Nolke, H. & Rosier, L. (éds.), *Dialogisme et polyphonie*. Paris (De Boeck), 75-94.
- Boileau, N. (1873): *Œuvres complètes*, T. III. Paris (Garnier).
- Culioli, A. (1999): *Pour une linguistique de l'énonciation. Domaine notionnel*, T. III. Paris (Ophrys).
- Curtius, E. R. (1956): *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, T. I. Paris (PUF).
- Denis, D. (1997): *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris (Champion).
- (1998a): "De l'air galant" et autres conversations (1653-1684). *Pour une étude de l'archive galante*. Paris (Champion).
- (1998b): Ce que *parler pretieux* veut dire: les enseignements d'une fiction linguistique au XVII^e siècle. In: *L'information grammaticale*, 78, 53-58.
- (2001): *Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris (Champion).
- Denis, D. & Jaubert, A. (2005): La fictionnalisation dans le langage. In: *Le français moderne*, 73-1, 1-5.
- Dufour-Maître, M. (2008): *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris (Champion).
- Esmein, C. (2008): *L'essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre au XVII^e siècle*. Paris (Champion).

- (2009): "Parler roman": imaginaire de la langue et traits de style romanesques au XVII^e siècle. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109, 85-99.
- Fumaroli, M. (2002): *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève (Droz).
- Grande, N. (1999): *Stratégies de romancières*. Paris (PUF).
- Guimier, C. de (1996): *Les adverbes du français. Le cas des adverbes en -ment*. Paris (Ophrys).
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986): *L'implicite*. Paris (Armand Colin).
- Kleiber, G. (2013): À la recherche de l'intensité. In: *Langue française*, 177, 63-76.
- Martin, R. (1987): *Langage et croyance. Les "univers de croyance" dans la théorie sémantique*. Liège (Mardaga).
- Morier, H. (1961): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris (PUF).
- Quintilien (2003): *Institution oratoire*, T. V. Paris (Les Belles Lettres).
- Scudéry, M. de (1723): *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, T. I. Paris (Pierre Witte).
- (2001, 2003, 2004): *Clélie. Histoire romaine*, T. I, III, IV. Paris (Champion).
- Siouffi, G. (2010): *Le génie de la langue française. Essai sur les structures imaginaires de la description linguistique à l'âge classique*. Paris (Champion).
- Somaize, A. B. de (1660): *Le grand dictionnaire des préieuses, ou la clef de la langue des ruelles*. Paris (Estienne Loyson).