VI

L'INFINITIF DE NARRATION[1]

PAR P. PERROCHAT

Maître de conférences à la Faculté des lettres de Grenoble

L'INFINITIF DE NARRATION COMME FORME D'EXPRESSION ESQUISSÉE

C'est une erreur commune — entretenue par la pratique de l' « analyse logique » — de croire que toute affirmation suppose la conception d'un *sujet* et d'un *prédicat*, et, lorsque l'un de ces deux termes manque, de croire qu'il soit *sous-entendu*. En réalité, si cette forme de l'affirmation est de beaucoup la plus répandue, surtout dans la langue écrite, il n'en existe pas moins un type d'affirmation sans analyse de sujet et de prédicat : la pensée est alors exprimée comme un bloc, à l'aide d'une forme ayant une valeur très générale. Sous l'influence de causes diverses (émotion, hâte dans le débit, ou simplement paresse, tendance à l'économie d'un effort qui n'est pas indispensable), l'individu peut être porté à user de ce type d'expression rudimentaire. D'autre part, il est possible aussi que, même en concevant un *sujet* et un *prédicat*, l'individu, pour une cause analogue aux précédentes, n'exprime pas la *cohésion* qui unit les deux termes de la proposition et présente ceux-ci comme s'ils étaient distincts : le sujet, d'une part, et l'action, de l'autre, cette dernière sous une forme très générale. On comprend l'importance dans ces cas de l'infinitif, qui a là la même valeur que le nom. Je n'insisterai pas sur l'étude psychologique du phénomène : je renvoie en particulier au premier des articles cités de Müller-Graupa (*Berl. Phil. W.*, 1918, p. 1097-1104) qui examine la question psychologique, cite la *Völkerpsychologie* de Wundt et plusieurs philosophes : il montre comment l'expression par les interjections, par les noms désignant des objets, et par les formes nominales du verbe, constitue un type rudimentaire qui apparaît chez l'homme instruit dans certaines conditions particulières, mais représente le parler normal des peuples sauvages et des enfants. J'indique aussi l'article de

1. Cf. l'introduction à cette étude dans cette *Revue*, t. IX, 1931, p. 233.

M. Leo Spitzer (cf. ci-dessus, t. IX, p. 235) et les extraits qu'il donne d'Ammann, *Die menschliche Rede*, II, p. 89.

Ces deux formes d'expression spontanée (expression sans analyse d'un sujet et d'un verbe; expression sans cohésion entre le sujet et l'élément verbal) sont à la base de toute une série de types grammaticaux, fréquents dans la langue parlée, dans les textes qui en reproduisent — ou affectent d'en imiter — l'allure familière, et d'une manière générale dans une langue dont la vivacité n'a pas été sacrifiée à un désir de logique grammaticale.

L'examen de ces faits, qui se rattachent à la question générale des phrases abrégées ou esquissées, pourrait constituer une vaste étude : nous n'avons l'intention de l'aborder que dans la mesure où il peut servir à éclairer la théorie de l'infinitif de narration. Pour l'ensemble nous renverrons à la *Lateinische Umgangssprache* de M. J. B. Hofmann qui, pages 46 à 58, dans le chapitre *Die subjektiv-affektische Seite der Umgangssprache*, examine, à la subdivision 2, la question, sous le titre « Die affektischen Kurzsätze »; cf. également dans le *Traité de stylistique française* de M. Ch. Bally en particulier les §§ 262 et 269. D'ailleurs, nous ne ramenons pas la cause de l'expression esquissée à la seule influence du mouvement affectif qui (Hofmann, *ouvr. cité*, § 51; Bally, *ouvr. cité*, § 269) pousse à ne traduire dans la parole que les « sommets de l'expression totale »; ainsi, Pseudolus, 938 a : *tun id mi?* exemple où l'expression du personnage est réduite aux trois éléments essentiels de la phrase (sujet, compléments d'objet direct et indirect), l'idée du verbe *dicis* ressortant du mouvement même du dialogue. Comme nous l'avons indiqué ci-dessus, d'autres influences peuvent intervenir, notamment la paresse, la tendance au moindre effort, bref cette économie d'expression caractéristique de la langue familière sur laquelle M. Marouzeau a insisté dans le compte-rendu de l'ouvrage de M. J. B. Hofmann (*Revue des Études latines*, t. IV, p. 138) : en effet, comme l'avait déjà indiqué M. Marouzeau (*Mém. Soc. Ling.*, t. XX, p. 77 et suiv.), « la langue parlée dispose de moyens d'expression qui lui permettent de simplifier la traduction de la pensée : les gestes, les jeux de physionomie, l'allure du débit et surtout l'intonation ». Ce sont ces conditions particulières de la langue parlée qui dispensent l'individu de donner à son expression une forme complète et laissent libre cours à l'action de la loi du moindre effort.

De cette question générale des phrases esquissées nous ne re-

tiendrons ici que les emplois dans lesquels apparaissent l'infinitif et le nom, comme ceux du nom et de l'infinitif dans les titres ; du nom et de l'infinitif exprimant l'ordre ; du nom et de l'infinitif d'exclamation ; du nom et de l'infinitif dans la narration. On ne saurait trop insister sur l'identité d'origine de ces différents emplois : leur caractère commun est de présenter l'action sous une forme indécise, de ne donner qu'une simple esquisse de la pensée[1]. Ce n'est souvent que l'intonation ou le contexte qui permet de préciser[2].

* * *

1° Dans un style de résumé, comme celui du *De agri cultura* de Caton, le sujet d'un chapitre est indiqué soit par un impératif futur (par exemple 76 : *Placentam sic facito*) ou présent (23 : *Fac ad uindemiam quae opus sunt ut parentur*) ou par un type quelconque de phrase complète (5 : *Haec erunt uilici officia* — ou, 22 : *Trapetum hoc modo accommodare oportet*), etc... ; mais très souvent aussi par une simple esquisse : avec un nominatif (133 : *Propagatio pomorum ceterarumque arborum.* — 56 : *Familiae cibaria.* — 57 : *Vinum familiae*, etc...) ou un infinitif (110 : *Odo-*

1. Le fait est bien connu en français. L'économie d'expression est quelquefois très forte dans le style narratif de caractère familier : ainsi :

Il y mourut en traînant son lien :
Sage, *s'il eût remis une légère offense.*

(La Fontaine, *Fables*, IV, 13 : *Le cheval s'étant voulu venger du cerf.*)

L'expression nominale est, dans cet exemple, l'équivalent de toute une proposition : *il eût été sage, s'il...*

2. De même en français : ainsi lorsque, dans la fable 15 du livre II de La Fontaine, le renard dit au coq : ...

Nous ne sommes plus en querelle :
Paix générale cette fois,

l'expression nominale a-t-elle, *en elle-même*, une valeur simplement déclarative ou impérative ? Il arrive aussi qu'une même expression est prise, dans le même texte, avec deux valeurs différentes : ainsi dans La Fontaine, livre X, fable 15 (*Le marchand, le gentilhomme, le pâtre et le fils du roi*) :

« *La plainte, ajouta-t-il, guérit-elle son homme ?*
Travaillons : c'est de quoi nous mener jusqu'à Rome. »
Un pâtre ainsi parler ! Ainsi parler ; *croit-on*
Que le ciel n'ait donné qu'aux têtes couronnées
De l'esprit et de la raison...,

le deuxième *ainsi parler* a une valeur affirmative ; c'est une réponse à l'exclamation incrédule qui précède. Même valeur du nom dans l'exemple (livre IX, fable 7, vers 45 : *La souris métamorphosée en fille*) :

Au mot de rat, la damoiselle
Ouvrit l'oreille : il fut l'époux.
Un rat ! un rat : *c'est de ces coups*
Qu'amour fait...

rem deteriorem demere uino. — 115, 2 : *Vinum ad aluum mouendam concinnare.* — 122 : *Vinum concinnare, si lotium difficilius transibit.* — 128 : *Habitationem delutare*).

2° C'est avec une valeur analogue que l'infinitif sert dans les ouvrages techniques (agriculture, médecine, etc...) à donner des conseils qui ne s'adressent pas à une personne précise, mais à la généralité des lecteurs. Dans une étude de l'infinitif « impératif », il y a lieu de distinguer ce cas du cas où l'infinitif a la valeur précise d'un impératif et ne tire pas cette valeur du contexte : les exemples de ce dernier type sont beaucoup plus rares dans la langue écrite, et proprement vulgaires, mais anciens dans le parler populaire (cf. Hofmann, *Syntax*, p. 590)[1]. Par contre, le type qui nous intéresse ici — esquisse de la pensée prenant dans le contexte la valeur d'un conseil — est attesté dans les exemples suivants, entre autres :

Caton, De agri cultura 156, 7 : *Nunc de illis, quibus aegre lotium it quibusque substillum est. Sumito brassicam, coicito in aquam feruentem, coquito paulisper, uti subcruda siet. Postea aquam defundito non omnem. Eo addito oleum bene et salem et cumini paululum, inferuefacito paulisper. Postea inde iusculum frigidum* sorbere *et ipsam brassicam* esse, *uti quam primum excoquatur. Cotidie id facito.*

L'infinitif exprime ici, à cause du contexte, un conseil, mais sous une forme très générale : la personne qui doit absorber le remède n'est pas forcément celle à qui sont adressés les impératifs précédents (eux-mêmes d'ailleurs à valeur indéterminée).

1. Pour la bibliographie abondante de la question, voir Hofmann, *Syntax*, p. 591. En grec l'infinitif au sens d'impératif se rencontre assez fréquemment dans le dialogue. Voici quelques exemples des poèmes homériques, qui m'ont été communiqués par M. V. Magnien : *A)* le plus souvent il équivaut à un impératif de 2e personne : le sujet est alors la personne à qui s'adresse le discours : E 124 θαρσῶν νῦν, Διόμηδες, ἐπὶ Τρώεσσι μάχεσθαι, « Et maintenant, plein de confiance, Diomède, combats contre les Troyens. » Cf. A 582, B 75, E 124, 605, Z 86, H 78, K 238, O 519, P 501, Ψ 49, ε 341, ζ 298, κ 507 et suiv., π 150, ρ 278, σ 105, φ 235, χ 437, etc... *B)* Plus rarement l'infinitif équivaut à un impératif de 3e personne :

H 77 εἰ μέν κεν ἐμὲ κεῖνος ἕλῃ ταναήκεϊ χαλκῷ,
τεύχεα συλήσας φερέτω κοίλας ἐπὶ νῆας,
σῶμα δὲ οἴκαδ' ἐμὸν δόμεναι πάλιν.

Cf. Z 92.

C) Plusieurs infinitifs de suite équivalent à des impératifs de personnes différentes :

λ 441 τῷ νῦν μήποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἤπιος εἶναι·
μή οἱ μῦθον ἅπαντα πιφαυσκέμεν, ὅν κ' εὖ εἰδῇς,
ἀλλὰ τὸ μὲν φάσθαι, τὸ δὲ καὶ κεκρυμμένον εἶναι.

Varron, R. Rustic. III, 9, 8 : *In cubilibus, cum parturient, acus substernendum; cum pepererunt, tollere substramen et recens aliut subicere...* (l'idée de conseil domine dans tout le passage).

Celse, Med. III, 7, 1 : *Et ex toto non sic pueri, ut uiri, curari debent. Ergo, ut in alio quoque genere morborum, parcius in his agendum est : non facile sanguinem mittere, non facile ducere aluum, non cruciare uigilia fameue aut nimia siti, non uino curare.*

La grande souplesse de l'infinitif lui permettra de prendre ailleurs d'autres valeurs encore.

3° C'est ainsi qu'au même titre que le nom, il apparaît dans les exclamations ou les interrogations :

Dans ce cas le latin connaît l'emploi de l'infinitif seul, ou avec un sujet :

Térence, Andr. 870 : *Tantum laborem capere ob talem filium!*

Cicéron, Ad Att. XII, 49, 2 : *O tempora! fore cum dubitet Curtius consulatum petere!*
(exemple où l'infinitif est exactement traité comme le nom exclamatif).

Ad Att. XII, 44, 2 : *Quid enim? sedere totos dies in uilla?*

Ad Att. VI, 6, 3 : *Nam quas multo ante tuas acceperam litteras in quibus* ἐπέχειν *te scripseras quid esset mihi faciendum de relinquendo, eae me pungebant; uidebam enim quae tibi essent* ἐποχῆς *causae, et erant eaedem mihi. Puero tradere? fratri autem? Illud non utile nobis* (*traderem* Z[b]).

(L'infinitif donne ici l'esquisse d'une action possible, dans une délibération intérieure : *illud* désigne l'alternative la plus éloignée logiquement.)

Mais lorsqu'un sujet est exprimé devant l'infinitif, le latin exprime ce dernier à l'accusatif[1] : ainsi la construction s'est différenciée de l'infinitif de narration[2].

1. Différentes hypothèses ont été faites sur l'origine de cet accusatif : cf. Hofmann, *Syntax*, p. 590.

2. Le grec connaît un autre emploi de l'infinitif : pour exprimer un souhait, une prière aux dieux. Ainsi dans Homère : quelquefois le sujet, non exprimé, est identique à la personne à qui on s'adresse :

η 311 αἴ γὰρ, Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἀθηναίη καὶ Ἄπολλον,
τοῖος ἐὼν οἷός ἐσσι, τά τε φρονέων ἅτ' ἐγώ περ,
παῖδα τ' ἐμὴν ἐχέμεν καὶ ἐμὸς γαμβρὸς καλέεσθαι
αὖθι μένων· οἶκον δέ τ' ἐγὼ καὶ κτήματα δοίην,

*
* *

La construction dite « infinitif de narration » n'est, elle aussi, qu'un cas particulier de ce type général d'expression dans lequel la pensée n'est pas explicitement formulée, mais simplement ébauchée.

Les faits, dans le dialogue vif, la narration rapide, le portrait esquissé, peuvent être exprimés par des noms (ou des adjectifs, des participes) ou des infinitifs : même lorsqu'il a un sujet exprimé, l'infinitif se rapproche du nom en ce sens qu'il exprime l'action sous une forme très générale.

1° Ainsi, dans l'*Eunuque*, au cours du dialogue animé de Thrason et de Gnathon, l'infinitif de narration est sur le même plan que la phrase nominale :

v. 431 : ... *GN. Quid ille quaeso? TH. Perditus :*
risu omnes qui aderant emoriri...

On remarquera l'allure vive de tout le passage, la succession rapide des répliques :

v. 401 : ... *GN. Rex te ergo in oculis... TH. Scilicet.*
GN. gestare. TH. Vero : credere omnem exercitum,
consilia. GN. Mirum.

L'ardeur, l'entrain du prétendu héros, le soldat fanfaron :

v. 410 : ... *TH. Inuidere omnes mihi,*
mordere clanculum : ego non flocci pendere :
illi inuidere misere; uerum unus tamen
inpense, elephantis quem Indicis praefecerat.
Is ubi molestus magis est, « quaeso » inquam « Strato,
eon es ferox quia habes imperium in beluas? »
GN. Pulchre mehercle dictum et sapienter. Papae
iugularas hominem. Quid ille? TH. Mutus ilico.

Voici encore un exemple d'emploi de noms, au cours d'une tirade plus développée, mais dans une conversation passionnée :

Heaut. 637 : *At id omitto : misericordia, animus maternus; sino.*
Vifs reproches adressés par Chremes à Sostrata :

v. 634 : ... *Nam iam primum, si meum*
imperium exsequi uoluisses, interemptam oportuit,

et ω 376 et suiv.; plus souvent le sujet est un accusatif : B 412, Γ 285 et suiv., H 179, ρ 354.

non simulare mortem uerbis, re ipsa spem uitae dare.
At id omitto... (puis les reproches continuent)[1].

2° De même les faits ne sont parfois qu'esquissés dans une narration rapide ou émue :

Ainsi, Bacch. 289 :

Vbi portu eximus, homines remigio sequi,
neque aues neque uenti citius...

Les faits sont ici seulement suggérés et l'emploi de l'infinitif, de même que la forme d'expression *neque aues neque uenti citius* sont dus à la rapidité et à l'allure passionnée du récit (cf. Hofmann, *Lateinische Umgangssprache*, p. 50) : l'esclave Chrysale raconte au vieillard Nicobule une véritable histoire de brigands qui, pour être purement imaginaire, n'en est pas moins très dramatique et exposée avec une émotion simulée; voici les vers qui précèdent immédiatement l'exemple cité :

Is nostrae naui lembus insidias dabat.
Occepi ego opseruare eos quam rem gerant.
Interea e portu nostra nauis soluitur.
Vbi portu eximus...

La rapidité de l'exposé est, aussi, très sensible dans l'exemple suivant de l'*Andrienne*, vers 356 et suivants (récit de Davos) :

Vbi te non inuenio ibi escendo in quendam excelsum locum,
circumspicio : nusquam. Forte ibi huius uideo Byrriam;
rogo : negat uidisse. Mihi molestum; quid agam cogito.
Redeunti interea ex ipsa re mi incidit suspicio « hem
paullulum opsoni; ipsus tristis; de inprouiso nuptiae :
non cohaerent. » PA. Quorsus nam istuc? DA. Ego me conti-
[nuo ad Chremem.
Quom illo aduenio, solitudo ante ostium : iam id gaudeo.
. . . . . .
... accessi; intro aspexi. PA. Scio :
magnum signum.

Les phrases se succèdent sans particules de coordination, plusieurs propositions sont sans verbes : (*circumspicio*) : *nusquam;*

1. On trouvera un certain nombre de phrases esquissées, dans le dialogue, dans la description, etc., chez M. Barone, *La frase nominale pura in Plauto e in Terenzio*, p. 19 et suiv., et surtout dans l'ouvrage de M. Marouzeau, *La phrase à verbe « être » en latin*, p. 139 à 143.

mihi molestum; hem... nuptiae; quorsus nam istuc; solitudo ante ostium; magnum signum; ego me continuo ad Chremem; l'économie porte aussi sur les pronoms : *negat uidisse.*

Ailleurs on trouvera, mêlés, phrases nominales et infinitifs de narration :

Héc. 180 : *Neque lites ullae inter eas, postulatio*
numquam. PH. Quid igitur? PA. Siquando ad eam [*accesserat*
confabulatum, fugere e conspectu ilico,
uidere nolle...

Eun. 623 : *Miles uero sibi putare adductum ante oculos aemu-* [*lum;*

. . . . .

626 : ... *Miles tendere : inde ad iurgium.*

Dans le *Phormion,* le récit rapide de Géta est très caractéristique à cet égard :

v. 91 : ... *interuenit*
adulescens quidam lacrumans. Nos mirarier :
rogamus quid sit.

. . .

v. 101 : ... *Ibi continuo Antipho*
« uoltisne eamus uisere? » Alius « censeo :
eamus : duc nos sodes. » Imus, uenimus,
uidemus. Virgo pulchra, et quo mage diceres,
nil aderat adiumenti ad pulchritudinem :
capillus passus, nudus pes, ipsa horrida,
lacrumae, uestitus turpis : ut, ni uis boni
in ipsa inesset forma, haec formam extinguerent.

. . .

v. 117 : *Noster quid ageret nescire*[1]...

1. En français, également, les faits peuvent être simplement esquissés à l'aide de noms ou d'infinitifs; ainsi : La Fontaine, *Phébus et Borée,* fable 3 du livre VI, vers 9-10 :

Notre homme s'était donc à la pluie attendu :
Bon manteau bien doublé, bonne étoffe bien forte.

La fille (livre VII, fable 5) :

L'âge la fit déchoir : adieu tous les amants.
Un an se passe, et deux, avec inquiétude;
Le chagrin vient ensuite; elle sent chaque jour
Déloger quelques Ris, quelques Jeux, puis l'Amour;
Puis ses traits choquer et déplaire;
Puis cent sortes de fards. Ses soins ne purent faire...

(Le poète n'a pas besoin de dire : *ce sont cent sortes de fards, elle emploie...*)

3° Ce dernier récit nous offre un bel exemple de portrait à l'aide de nominatifs sans verbe ; en voici d'autres :

Eun. 317 : *... Quid tua istaec? CH. Noua figura oris. PA. Pa-*
[pae.
CH. Color uerus, corpus solidum et suci plenum. PA.
[Anni? CH. Anni? sedecim.
PA. Flos ipse.

Heaut. 290 : *Capillus pexus prolixus circum caput*
reiectus neglegenter; pax.

Hec. 439 : *PAR. At non noui hominis faciem. PAM. At faciam*
[ut noueris :
magnus rubicundus crispus crassus caesius
cadauerosa facie[1].

Dans ce cas l'infinitif de narration a la même valeur que le nom : il apparaît au milieu de phrases sans verbe et l'on sent qu'il est une des formes d'un style rapide et vivant : par exemple, dans La Fontaine, fable 9 du livre I (*Le rat de ville et le rat des champs*), v. 17 :

Le bruit cesse, on se retire :
Rats en campagne aussitôt;
Et le citadin de dire :
« Achevons tout notre rôt. »

De même VIII, 7 (*Le chien qui porte à son cou le dîné de son maître*) :

v. 16 : *... le chien mit bas la proie*
Pour la défendre mieux n'en étant plus chargé;
Grand combat; d'autres chiens arrivent;
. . . . . .
v. 24 : *« Point de courroux, Messieurs...,*
. . . . . .
v. 27 : *Et chacun de tirer...*

De même IX, 10 (*Le loup et le chien maigre*), v. 29-30 :

« Serviteur au portier »,
Dit-il; et de courir...

Enfin voici un exemple où l'infinitif se rapproche encore plus du nom, car il n'a pas de sujet exprimé :

... L'ours l'accepte; et d'aller.
Les voilà bons amis avant que d'arriver...
(La Fontaine, *Fables*, VIII, 10, vers 36.)

(Le sujet de l'action exprimée par l'infinitif n'est pas seulement l'ours, mais l'idée des deux personnages qui se sont rencontrés et invités.)

1. La construction est bien connue en français dans le portrait ou l'énoncé d'une situation : La Fontaine, *Fables*, V, 18 (*L'aigle et le hibou*), vers 27-28 :

De petits monstres fort hideux,
Rechignés, un air triste, une voix de Mégère.

VI, 5 (*Le cochet, le chat et le souriceau*), vers 25 et suiv. :

Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant.

Il n'y a évidemment rien à « sous-entendre » dans les vers précédents, pas plus

L'infinitif servira de même à caractériser une physionomie, une situation, une manière de vivre :

Adelph. 863 : *Ille suam semper egit uitam in otio, in conuiuiis, clemens placidus, nulli laedere os, adridere omnibus;*

Adelph. 44 : ... *Ille contra haec omnia : rure agere uitam; semper parce ac duriter se habere; ...*

Andr. 62 : *Sic uita erat : facile omnis perferre ac pati; cum quibus erat quomque una is sese dedere, eorum obsequi studiis, aduersus nemini, numquam praeponens se illis; ...*

4° Un cas particulier et du plus haut intérêt est ce qu'on appelle « l'infinitif de narration interrogatif », construction dont les exemples sont très rares en latin : l'interrogation est là une des manifestations de cet état affectif qui empêche l'analyse de l'expression.

Ainsi, Eun. 391, *Magnas uero agere gratias Thais mihi?* Sous l'influence de la joie et tout à l'impatience de faire redire par Gnathon l'heureux effet produit par son présent à la courtisane, le militaire s'exprime sans construire sa phrase. De même, dans l'exemple de Pétrone, Satiricon, 62, 8 : *Qui mori timore nisi ego?* emporté par son récit, Nicéros revit les événements qu'il raconte et les infinitifs de narration se succèdent au moment le plus pathétique de son histoire (cf. 62, 5 : *Mihi anima in naso esse*); l'interrogation oratoire n'est qu'une manifestation de la même cause : l'émotion, la peur.

*
* *

L'infinitif de narration étant défini comme une forme d'expression rudimentaire et spontanée[1], on doit s'attendre à le rencontrer

que dans les suivants, où le fabuliste esquisse la condition des loups (*Fables*, I, 5, vers 16 et suiv.) :

Vos pareils y sont misérables,
Cancres, hères, et pauvres diables,
Dont la condition est de mourir de faim.
Car quoi? rien d'assuré; point de franche lippée;
Tout à la pointe de l'épée.

1. Toutefois on doit remarquer que l'infinitif de narration du français n'est pas

dans le style de la correspondance familière. C'est avec ce caractère qu'il apparaît plusieurs fois dans les lettres de Cicéron :

Ainsi dans ce passage d'une lettre de Cicéron à Atticus, où les notations sont particulièrement hâtives :

Ad Att. II, 12, 2 : ... *cum in me incurrit Roma ueniens Curio meus. Ibidem ilico puer abs te cum epistulis. Ille ex me, nihilne audissem noui. Ego negare.*

(Remarquer l'absence de verbes dans les phrases : *Ibidem... epistulis; ille ex me.*)

Et aussi :

Ad Att. XV, 11, 1 : *Antium ueni a. d. VI Idus. Bruto iucundus noster aduentus. Deinde multis audientibus, Seruilia, Tertulla, Porcia, quaerere quid placeret. Aderat etiam Fauonius. Ego quod eram meditatus in uia suadere ut uteretur Asiatica curatione frumenti...*

La rapidité du style se marque ici dans la non-expression du sujet de *quaerere*, Brutus, à tirer de *Bruto iucundus...*

Il y a d'autres exemples, évidemment, de l'infinitif de narration dans la Correspondance à Atticus; mais ils n'ont pas tous une valeur aussi nette de forme d'expression directe et rapide. Dans l'exemple suivant, deux infinitifs, sans être toutefois des infinitifs de narration, donnent aussi une simple esquisse des faits :

Ad Att. XVI, 11, 4 : *Illius tres sunt; sed cum initio diuisisset*

l'infinitif pur, mais l'infinitif précédé de *de*. En effet, le type que l'on trouve chez Rabelais est exceptionnel : *Lors Oudart se revestir. Loyre et sa femme prendre leurs beaux acoustrements. Trudon sonner de sa flutte, battre son tabourin, chacun rire, tous se préparer, et guantelets en avant* (*Le Quart Livre*, chap. XIV). (Noter le rapprochement de la phrase nominale (*guantelets en avant*) et de l'infinitif de narration. — Cf. Ph. Marcou, *Der histor. Infinitiv im Französischen*. Diss. de Berlin, 1888, in-8°, 26 pages.) A d'autres moments de l'histoire du français, on rencontre un infinitif avec *à*, ainsi chez Saint-Simon : *Et de là à battre la campagne en exemples et en faits dont Horace l'amusait.*

M. Spitzer (*article cité*), examinant les explications qui ont été données de ce *de*, établit nettement : 1° que l'origine de l'infinitif de narration est dans des phrases nominales du style affectif, présentant une simple esquisse de la pensée; 2° mais que : *A)* le type que le français exprime par *et moi fuir* (exclamatif, interrogatif, dubitatif, etc...) a une valeur essentiellement affective; *B)* le type narratif *et moi de fuir* présente un fait, dans des conditions affectives certes, mais n'en exprime pas moins un fait. C'est ainsi que le français a différencié les deux types en ajoutant au second, grâce à la préposition *de*, une nuance d'expression moins brutale, plus grammaticale : « Das *de* mit seiner verstandesmässig-kausalen, eine Beziehung herstellenden Tönung, gibt eine Art von Ersatz für die Flexion des finiten Verbs : *de faire* gibt eine Einordnung in die Sphäre der Kausalität, des Prius und des Posterius, damit ein Element von Wirklichkeit (annäherend wie die flektierte Form) » (*art. cité*, p. 536).

ita, tria genera exquirendi officii esse, unum, cum deliberemus honestum an turpe sit, alterum, utile an inutile, tertium, cum haec inter se pugnare uideantur, quo modo iudicandum sit, qualis causa Reguli, redire honestum, manere utile, *de duobus primis praeclare disseruit, de tertio pollicetur se deinceps sed nihil scripsit.*

(Les trois questions posées sont : 1° l'honnête ; 2° l'utile ; 3° les conflits de l'honnête et de l'utile : à propos de ce troisième problème Cicéron donne un exemple, mais sous forme d'une simple esquisse de la pensée : *tel le cas de Régulus : revenir, honnête; rester, utile.*)

* * *

Enfin, cette forme d'expression schématique peut se trouver en dehors de la langue de la comédie ou de la correspondance rapide : dans le style narratif des historiens, par exemple.

1° Elle caractérise rapidement une situation :

Salluste, Cat. XVI, 5 : *In Italia nullus exercitus, Cn. Pompeius in extremis terris bellum gerebat; ipsi consulatum petenti magna spes, senatus nihil sane intentus : tutae tranquillaeque res omnes, sed ea prorsus opportuna Catilinae.*

Tacite, Ann. IV, 25, 4 : *Ab Romanis confertus pedes, dispositae turmae, cuncta proelio prouisa; hostibus contra omnium nesciis non arma, non ordo, non consilium, sed pecorum modo trahi, occidi, capi.*

On notera le parallélisme des noms et des infinitifs *trahi, occidi, capi.*

Hist. II, 55, 1 : *At Romae nihil trepidationis.*

2° Elle sert à ébaucher un portrait :

Voici des exemples avec des phrases nominales :

Salluste, Jug. XXVIII, 5 : *Nam in consule nostro multae bonae artes <et> animi et corporis erant, quas omnis auaritia praepediebat : patiens laborum, acri ingenio, satis prouidens, belli haud ignarus, firmissimus contra pericula et insidias.*

Jug. XX, 2 : *Ipse acer, bellicosus; at is quem petebat quietus, inbellis, placido ingenio, oportunus iniuriae, metuens magis quam metuendus.*

Cat. V, 3-4 : *Corpus patiens inediae, algoris, uigiliae supra*

quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolus, uarius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, alieni adpetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus : satis eloquentiae, sapientiae parum.

Toutefois, dans l'exemple suivant, l'ordre des mots recherché, le chiasme *citus modo, modo tardus incessus*, prouve qu'ici nous n'avons plus affaire à une forme de l'expression rapide, mais que l'art intervient :

Cat. XV, 5 : *Igitur colos ei exsanguis, foedi oculi, citus modo, modo tardus incessus; prorsus in facie uoltuque uaecordia inerat.*

Voici maintenant des exemples avec des infinitifs :

Jug. XCV, 3 : *Litteris Graecis et Latinis iuxta, atque doctissume, eruditus, animo ingenti, cupidus uoluptatum sed gloriae cupidior, otio luxurioso esse.*

Cat. XXV, 5 : *Verum ingenium eius haud absurdum : posse uersus facere, iocum mouere, sermone uti uel modesto uel molli uel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat.*

Tacite, Hist. II, 5, 1 : *Vespasianus acer militiae anteire agmen, locum castris capere, noctu diuque consilio ac, si res posceret, manu hostibus obniti, cibo fortuito, ueste habituque uix a gregario milite discrepans; prorsus, si auaritia abesset, antiquis ducibus par.*

Ann. XIII, 45, 5-6 : *Sermo comis nec absurdum ingenium; modestiam praeferre et lasciuia uti. Rarus in publicum egressus, idque uelata parte oris, ne satiaret aspectum, uel quia sic decebat.*

Ce portrait de Poppée par Tacite a beaucoup d'analogie avec celui de Sempronia par Salluste (Cat. XXV, 5). Et cette analogie même est pour nous pleine de sens : elle nous montre qu'il s'agit de *procédés*. Avec ces derniers exemples de Tacite et de Salluste — nous l'avions constaté déjà dans le passage de Cat. XV, 5, en notant l'emploi du chiasme — nous ne sommes plus en présence de formes d'une expression directe, sincère : nous sentons la recherche de l'artiste.

*
* *

Ainsi le fondement linguistique de l'infinitif de narration dans le récit est solide : ce n'est qu'un aspect d'une forme d'expression esquissée, dont les autres manifestations sont l'infinitif d'exclama-

tion, l'infinitif d'ordre, etc... Le caractère rudimentaire de ce type est dû à certaines conditions spéciales : l'émotion, la hâte, la paresse. Mais ce mode d'expression, pour fréquent qu'il soit dans le langage courant, n'en est pas moins anormal en ce sens qu'il est lié à des conditions particulières. Et sa valeur première ne saurait expliquer la fortune qu'il a eue à divers moments dans la langue écrite. En réalité, les derniers exemples examinés nous ont déjà fait apercevoir que les écrivains ont trouvé en lui un procédé d'art et l'ont développé d'une manière toute factice.

L'infinitif de narration comme procédé d'expression artistique

Il peut sembler surprenant, au premier abord, qu'un même type d'expression appartienne à la fois au langage spontané et au style le plus recherché. Toutefois, à ce point de vue, le cas de l'infinitif de narration n'est pas isolé et les spécialistes de la stylistique déclarent qu'il n'y a pas toujours lieu de distinguer entre les procédés familiers ou même vulgaires et les procédés littéraires : M. Bally (*Le langage et la vie*, p. 46) fait remarquer que « les trouvailles spontanées du parler et les trouvailles de style dérivent d'un même état d'esprit et révèlent des procédés assez semblables », et parle « d'analogie principielle entre les créations de la vie et les créations littéraires » (*ibid.*, p. 47-48). M. Marouzeau (*Rev. Ét. lat.*, t. IV, p. 137-138) a montré l'importance de cette considération : « ... Interjection, interrogation oratoire, apostrophe, suspension, hyperbole..., sont-ce là procédés savants ou procédés vulgaires? ... Procédé vulgaire ou procédé savant que la métaphore? Cicéron observe déjà qu'elle caractérise la langue du peuple comme celle de la haute poésie. Que l'ellipse? Elle est également fréquente chez Virgile et chez Plaute. Que la composition? Les esclaves de la comédie fabriquent plus de mots composés qu'Ennius... »

Il y a donc un élément commun entre le type familier — qu'il s'agisse à proprement parler d'un « effort d'expression » (Ch. Bally, *Le langage et la vie*, p. 46) ou simplement d'une tournure qui se présente spontanément sans être voulue par le sujet parlant[1] — et le type littéraire. Cet élément commun, c'est l'élément

1. Bien souvent, les types d'expression du langage spontané sont le produit d'une « infirmité de l'esprit » aussi bien que d' « une des nécessités auxquelles obéit le langage » (Ch. Bally, *St. française*, t. I, p. 187). Ainsi « la plupart des images

esthétique : mais d'inconscient, ou tout au moins de secondaire qu'il est dans le langage vivant, il devient primordial dans le type littéraire. En effet « le langage spontané est toujours en puissance de beauté » (Ch. Bally, *St. française*, p. 181), « il a des ressources inépuisables pour la production des effets artistiques » (*ibid.*, p. 179), « mais sa fonction naturelle et constante n'est pas d'exprimer la beauté » (*ibid.*, p. 181). Au contraire, ce qui est la raison d'être de l'effort littéraire, c'est l'*intention* de produire une impression de beauté (*ibid.*, p. 179). Le langage vivant, lui, est soumis à des nécessités sociales : le sujet parlant vise un but utilitaire (*ibid.*, p. 179-180) qui ne laisse pas place à l'intention esthétique ou tout au moins la rejette au second plan (*ibid.*, p. 179) : « S'il arrive alors que les moyens mis en œuvre pour remplir cette fonction portent en eux une valeur esthétique, ce qui est très fréquent, ou bien ce caractère est additionnel, inconscient, reste ignoré de celui qui parle et même de celui qui écoute; ou bien ce caractère est perçu avec le sentiment vague qu'il concourt mieux qu'un autre à la fonction visée par l'expression; la valeur esthétique du fait de langage est alors vue sous l'angle du jugement d'utilité » (*St. française*, p. 180). Ainsi, ce qui est un but pour l'artiste n'est qu'un moyen pour l'homme qui vit et agit (*Le langage et la vie*, p. 47). Prenant comme exemple l'*antithèse*, M. Bally montre (*St. française*, p. 181) comment « les procédés de style imitent et esthétisent les tendances naturelles du langage » (*St. française*, p. 162) : le langage, même sous sa forme la plus spontanée, traduit la tendance essentielle de l'esprit humain à oppo-

sont le produit de l'erreur ou de la nécessité; spontanément, on parle par images parce qu'on ne peut pas faire autrement ou parce qu'on voit trouble ou qu'on raisonne faux » (Ch. Bally, *ibid.*, p. 189). Diverses infirmités affectent notre esprit : 1° L' « incapacité... de concevoir une idée en dehors de tout contact avec la réalité concrète »; c'est la cause de la *métaphore :* une expression, par exemple, comme *cet homme est un renard* provient de la confusion « en un seul terme » de la « notion caractérisée » et de « l'objet sensible pris pour point de comparaison » (Ch. Bally, *ibid.*, p. 187). — 2° Une autre infirmité (Ch. Bally, *ibid.*, p. 188) consiste en ce que « l'homme a la manie de se retrouver dans ce qui n'est pas lui », « il ne peut concevoir que la nature soit inerte » : cette « conception animée de la nature », cet « instinct de personnification » créent des métaphores telles que « le soleil *se lève* ». — 3° De même, c'est une « perception trop précipitée », « une analyse imparfaite », qui provoque la *synecdoque :* nous disons « voici une *voile* » au lieu de « voici un *bateau à voiles* » parce que nous ne regardons que la voile en voyant le bateau. D'ailleurs, si la perception était plus nette, elle entraînerait l'emploi d'une expression plus développée, qui gênerait la communication des pensées : c'est ainsi que « les besoins de l'expression concourent... aux mêmes résultats que les formes de notre pensée » (Bally, *ibid.*, p. 189). Et c'est dans de telles images *une fois créées* que l'on pourra discerner un élément esthétique.

ser entre elles les notions simples; or, il y a dans ce choc naturel des idées des possibilités esthétiques, et « l'expression littéraire, dans sa recherche des moyens d'expression propres à son objet, rencontrant cette habitude générale de l'esprit, s'en empare; elle met à découvert et place au premier plan la valeur esthétique qui y est impliquée, et l'*antithèse* naît de cette transposition de valeurs » (*St. française*, p. 181). Le rapport entre les valeurs familière et littéraire d'un type d'expression peut donc se définir ainsi : l'écrivain aperçoit dans un tour du parler vivant, tour dû aux conditions spéciales de ce parler, les possibilités artistiques qu'il renferme; le tour reste tel quel dans le parler vivant, mais, adopté par la langue littéraire, il est développé artificiellement et chez certains stylistes le procédé s'hypertrophie. Cette constatation s'applique, en particulier, à l'infinitif de narration, de même qu'aux procédés qui l'accompagnent dans l'usage : la phrase nominale, l'asyndète, le chiasme, l'antithèse.

*
* *

L'étude psychologique du phénomène nous a montré dans l'infinitif de narration une tournure qui n'est pas grammaticalement analysée : pour des raisons qui lui sont propres, et que nous avons indiquées, la langue familière exprime parfois l'idée d'action sans lui avoir donné ni forme modale, ni forme temporelle, ni désinence personnelle. Or, il y a là, pour la langue littéraire, de précieuses ressources d'effets artistiques.

Une forme telle que *facere*, infinitif du thème de l'infectum, n'exprime pas, par elle-même, le temps, mais seulement l'idée générale de l'action non achevée. J'ai montré dans mon ouvrage sur l'infinitif subordonné[1] que la notion temporelle à l'infinitif n'est que dérivée et toute relative : elle n'apparaît que dans le cas spécial des propositions subordonnées infinitives « déclaratives », c'est-à-dire après des verbes de sens effacé tels que *dico*, *scio*, etc...; et encore l'infinitif n'exprime-t-il là, à l'origine, qu'une notion d'achevé ou de non-achevé par rapport au verbe de la principale : l'idée de temps est secondaire; ce qui colore l'infinitif d'une nuance temporelle, c'est sa position subordonnée, le rapport qui l'unit au verbe introducteur; et c'est là un héritage de son ancienne valeur d'infinitif complément d'objet direct (cf. sur

1. Cf. *Collection d'études latines*, t. IX, Paris, Les Belles-Lettres, 1932.

cette question l'introduction de mon ouvrage sur l'infinitif subordonné); les formes à valeur essentiellement temporelle, comme l'infinitif futur, représentent un système beaucoup plus fragile et qui, du point de vue morphologique, est extérieur à l'ensemble du système verbal. Il s'ensuit que, employé d'une manière autonome — comme c'est le cas pour l'infinitif de narration — l'infinitif sera encore plus indépendant vis-à-vis de l'expression temporelle que dans son emploi en complétive. De par sa forme, l'infinitif de narration a donc une valeur imperfective et atemporelle : il jette brusquement (sans considération de temps) sous les yeux du lecteur les faits non achevés, c'est-à-dire en train de s'accomplir. Souvent, à cause du contexte, la forme prend la valeur ingressive et exprime une action qui commence et se développe : en effet, l'action étant présentée comme succédant *immédiatement* à une autre, il semble qu'on la voie *commencer* et se *dérouler* devant nous :

Plaute, Bacch. 289 :

Vbi portu eximus, homines remigio sequi

« Quand nous sortons du port, ces gens *se mettent à* nous suivre. »

Cicéron, Acad. pr. II, 63 : *Haec cum dixisset Catulus, me omnes intueri :* « A ces mots de Catulus, tous *se mettent à* me regarder. »

Il serait facile de multiplier les exemples pour montrer que cette valeur ingressive est due à la valeur atemporelle de l'infinitif, laquelle exprime la rapidité de la conséquence : il n'est pas nécessaire d'ailleurs que la liaison de cause à effet soit soulignée par des particules telles que *ubi*, *cum*, etc... ; bien souvent elle se dégage simplement du contexte :

Cic., Verr. V, 106 : *Iste hominibus miseris innocentibus inici catenas imperat. Implorare illi fidem praetoris...*

La valeur de l'infinitif de narration apparaît nettement quand on le compare aux formes personnelles employées dans le récit :

1° L'infinitif de narration et l'imparfait :

On admet généralement que cette tournure est équivalente de l'imparfait. « Cet infinitif doit toujours se traduire en français non par un présent, mais par un imparfait » (Riemann, *Syntaxe latine*, 7e éd., p. 289). Cette opinion est contestable. Sans doute l'élément commun entre les deux formes, c'est la notion d'*infectum;* mais la différence essentielle, c'est la notion temporelle;

dans les deux cas il s'agit bien de faits passés, mais l'infinitif, justement, ne les présente pas comme tels : l'emploi d'une forme temporelle passée comme l'imparfait recule les faits loin du lecteur et en ralentit pour ainsi dire l'énoncé ; l'emploi d'une forme atemporelle comme l'infinitif met rapidement le lecteur au contact immédiat des faits. Ainsi dans l'exemple suivant de Salluste, où cependant l'aspect d'infectum dans les infinitifs est souligné par l'opposition avec le parfait, la traduction par l'imparfait ne rend pas compte de l'effet recherché, l'expression du mouvement, de l'agitation :

Cat. XXXI, 1-2 : *Ex summa laetitia atque lasciuia, quae diuturna quies pepererat, repente omnis tristitia inuasit : festinare, trepidare, neque loco neque homini cuiquam satis credere, neque bellum gerere neque pacem habere, suo quisque metu pericula metiri.*

Pour conserver l'allure du texte on doit ici, à défaut de l'infinitif de narration dont l'usage est soumis chez nous à certaines restrictions, employer le présent historique pour rendre à la fois l'idée d'une action en train de s'accomplir devant le lecteur et la rapidité du mouvement : « La gaieté et le laisser aller, fruit d'une longue tranquillité, firent place tout à coup à une tristesse envahissante : on se hâte, on s'agite, point de lieu, point d'ami sûr, etc... » (traduction J. Roman, *Salluste...*, Paris, « Les Belles-Lettres », 1924). On pourrait songer aussi à employer la phrase nominale qui a une valeur voisine de l'infinitif : « Hâte, effarement, etc... » (traduction de M. Juret, *Système de la syntaxe latine*, p. 16).

La grande souplesse de l'infinitif apparaît dans des exemples comme le suivant, où il prend plusieurs valeurs :

Cic., Verr. IV, 63 : *Exponit suas copias omnes, multum argentum... Erat etiam uas uinarium ex una gemma... Iste unumquodque uas in manus* sumere, laudare, mirari. *Rex* gaudere... *Posteaquam inde discessum est*, cogitare *nihil iste aliud... nisi...* Les quatre premiers infinitifs expriment des actions qui durent et — les trois premiers tout au moins — qui se répètent.

L'imparfait français rendra cette nuance ; toutefois la traduction restera inexacte : nous aurons rendu l'idée durative, mais sacrifié la vivacité que donne à l'expression la forme atemporelle ; il faudra avoir recours à une périphrase qui place sous les yeux du lecteur

l'action dans son développement et traduire avec M. Ramain (*Rev. de Phil.*, t. XXXVIII, p. 21) : « Le voilà qui prend chaque pièce dans ses mains; il loue, il admire. » Quant au dernier infinitif, *cogitare*, la traduction par l'imparfait serait plus inexacte encore : de par le contexte il exprime le commencement d'une action ou, ici, d'une disposition; il faut traduire par un passé simple, en ajoutant « désormais » pour souligner l'ingressif : « Quand on se fut séparé, il n'eut plus désormais qu'une chose en tête, à savoir... »

En résumé, il y a deux nuances possibles d'aspect dans l'infinitif de narration : une nuance d'*infectum*, qui est fondamentale, une nuance ingressive qui est favorisée par la valeur atemporelle et qui se déduit parfois du contexte. Tantôt ces deux nuances coexistent, tantôt l'une des deux domine. Même dans le cas où l'idée de durée s'impose à l'exclusion de l'idée ingressive, la traduction par l'imparfait fait perdre à l'expression la rapidité et la vivacité qui est due à la valeur atemporelle de l'infinitif.

Ainsi dans bien des cas la traduction par le présent historique sera préférable à la traduction par l'imparfait[1].

1. M. G. Ramain (*art. cité*, p. 18 et suiv.) a très justement montré que l'infinitif de narration doit se traduire en français, le plus souvent par un présent historique, quand on ne peut pas employer notre infinitif de narration, et (p. 23-24) que la théorie courante qui attribue à l'infinitif de narration la valeur d'un imparfait dans la plupart des cas repose sur un texte de Priscien mal interprété. Celui-ci, en effet, déclare (XVIII, 4, 48, p. 228 de l'édit. Keil) : ... *apud nos, cum imperfectum sit « dicere coepi » pro « dicebam », « scribere coepi » pro « scribebam », per ellipsim uerbi « coepi » solent auctores proferre infinita, ut Terentius in Andria « ego illud sedulo negare factum », deest enim « coepi »; « negare » pro « negabam »*. Et M. Ramain fait remarquer qu' « en établissant les égalités *negare coepi* = *negare* = *negabam*, Priscien veut simplement dire que *negare* est un *imperfectum* au même titre que *negare coepi* et *negabam*, c'est-à-dire qu'il exprime une action qui a commencé d'être et qui n'est point encore terminée ». Priscien constate aussi dans le présent une valeur d'*imperfectum*, notamment VIII, 10, 52, édit. Keil, p. 414-415 : ... *stoici iure hoc tempus praesens imperfectum uocabant... quod prior eius pars, quae praeteriit, iam transacta est, deest autem sequens, id est futura, ut si in medio uersu dicam « scribo uersum » priore eius parte scripta, cui adhuc deest extrema pars, praesenti utor uerbo dicendo « scribo uersum », sed imperfectum est, quod deest adhuc uersui quod scribatur*. L'infinitif de narration rapportant d'ordinaire des faits passés, Priscien l'a assimilé au *praeteritum imperfectum*, temps *in quo res aliqua coepit geri, necdum tamen est perfecta* (VIII, 8, 39, Keil, p. 406). — Si, d'autre part, nous constatons que Quintilien explique aussi l'infinitif de narration par l'ellipse de *coepi* (9, 3, 58 : ... *simul enim auditur « coepit »*), nous devons en conclure, avec M. Ramain, que *coepi* « s'offrait naturellement et immédiatement à l'esprit des Romains avec son acception ordinaire », et qu' « on peut dire que, si l'infinitif historique *negare* a deux équivalents, c'est que l'un, *coepi negare*, représente l'aspect ingressif, l'autre, *negabam*, l'aspect duratif ».

2° L'infinitif de narration et le présent historique :

Il y a, en effet, entre ces deux tournures une certaine affinité ; le présent historique a son point de départ dans la langue familière où il est dû à l'influence de l'élément affectif et constitue « das Tempus der volkstümlichen lebhaften Vergegenwärtigung einer selbsterlebten Handlung » (Hofmann, *Syntax*, p. 553[1]) : d'ailleurs dans la comédie archaïque l'emploi du parfait et du présent historique est soumis à des règles strictes (Hofmann, *Syntax*, p. 553[2]; cf. également *Lateinische Umgangssprache*, p. 173). Il a été adopté par le style historique et la poésie épique et, de forme d'expression populaire, il est devenu un procédé d'art, car grâce à lui « un fait, achevé en réalité, est présenté comme étant en voie d'accomplissement au moment même où l'on parle et mis en quelque sorte devant les yeux de l'auditeur ou du lecteur » (Riemann, *Syntaxe*, 7e éd., p. 250-251). Ainsi il se rapproche, beaucoup plus que l'imparfait, de l'infinitif de narration. Mais il s'en distingue cependant : car, malgré le caractère affectif fondamental de la tournure qui fait exprimer au présent un fait passé, la forme conjuguée, douée d'une désinence personnelle, garde une certaine valeur analytique qui diminue la vivacité et la rapidité de l'expression. C'est que dans ce cas la cohésion entre le sujet et le verbe est étroite : les deux éléments ont une importance analogue, l'attention du lecteur est partagée entre les idées de sujet et d'action, et même le verbe, du fait qu'il s'accorde avec le sujet, est dans une certaine dépendance : dans ces conditions la présence d'un sujet alourdit et retarde l'expression de l'action. Mais si le verbe est exprimé à l'infinitif il a, même accompagné d'un sujet, plus d'autonomie, il n'est plus pour ainsi dire retenu dans cet ensemble cohérent que constitue le système sujet-verbe et dont la désinence personnelle est l'indice. Bien souvent, dans ce cas, la vivacité de l'expression se marquera aussi par l'ordre des mots : dans sa hâte d'exprimer l'action, le narrateur jette l'infinitif avant le sujet; le fait est particulièrement fréquent lorsque l'infinitif exprime une réaction immédiate :

Cicéron, Verr. V, 17 : *Iste hominem abripi a tribunali et in carcerem conici iubet. Clamare ille, cum raperetur, nihil se miserum fecisse.*

De même :

Cic., De off. III, 60 : *Stomachari Canius; sed quid faceret?* (brusque effet de surprise).

Cic., Verr. V, 100 : *Posteaquam e portu piratae non metu aliquo affecti, sed satietate exierunt, tum coeperunt quaerere homines causam illius tantae calamitatis. Dicere omnes et palam disputare...*
(ici, la rapidité est dans le passage de la question à la réponse : *coeperunt quaerere... Dicere omnes*).

Verr. I, 66 : « *Quaeso* » *inquit* « *Philodame, cur ad nos filiam tuam non intro uocari iubes?* » *Homo qui et summa grauitate et iam id aetatis et parens esset, opstipuit hominis improbi dicto. Instare Rubrius.*

De même : Cic., Verr. V, 106; Ibid. II, 187; 188; etc...

Un autre procédé pour dégager le verbe en le libérant d'un enchaînement strict avec le sujet consiste à exprimer l'action à l'impersonnel, en ne donnant au sujet que le rôle de complément; c'est ce que représentent les exemples suivants de Tacite :

Ann. I, 21, 5 : *Adcurritur ab uniuersis, et carcere effracto soluunt uincula...* (avec le rapprochement curieux des deux constructions — impersonnelle et active — qui fait bien sentir leur différence de valeur). — XIII, 16, 4 : *Trepidatur a circumsedentibus* (l'auteur peint le trouble des voisins de table de Britannicus, au moment où le prince meurt brusquement), etc... Dans ce cas l'idée verbale est mise en première ligne, celle du sujet reléguée au second plan.

*
* *

En résumé, une forme verbale personnelle exprime un ensemble de notions diverses : celles d'action (ou d'état), d'aspect, de mode, de temps, de sujet, dont la présence ôte à l'expression verbale sa rapidité et sa vivacité. Avec l'infinitif de narration l'expression est beaucoup plus légère et rapide, comme forme et comme sens : point de valeur temporelle, seulement une valeur d'aspect, une grande indépendance du verbe vis-à-vis de son sujet : le lecteur est mis au contact immédiat de l'action présentée dans son développement et la rapidité du tour est accrue par la légèreté d'une forme qui n'a pas de désinence personnelle.

*
* *

La tournure est donc riche en possibilités artistiques que la langue littéraire a utilisées :

I.

Le procédé fait ressortir admirablement la rapidité de l'action, en particulier quand il s'agit d'actions multiples et successives. Avec l'infinitif de narration les effets de succession, d'accumulation, d'opposition sont plus sensibles qu'avec la forme personnelle : les actions se présentent rapidement et immédiatement les unes après les autres, sans le retard apporté par l'expression des idées temporelles et personnelles; le contact entre elles est ainsi plus direct. Combiné généralement avec l'asyndète, ce sera là le procédé par excellence utilisé pour rendre la rapidité, le mouvement, l'agitation physique ou morale, le trouble, la confusion.

1° La rapidité. Exemple :

Sall., Jug. LXIX, 2 : *Equites peditesque repente signo dato alii uolgum effusum oppido* caedere, *alii ad portas* festinare, *pars turris* capere : *ira atque praedae spes amplius quam lassitudo* posse.

2° L'activité, l'agitation.

Ainsi cette peinture de l'activité débordante de Catilina :

Sall., Cat. XXVII, 2 : *Interea Romae multa simul* moliri, *consulibus insidias* tendere, parare *incendia*, *oportuna loca armatis hominibus* obsidere, *ipse cum telo* esse, *item alios* iubere, hortari *ut semper intenti paratique essent*, *dies noctisque* festinare, uigilare, *neque insomniis neque labore* fatigari,

où l'on appréciera l'effet produit par la valeur d'infectum (action qui se répète), la valeur atemporelle (l'action, bien que située en réalité dans le passé, est placée directement sous les yeux du lecteur), l'accumulation des actions.

On rendra de même : la violence, l'agitation d'un furieux :

Cic., Ad Att. IV, 3, 2 : *Ille demens* ruere, *post hunc uero furorem nihil nisi caedem inimicorum* cogitare, *uicatim* ambire, *seruis aperte spem libertatis* ostendere

(rapidité; accumulation; emploi connexe de l'asyndète).

L'extrême activité des deux partis, dans une bataille :

Tacite, Ann. IV, 51, 1-2 : *Interea barbari cateruis decurrentes nunc in uallum manualia saxa, praeustas sudes, decisa robora* iacere, *nunc uirgultis et cratibus et corporibus exanimis* complere *fossas, quidam pontis et scalas ante fabricati* inferre *propugnaculis eaque* prensare, detrahere *et aduersum resistentis comminus* niti. *Miles contra* deturbare *telis*, pellere *umbonibus, muralia pila, congestas lapidum molis* prouoluere.

L'agitation servile, hypocrite, les bassesses :

Hist. I, 45, 1 : *Alium crederes senatum, alium populum :* ruere *cuncti in castra*, anteire *proximos*, certare *cum praecurrentibus*, increpare *Galbam*, laudare *militum iudicium*, exosculari *Othonis manum; quantoque magis falsa erant quae fiebant, tanto plura* facere.

(Sur la valeur artistique de ce passage, cf. E. Courbaud, *Les procédés d'art de Tacite dans les « Histoires »*, Paris, Hachette, 1918, p. 282 : « Ce mouvement, à la fois précipité et brisé, en harmonie avec la pensée, ne donne-t-il pas à merveille l'impression d'une foule qui se rue, se bouscule, multiplie les démonstrations et les gestes, faisant chacun d'eux avec une hâte fébrile et passant à d'autres sur-le-champ, par crainte de n'en jamais faire assez?... » Cf. également J. Vianey, *Quomodo dici possit Tacitum fuisse summum pingendi artificem*, Paris, Hachette, 1896, p. 34.)

3° Le désordre, la confusion.

Une impression très voisine de celle de l'activité est celle du désordre, de la confusion : elle sera très bien rendue par le même procédé qui fait sentir vivement les effets d'accumulation, lesquels servent souvent à exprimer la confusion.

Ainsi cette peinture de l'agitation confuse produite dans la ville d'Haluntium par un ordre de Verrès, qui réclame toute l'argenterie ciselée et tous les vases de Corinthe :

Cic., Verr. IV, 52 : *Quem concursum in oppido factum putatis, quem clamorem, quem porro fletum mulierum? Qui uideret, equum Troianum introductum, urbem captam diceret.* Efferri *sine thecis uasa*, extorqueri *alia e manibus mulierum*, effringi *multorum fores*, reuelli *claustra*.

Les exemples seront particulièrement nombreux dans les récits d'opérations militaires; ainsi :

Sall., Jug. LI, 1 : *Ceterum facies totius negoti uaria, incerta,*

foeda atque miserabilis : dispersi a suis pars cedere, *alii* insequi; *neque signa neque ordines* obseruare; *ubi quemque periculum ceperat ibi* resistere *ac* propulsare; *arma, tela, equi, uiri, hostes atque ciues permixti; nihil consilio neque imperio* agi, *fors omnia* regere.

On notera ici l'accumulation des infinitifs, les phrases sans verbe, l'entassement des sujets (*arma, tela, equi, uiri, hostes atque ciues*).

4° Le moral.

Les exemples examinés ci-dessus aux subdivisions 1, 2, 3, montraient comment l'infinitif de narration peut servir à peindre le mouvement, l'agitation, la confusion *physiques;* le même procédé servira à peindre l'activité, le désordre de l'âme, les passions. Il est évident, d'ailleurs, qu'on ne saurait établir une séparation stricte entre ces deux types de description, physique et morale : bien souvent la peinture des actions nous révèle l'état d'âme des individus ou des groupes et une description externe est en même temps morale. Dans l'exemple suivant de Tacite, le procédé sert à montrer l'affolement des soldats et de leur chef pendant la bataille :

Hist. III, 73, 2 : *Ex diuerso trepidi milites, dux segnis et uelut captus animi non lingua, non auribus* competere, *neque alienis consiliis* regi *neque sua* expedire, *huc illuc clamoribus hostium* circumagi, *quae iusserat* uetare, *quae uetuerat* iubere; *mox, quod in perditis rebus accidit, omnes* praecipere, *nemo* exequi; *postremo abiectis armis fugam et fallendi artis circumspectabant.*

5° Les effets d'opposition.

L'art consistera souvent à opposer la forme infinitive, souple et rapide, à la forme personnelle, plus massive et plus lente, la première exprimant le mouvement spontané, la vivacité, la seconde la lenteur, la paresse ou l'activité réfléchie.

Ainsi, dans ces exemples de Tacite :

Hist. I, 62, 1 : *Mira inter exercitum imperatoremque diuersitas;* instare *miles, arma* poscere, *dum Galliae trepident, dum Hispaniae cunctentur...* Torpebat *Vitellius...*

L'opposition est ici entre l'impatience des soldats et l'inertie de Vitellius.

Beaucoup plus loin dans les *Histoires,* mais toujours à propos de Vitellius :

Hist. III, 36, 1 : *At Vitellius... curis luxum obtendebat;* non pa-

rare *arma*, non *adloquio exercitioque militem* firmare, non *in ore uolgi* agere, *sed umbraculis hortorum abditus, ut ignaua animalia, quibus si cibum suggeras, iacent torpentque, praeterita, instantia, futura pari obliuione* dimiserat.

L'antithèse est manifeste ici : le début vif et rapide exprime l'activité — sous forme négative d'ailleurs (*non parare arma*, ...); dans la suite l'emploi de la forme personnelle et le développement lent de la phrase rendent bien la paresse.

Même genre d'opposition dans l'exemple :

Ann. VI, 56 (VI, 50), 8 : Pauor *hinc in omnis et ceteri passim* dispergi, *se quisque maestum aut nescium* fingere; *Caesar in silentium fixus a summa spe nouissima* expectabat.

D'un côté, l'effroi, l'agitation des courtisans qui viennent de féliciter C. Caesar (Caligula) de son avènement et qui apprennent qu'en réalité Tibère n'est pas mort; de l'autre, l'immobilité, le silence de César qui, tombant du haut de ses espérances, attend les dernières rigueurs.

Et aussi :

Ann. IV, 70, 3 : *Quo intendisset oculos, quo uerba acciderent*, fuga, uastitas, deseri itinera, fora. *Et quidam* regrediebantur ostentabantque *se rursum id ipsum pauentes quod timuissent...* (*acciderent* Rhenanus : *acciperent* M).

Les noms abstraits et l'infinitif de narration — employés avec la même valeur et combinés avec l'asyndète — peignent la *rapidité* et la *généralité* de la fuite; l'imparfait de l'indicatif, au contraire, ne se rapporte qu'à *quelques* individus, qui reviennent *après* réflexion. Nous traduirions ainsi, en modifiant légèrement la traduction de Goelzer : « Partout où il portait ses regards, partout où tombaient ses paroles, la fuite, le désert, l'abandon des rues, des places. Certains pourtant revenaient sur leurs pas et se montraient de nouveau, épouvantés de leur propre frayeur. »

Voici encore un exemple net d'opposition entre la forme légère de l'infinitif et la forme lourde de l'imparfait[1] :

Ann. IV, 69, 7 : *Non alias magis anxia et pauens ciuitas, tegens*

1. C'est dans une semblable opposition de l'infinitif à l'indicatif imparfait que consiste l'effet artistique du passage suivant : Bossuet (*Oraison funèbre de Louis de Bourbon*) : *Le voyez-vous comme il vole, ou à la victoire, ou à la mort? Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps* pousser *l'aile droite des ennemis*, soutenir *la nôtre ébranlée*, rallier *le Français à demi vaincu*, mettre *en fuite l'Espagnol victorieux*, porter *partout la terreur*,

aduersum proximos; congressus, colloquia, notae ignotaeque aures uitari; *etiam muta atque inanima, tectum et parietes* circumspectabantur (*tegens* Juste Lipse : *egens* M).

Les deux propositions (*congressus... uitari; etiam... circumspectabantur*) décrivent la peur : mais l'une, très souple, grâce à l'asyndète et à l'infinitif, peint la fuite rapide ; l'autre, lourde, terminée par l'imparfait, rend bien les précautions minutieuses ; la masse de l'imparfait est encore accrue par le choix d'un grand mot spondaïque, *circumspectabantur*.

Telles sont les possibilités artistiques de l'infinitif de narration pour exprimer la rapidité du mouvement.

II.

Le procédé rendra très bien aussi la conséquence immédiate d'une action précédemment indiquée, le brusque effet et, en particulier, la réaction, la protestation :

Ainsi dans l'exemple :

Cic., Verr. II, 187 : ... *quaerere incipimus de Carpinatio, quisnam is esset Verrucius, quicum tantae pecuniae rationem haberet. Haerere homo, uersari, rubere,*

le passage brusque à l'infinitif après une phrase un peu développée, la répétition de cette forme, l'asyndète et le rythme produisent un effet saisissant : on croit voir chanceler le personnage que déconcerte la question posée ; pour conserver le mouvement du texte il faudrait traduire ainsi : « Voilà l'homme interdit : il se trouble, rougit. »

De même :

Verr. V, 106 : *Iste hominibus miseris innocentibus inici catenas*

et étonner *de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups.* Restait *cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne* dont *les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours* qui *sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toute part* » (cf. Vianey, *ouvr. cité*, p. 81) : quand il veut décrire l'activité infatigable de Condé, l'orateur a recours à l'infinitif ; ce n'est pas, sans doute, l'infinitif de narration dont l'usage est soumis en français à des règles particulières, mais l'opposition n'en est pas moins manifeste entre la forme souple de l'infinitif et l'imparfait ; l'expression *on le vit* semble bien un artifice destiné à en faciliter l'emploi. Par contre, pour montrer la masse inébranlable de l'armée d'Espagne, il utilise la forme lourde de l'imparfait et l'enchevêtrement des propositions : *dont..., qui...* ; remarquer également la place du verbe *restait*.

imperat. Implorare illi fidem praetoris et qua re id faceret rogare, l'effet pathétique est produit par l'apparition brusque de l'infinitif de narration (combiné avec l'asyndète : ... *imperat.* || *Implorare*) après toute une série de présents historiques : *procedit, uenit, iubet, accurrunt* : la tournure exprime la réaction produite par l'ordre inique du préteur.

De même dans l'exemple :

Verr. II, 188 : ... *postulo, ut mihi respondeat, qui sit is Verrucius, mercator an negotiator an arator an pecuarius, in Sicilia sit an iam decesserit. Clamare omnes in conuentu neminem unquam in Sicilia fuisse Verrucium*,

la protestation immédiate du public est rendue par l'emploi soudain de l'infinitif après une phrase longue et lourde.

On exprimera de même les réactions successives des interlocuteurs, des adversaires, dans une discussion :

Cic., Ad Att. V, 21, 12 : *Voco illos ad me remoto Scaptio « Quid? uos quantum » inquam « debetis? » Respondent CVI. Refero ad Scaptium. Homo clamare. « Quid? opus est » inquam « rationes conferatis. » Adsidunt, subducunt; ad nummum conuenit. Illi se numerare uelle, urgere ut acciperet.*

III.

Ces exemples, dans lesquels il était plus spécialement question de l'infinitif exprimant la conséquence immédiate, nous ont déjà fait entrevoir la valeur du procédé pour rendre la surprise, l'apparition imprévue, le coup de théâtre. Dans ce cas, comme dans le précédent, c'est la valeur ingressive et atemporelle de l'infinitif qui domine ; la valeur imperfective est beaucoup moins sensible.

Ainsi :

Ann. XIII, 44, 7 : *Tum ut adsolet in amore et ira, iurgia, preces, exprobratio, satisfactio; et pars tenebrarum libidini seposita...* 8 : *Postera die manifesta caedes, haud ambiguus percussor; quippe mansitasse una conuincebatur. Sed libertus suum illud facinus* profiteri, ...

Dans ce récit, particulièrement soigné, d'un drame passionnel, l'infinitif exprime une révélation sensationnelle et imprévue : il n'y a aucun doute sur le coupable (*manifesta caedes, haud ambi-*

guus..., *conuincebatur...*), quand, tout à coup, c'est un affranchi qui s'accuse du crime.

L'effet artistique sera accru quand l'infinitif apparaîtra subitement au cours d'une longue phrase et succédera à toute une série de formes personnelles : ainsi, dans ce passage où Tite-Live raconte le désespoir des soldats romains d'Espagne, les infinitifs viennent après une longue phrase de structure toute grammaticale, composée d'une série de propositions enchevêtrées :

T. L. XXV, 37, 9 : *Ceterum postquam Hasdrubalem Gisgonis uenientem ad reliquias belli delendas transisse Hiberum et adpropinquare adlatum est, signumque pugnae propositum ab nouo duce milites uiderunt, recordati, quos paulo ante imperatores habuissent quibusque et ducibus et copiis freti prodire in pugnam soliti essent,* || flere *omnes repente et* offensare *capita et alii manus ad caelum* tendere *deos incusantes, alii strati humi suum quisque nominatim ducem* implorare

(l'effet de surprise est souligné par l'emploi de *repente*.)

Le procédé du *cum inuersum* servira également à attirer l'attention sur l'infinitif pour accroître l'effet recherché; ainsi dans ce très bel exemple de Tacite :

Ann. XIV, 5, 2 : *Acerronia super pedes cubitantis reclinis paenitentiam filii et reciperatam matris gratiam per gaudium memorabat, cum dato signo ruere tectum loci multo plumbo graue, pressusque Crepereius et statim exanimatus est.*

Néron a résolu de faire mourir Agrippine et l'accompagne au navire aménagé pour sa perte : l'attitude affectueuse du fils qui l' « étreint plus étroitement que jamais en baisant ses yeux et son sein, soit que sa dissimulation eût besoin de ce complément, soit que la vue d'une mère qui allait périr fît en cet instant une profonde impression sur ce cœur, si barbare qu'il fût » (Ann. XIV, 4, 8, traduction Goelzer); la beauté de la nuit étoilée « resplendissante et paisible sur une mer calme » (Ann. XIV, 5, 1) : rien ne laisse prévoir le danger... Et le navire s'éloigne... La phrase de Tacite se développe alors lentement : *Nec multum erat progressa nauis, duobus e numero familiarium Agrippinam comitantibus, ex quis Crepereius Gallus haud procul gubernaculis adstabat...* l'allure nonchalante du style exprime l'insouciance des familiers d'Agrippine : « Acerronia, appuyée sur les pieds du lit », où repose sa maîtresse, rappelle « avec joie le repentir de Néron, le re-

tour en crédit de sa mère », quand, tout à coup, c'est la catastrophe : le plafond de la chambre, chargé de plomb, s'écroule. L'emploi de l'infinitif de narration avec *cum* produit ici un effet saisissant de surprise et contraste violemment avec les propositions qui précèdent ; la phrase se termine par l'indicatif : seul *ruere* est à l'infinitif.

IV. Remarque.

Le dernier texte étudié était un exemple d'infinitif de narration dans une subordonnée. On conçoit facilement que le maximum de recherche artistique dans l'usage de cette tournure est son emploi comme verbe d'une proposition subordonnée. En effet, nous sommes là très loin de la valeur fondamentale de la construction qui représente, en principe, une expression non analysée, une expression immédiate de l'action. La subordonnée, au contraire, suppose une conception logique, un classement des faits : dans ce cas l'idée de l'action est rejetée au second plan, l'idée essentielle est celle du rapport qui unit la subordonnée à la principale. Comme le dit H. Weil (*De l'ordre des mots dans les langues anciennes*, 3e éd., Paris, 1879, p. 50), « la phrase principale énonce une pensée, elle affirme ; la phrase subordonnée ne renferme qu'une idée particlle de la pensée énoncée dans la principale, elle n'affirme pas », cf. aussi E. Richter (*Zur Entwicklung der romanischen Wortstellung aus der Lateinischen*, Halle, 1903, p. 38) : « Die Mitteilung, die der Nebensatz enthält, ist naturgemäss unwichtiger als die des Hauptsatzes. »

La question est d'ailleurs délicate, car la notion de subordination est variable ; il y a des subordonnées qui sont, en fait, de véritables principales : lorsque la proposition est introduite par un relatif (pronom ou adverbe), elle équivaut souvent à une principale coordonnée ; c'est le cas bien connu des « relatifs de liaison ». Quant aux propositions introduites par le *cum inuersum*, on ne saurait les compter parmi les véritables subordonnées : la conjonction, dans ce cas, loin d'affaiblir l'idée verbale de la subordonnée, attire au contraire l'attention sur elle ; la « principale » n'exprime alors que les circonstances qui accompagnent l'action importante, celle que contient la « subordonnée ». Par contre, la valeur d'un exemple comme le suivant est toute différente :

Ann. II, 4, 5 : *Sed ubi* minitari *Artabanus et parum subsidii in*

Armeniis, uel, si nostra ui defenderetur, bellum aduersus Parthos sumendum erat, *rector Syriae... circumdat.*

Ici la subordination est forte et l'emploi en coordination de l'infinitif et de l'indicatif dans le groupe subordonné est aussi une preuve de recherche ; on remarquera également la disposition en chiasme des verbes, l'un en tête, l'autre en fin du groupe subordonné. L'étude historique nous montrera d'ailleurs que ce type est limité à quelques auteurs stylistes.

V. Les procédés connexes.

L'infinitif de narration offre donc à la langue littéraire de nombreuses possibilités esthétiques, qui vont être utilisées jusque dans les subordonnées. Les effets de style seront encore accrus par la combinaison de la tournure avec d'autres procédés comme la *phrase nominale*, l'*asyndète*, le *chiasme*, l'*antithèse*.

1° Nous avons indiqué comment la phrase nominale est, au même titre que l'infinitif de narration, à l'origine, une forme d'expression spontanée. Elle est encore plus loin des formes personnelles que l'infinitif lui-même ; elle aura donc, encore plus que lui, la valeur d'une tournure rapide et légère et se prêtera peut-être encore mieux que lui à tous les effets qui procèdent de ce caractère :

Ainsi, dans la description de cette scène violente (Clodius attaque Cicéron sur la voie Sacrée) :

Cic., Ad Att. IV, 3, 3 : *Itaque ante diem tertium Idus Nouembris, cum Sacra uia descenderem, insecutus est me cum suis. Clamor, lapides, fustes, gladii, haec improuisa omnia. Discessimus in uestibulum Tetti Damionis. Qui erant mecum facile operas aditu prohibuerunt,*

combinée avec l'asyndète, elle exprime admirablement la soudaineté de l'attaque, la rapidité dans la succession des faits ; le moment critique de la scène est traité avec ces procédés, l'exposition et le dénoûment avec des modes personnels (*insecutus est; discessimus, prohibuerunt*) : l'effet produit n'est que plus sensible : « ... il m'attaqua avec ses gens. Cris, pierres, bâtons, glaives, tout cela à l'improviste. Nous nous sauvâmes... » L'emploi de la phrase nominale prendra chez Tacite une extension considérable.

2° L'asyndète : c'est, à l'origine, un type de l'expression familière qui se rattache à la tendance générale à la « Lockerung der Satzglieder » (Hofmann, *Lat. Umgangssprache*, § 98-99), à la

« dislocation des membres de phrase » (Bally, *Styl. franç.*, § 285) ; elle a la même origine que la parataxe remplaçant dans la langue familière l'hypotaxe de la phrase logique (Hofmann, *ouvr. cité*, § 104) ; l'intonation, les données de la situation suffisent à suggérer les rapports logiques entre les différents membres. Plusieurs facteurs peuvent intervenir dans la langue familière pour empêcher l'expression de ces rapports par des termes : la joie, la hâte, la paresse, etc... C'est ainsi que seront seulement suggérés des rapports d'opposition (Persa 44, *quaesiui, nusquam repperi*), des liaisons temporelles ou conditionnelles (Pseud. 1015, *argentum des, abducas mulierem*), explicatives (Curc. 431, *meus hic est : hamum uorat*), conclusives (Mil. gl. 1199, *hilarus exit : impetrauit*), etc... On aperçoit facilement les possibilités artistiques du procédé : avec un tel type d'expression les membres de phrase sont en contact immédiat sans qu'aucune idée intermédiaire vienne distraire l'attention : les effets d'opposition, par exemple, seront plus sensibles, et c'est ainsi que l'antithèse se double souvent de l'asyndète ; de même les effets de rapidité, d'accumulation, etc... Voilà pourquoi l'asyndète, de forme d'expression familière, est devenue un procédé d'art (cf. Hofmann, *Syntax*, p. 846-847), et comment elle accompagne si souvent l'infinitif de narration.

3° Le CHIASME : lui aussi, il a son point de départ dans la langue parlée où l'ordre des termes traduit avec plus d'exactitude que dans la langue écrite les mouvements de la pensée : il supplée alors des conjonctions exprimant la parataxe ou l'hypotaxe (cf. Hofmann, *Lat. Umgangssprache*, p. 122 ; *Syntax*, p. 797). Le sujet parlant tend à rapprocher les termes et les idées de même nature qui s'appellent ou s'opposent ; ainsi dans l'exemple : Pétrone 61, 8, *fecit assem, semissem habui* (récit de caractère vulgaire), *assem* appelle *semissem* et le tour traduit la préoccupation du sujet parlant, le profit ; le chiasme accompagnant l'asyndète pour exprimer une liaison conditionnelle ou causale est essentiellement populaire (Hofmann, *Lat. Umgangssprache*, § 111, p. 122). Exemple de rapprochement des contraires : Cicéron, Ad Att. X, 8, 5 : *assequor omnia, si propero ; si cunctor, amitto*. De même dans le dialogue le chiasme est souvent produit par la tendance à répondre au dernier des termes exprimés par l'interlocuteur (cf. Hofmann, *Lat. Umgangssprache*, p. 123) :

Térence, Eun. 982 : *PA ... Emit quendam Phaedria*

eunuchum quem dono huic daret, SE. Quoi? PA. Thaidi. SE. Emit? perii hercle. Quanti?...

Mais le procédé a été rapidement stylisé et la langue écrite a tiré parti pour des fins littéraires des possibilités artistiques qu'elle apercevait dans ce type de l'expression spontanée : en rompant l'ordre banal *A B A B*, elle fait apparaître avec plus de vigueur le rapport qui unit les termes par le rapprochement des uns et la disjonction des autres : *A B B A*. Nous aurons souvent l'occasion de signaler l'emploi simultané de l'infinitif de narration et du chiasme; en voici dès maintenant un exemple, dans lequel Tacite décrit la bassesse et l'hypocrisie des courtisans :

Ann. XV, 71, 1 : *Sed compleri interim urbs funeribus, Capitolium uictimis; alius filio, fratre alius aut propinquo aut amico interfectis, agere grates deis, ornare lauru domum, genua ipsius aduolui et dextram osculis fatigare,*

avec l'ordre recherché *alius filio, fratre alius*, et la succession : *infinitif-compléments, infinitif-compléments, compléments-infinitif, compléments-infinitif*. La recherche artistique apparaît aussi dans la violente antithèse entre les deux éléments de la phrase : « Celui-ci avait vu tuer un fils, celui-là un frère ou un parent ou un ami » et : « Aussitôt ils rendaient grâces aux dieux, ornaient de laurier leurs demeures, se prosternaient aux pieds du prince et fatiguaient sa main de baisers » (traduction Goelzer)[1].

4° L'ANTITHÈSE est, en effet, un des procédés qui accompagnent fréquemment l'infinitif de narration. Nous avons déjà montré comment celle-ci, issue de la langue spontanée, est passée dans la langue littéraire (cf. ci-dessus et le renvoi à la *Stylistique française* de M. Bally, p. 162 et 181; pour le latin cf. Hofmann, *Syntax*, p. 805).

*
* *

Ainsi l'infinitif de narration étant conçu comme un procédé d'art, il n'est pas étonnant de le trouver combiné avec d'autres procédés de même nature, dont certains ne font que renforcer les effets de souplesse, de rapidité produits par lui (comme la phrase nominale, l'asyndète, l'emploi de l'impersonnel pour dégager le verbe du poids du sujet); les autres, comme l'antithèse, le

1. Nous nous rendons bien compte que la traduction par l'indicatif affaiblit l'effet recherché par Tacite.

chiasme, témoignent aussi du soin que l'auteur a mis dans son style. Voici quelques passages de grand art où sont combinés ces divers procédés :

Cicéron, Pro Sestio, 74 : *Cum omnes certatim aliusque alio grauius atque ornatius de mea salute dixisset fieretque sine ulla uarietate discessio, surrexit, ut scitis, Atilius hic Gauianus; nec ausus est, cum esset emptus, intercedere; noctem sibi ad deliberandum postulauit. Clamor senatus, querellae, preces, socer ad pedes abiectus. Ille se adfirmare postero die moram nullam esse facturum. Creditum est; discessum est.*

L'effet dramatique consiste ici dans la brièveté, la rapidité de l'expression : après une première phrase qui se développe lentement (*cum omnes... discessio*) se produit un coup de théâtre (*surrexit... Atilius hic Gauianus*), provoquant une scène pathétique : la succession rapide des faits, la réaction immédiate de l'auditoire après l'intervention du personnage, l'émotion des assistants, leur agitation et leur insistance pour amener le contradicteur à renoncer à son intervention, la réplique de celui-ci, tout cela est admirablement rendu par la combinaison de l'infinitif de narration avec la phrase nominale et l'asyndète : 1° infinitif de narration : *ille se adfirmare* (vive réplique); 2° phrase nominale : *Clamor senatus, querellae, preces, socer ad pedes abiectus* (rapidité, accumulation, gradation), et cela grâce aussi à : 3° l'asyndète : entre les noms; entre les phrases : *postulauit* || *Clamor...* (réaction immédiate), ... *abiectus* || *Ille se adfirmare...* (réaction); 4° quant à l'impersonnel (*creditum est, discessum est*) il allège l'expression et accélère le dénoûment.

Cicéron, Verr. IV, 66 : *Rex primo nihil metuere, nihil suspicari; dies unus, alter, plures; non referri. Tum mittit, si uideatur, ut reddat. Iubet iste posterius ad se reuerti. Mirum illi uideri, mittit iterum; non redditur.*

La brièveté du passage est très sensible : économie de sujets, par exemple : *Tum (Antiochus) mittit ut (Verres) reddat...*; de compléments; phrase nominale : *dies unus, alter, plures;* asyndète; infinitifs de narration. L'effet artistique est produit par l'infinitif de narration avec ses différents aspects : duratif (*metuere, suspicari, referri);* ingressif (*uideri);* quant au mouvement obtenu par les phrases courtes et hachées (et grâce à l'infinitif de narration, la phrase nominale, l'asyndète), il rend la succession des jours qui s'accumulent sans que la restitution se fasse (*dies unus,*

alter, plures; non referri : « Un jour, un second, plusieurs ; pas de restitution »), et les allées et venues du messager.

Salluste, Jug. CI, 11 : *Denique hostes iam undique fusi. Tum spectaculum horribile in campis patentibus : sequi, fugere, occidi, capi, equi atque uiri adflicti ac multi uolneribus acceptis neque fugere posse neque quietem pati, niti modo ac statim concidere, postremo omnia, qua uisus erat, constrata telis, armis, cadaueribus, et inter ea humus infecta sanguine.*

Dans cette peinture de la déroute et de l'aspect du champ de bataille, Salluste utilise, avec la même valeur, les phrases nominales (noms ou participes : *equi atque uiri adflicti, omnia... constrata telis..., inter ea humus infecta...*), les infinitifs de narration sans sujets (*sequi, fugere, occidi, capi*) ou avec sujets (*multi... neque fugere posse neque quietem pati, niti modo ac statim concidere*). Ces procédés rendent admirablement : l'anonymat, le mouvement, la confusion de la fuite, de la poursuite, du massacre, les efforts des blessés.

Le caractère artistique du passage est prouvé encore par l'imitation que Tacite en a faite :

Agr. XXXVII, 3 : *Tum uero patentibus locis grande et atrox spectaculum : sequi, uulnerare, capere, atque eosdem oblatis aliis trucidare. Iam hostium, prout cuique ingenium erat, cateruae armatorum paucioribus terga praestare, quidam inermes ultro ruere ac se morti ultro offerre. Passim arma et corpora et laceri artus et cruenta humus; est aliquando etiam uictis ira uirtusque* (*est* Bosius : *et* codd.).

Les procédés sont les mêmes ; mais, non content d'une description externe, le grand psychologue pénètre l'âme de ses personnages, les fait vivre avec leurs passions : la peur, le désespoir, la colère.

Pour la combinaison avec l'antithèse et le chiasme, cf. ci-dessus, à la subdivision Y : « les procédés connexes », 3° et 4°.

Conclusion.

La question traitée dans le présent chapitre comprenait un problème général et un problème particulier : il s'agissait d'expliquer, à propos de l'infinitif de narration, comment une même construction peut exister à la fois dans la langue familière et dans la langue littéraire.

Examinant d'abord l'ensemble, nous avons montré que beau-

coup de procédés de style ont cette double valeur, familière et littéraire : le langage vivant est riche d'éléments esthétiques, mais, comme sa fonction n'est pas d'exprimer la beauté, ces éléments restent pour lui inconscients ou ne sont utilisés que dans la mesure où ils peuvent servir au but utilitaire que vise le sujet parlant; la langue littéraire, cherchant à produire une impression de beauté, s'empare de l'élément esthétique qu'elle a aperçu dans une tournure de la langue courante et le met au premier plan. La tournure continue à vivre dans le parler familier, où elle est naturelle; mais, adoptée par la langue littéraire, dans laquelle elle devient un *procédé*, elle risque de s'hypertrophier chez des auteurs stylistes.

Le cas de l' « infinitif de narration » est un exemple remarquable de cette transposition de valeur. Essentiellement, c'est une forme d'expression non analysée. Dans le langage courant elle est due à des conditions spéciales : émotion, hâte, paresse, etc...; et là, c'est l'intonation qui remplace l'énoncé précis des rapports logiques. Mais un tel type grammatical présente de multiples avantages au point de vue du style : tandis qu'une forme verbale personnelle est lourde parce qu'elle groupe un ensemble de notions (action, aspect, mode, temps, sujet), l'infinitif est beaucoup plus léger : point de valeur temporelle, seulement une valeur d'aspect, une grande indépendance du verbe vis-à-vis de son sujet; il jette, pour ainsi dire, brusquement sous les yeux du lecteur l'action dans son développement. Combiné avec d'autres procédés, comme la phrase nominale, l'asyndète, l'antithèse, etc..., il rendra admirablement la rapidité de l'action, les effets de succession, d'accumulation, la surprise, le coup de théâtre et servira, dans le détail du style, à de savantes combinaisons artistiques par son opposition avec des formes personnelles. Mais les avantages mêmes que le procédé offrait aux écrivains nous font dès maintenant deviner que, si certains auteurs latins en ont usé discrètement, d'autres, épris de nouveauté, désireux de donner à leur expression une allure plus nerveuse, d'éviter la monotonie, de frapper l'attention, de faire de l'effet, devaient être tentés de le développer à l'excès. C'est ce que montrera une étude historique de la construction que nous publions par ailleurs[1].

P. PERROCHAT.

1. Cf. *Collection d'études latines*, t. X. Paris, Les Belles-Lettres, 1932.