

Claire Stolz, Christelle Reggiani, Laurent Susini (dir.)



Jean Bodel
Adam de la Halle
Des Périers
Viau
Voltaire
Hugo
Bernanos



Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Văn Dung Le Flanchec et à Stéphane Marcotte qui ont bien voulu se charger de la relecture des articles concernant le Moyen Âge et le XVI^e siècle, avec le scrupule que nous leur connaissons tous. Notre reconnaissance va aussi aux contributeurs de cet ouvrage ainsi qu'à l'UFR de Langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui, pour la huitième année consécutive, ont permis la tenue d'une journée d'agrégation consacrée à la langue et au style des auteurs au programme, ainsi que la publication dans ce volume des communications. Nous tenons enfin à remercier Olivier Soutet qui, malgré des délais extrêmement courts, a aimablement accepté de préfacer ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*,
Marot, Molière, Prévost,
Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire
dans les « Feuilletts d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

*Une Syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture
de la perception*
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes

*Par les mots et les textes. Mélanges
de langue, de littérature et
d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
(*Questions empiriques et
formalisation
en syntaxe et sémantique 4*)
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication
Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Christelle Reggiani, Claire Stolz
& Laurent Susini (dir.)

Jean Bodel, Adam de la
Halle, Des Périers, Viau,
Voltaire, Hugo, Bernanos



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne
Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-619-5
PDF complet – 979-10-231-2016-5

Préface – 979-10-231-2017-2
I Dominguez-Guillaume – 979-10-231-2018-9
II Combettes – 979-10-231-2019-6
II Réach-Ngô – 979-10-231-2020-2
III Adam – 979-10-231-2021-9
III Bigot – 979-10-231-2022-6
III Vuilleumier Laurens – 979-10-231-2023-3
IV Abiven – 979-10-231-2024-0
IV Paillet – 979-10-231-2025-7
V Gouvard – 979-10-231-2026-4
V Wulf – 979-10-231-2027-1
VI Smadja – 979-10-231-2028-8
VI Watine – 979-10-231-2029-5

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial
Sébastien PORTE

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

QUATRIÈME PARTIE

Voltaire

« QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI »¹

LE STYLE COUPÉ DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* DE VOLTAIRE

Karine Abiven

Université Paris-Sorbonne

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié par les critiques de vif, rapide, « parcellaire »², marqué par le résumé, l'ellipse³, les « coupures »⁴, les « accélérations soudaines »⁵, incarné par le « trait rapide et fulgurant »⁶, et les phrases « tranchantes, catégoriques »⁷, « directes »⁸, « incisives »⁹, « courtes, sèches, nerveuses, hachées, sautillantes »¹⁰. La notion de style coupé¹¹, ou style

- 1 *Dictionnaire philosophique*, éd. R. Naves et O. Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008 [désormais DP], *Ciel des Anciens (Le)*, p. 134.
- 2 Ch. Mervaud, « Philosophie et écriture brève : le *Dictionnaire philosophique portatif* », dans *Voltaire/Dictionnaire philosophique*, dir. M.-H. Cotoni, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », n° 4, 1994, p. 112.
- 3 *Ibid.*, p. 109 ; J. R. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, Genève, Institut et musée Voltaire, Les Délices, SVEC, n° 44, 1966, p. 144 et sq.
- 4 J. Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989 [Chap. IV, « Le fusil à deux coups de Voltaire »], p. 123-163], p. 124.
- 5 Ch. Mervaud, « Philosophie et écriture brève... », art. cit.
- 6 P. Rétat, « Le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : concept et discours du dictionnaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1981, p. 893.
- 7 J. R. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, *op. cit.*, p. 139.
- 8 *Ibid.*, p. 143.
- 9 Ch. Mervaud, « Philosophie et écriture brève... », art. cit., p. 108.
- 10 G. Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Fayard, 1908, p. 140.
- 11 Le mot, souvent employé, est rarement défini : au XVIII^e siècle, un « flottement dans la définition fait que nous parlons avec une fausse sécurité de "style coupé" », J.-P. Seguin, « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », dans *De la brièveté en littérature, Les Cahiers du FORELL*, n° 1, septembre 1993, p. 33.

bref¹², permet, malgré le flou définitionnel qui l'entoure, de préciser les faits textuels qui étayent ces impressions de lecture. D'un point de vue macrostructural d'abord, les contraintes génériques imposent une certaine fragmentation : tout dictionnaire est l'assemblage des unités closes et relativement brèves que constituent ses différents articles. Le désir d'efficacité de Voltaire l'incite en outre à accentuer cette concision inhérente au genre. Celui qui rêve de réduire le grand œuvre de Bayle à un seul tome¹³ a bien l'intention de fixer des « bornes »¹⁴ à ses articles, qu'il ne souhaite pas encyclopédiques¹⁵. Le souci d'écourter le discours du savoir à des fins de diffusion et de vulgarisation est exprimé dans cette lettre souvent citée : « Jamais vingt volumes *in-folio* ne feront de révolution ; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont à craindre »¹⁶. C'est toute la philosophie de Voltaire qui pourrait être dite *portative* : son esprit analytique procède souvent en scandant un nombre restreint de vérités, qui tiennent en peu de mots, plutôt qu'en échafaudant longuement un système. Ainsi l'expression brève serait la forme la mieux adaptée à sa philosophie : il semble « pens[er] par articles »¹⁷. À ce morcellement externe correspond une discontinuité intraphrastique, comme souvent dans les formes brèves : « La rupture à la chute [...] n'exclut pas la brisure du propos à l'intérieur et dans le corps même du texte, la discontinuité générant en quelque sorte la discontinuité »¹⁸. C'est ce deuxième niveau, microstructural, qui fait l'objet de cette étude.

12 La notion de brièveté est également problématique, parce que relative, par rapport à l'idée du *long* – qui ne l'est pas moins – et parce que difficile à distinguer du *court* : voir J. Lafond, « Le court et le bref », dans *La Forme brève*, dir. J. Foyard, Dijon, Université de Bourgogne, 2001, p. 61-74.

13 Tel est le format fantasmé des *Œuvres* de Bayle dans la bibliothèque du Dieu du Goût, dans *Le Temple du goût* [1733], Genève, Droz, 1953, p. 92.

14 « [...] pardon d'avoir *accourci* cet article. Les *bornes* que nous nous sommes prescrites ne nous ont pas permis de l'imprimer tout entier ; il aurait rempli près de la moitié d'un volume », *DP*, « Préface », p. 3-4 (je souligne).

15 On sait que le *Dictionnaire philosophique* est l'œuvre d'un encyclopédiste déçu, notamment par l'épaisseur de la somme dirigée par Diderot.

16 À d'Alembert, à propos de l'*Encyclopédie*, 5 avril 1766, D 13235.

17 R. Pomeau, « Histoire d'une œuvre de Voltaire : le *Dictionnaire philosophique portatif* », *L'Information littéraire*, 1955, p. 44.

18 J. Lafond, Avant-propos aux *Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. J. Lafond, Paris, Vrin, 1984, p. 7.

UNE NOTION RHÉTORIQUE DÉFINIE PAR LA NÉGATIVE

Le style *coupé* est, comme son nom l'indique, caractérisé par la coupe, qui est l'inverse de la liaison : il est remarquable qu'on pose d'emblée cette notion en l'opposant. De fait, la tradition ne l'a guère définie qu'en creux par rapport au modèle dominant du style périodique. Dans les ouvrages métalinguistiques, on déplore jusqu'au XVIII^e siècle « l'absence quasi totale de réflexion théorique sur le sujet [...] ; les bonnes rhétoriques [...] l'ignorent, et sont donc incapables de formaliser le problème du discontinu »¹⁹. La question du discontinu – notons la symptomatique négation lexicale – est frappée d'une forme de discrédit et négligée comme telle. L'ancrage rhétorique de la notion permet de cerner le cadre théorique dans lequel s'inscrivent les auteurs du XVIII^e siècle.

Dans la *Rhétorique* d'Aristote, se voient distingués le style dit « implexe », qui est celui de la période, de la subordination des idées, et le « style coordonné » qui les fait simplement se succéder²⁰. Ce dernier style, « cousu, enfilé », ne doit « son unité qu'à la conjonction »²¹. Le style bref est donc, dès l'origine, une question syntaxique²² : il désigne les cas où l'enchaînement des constituants est assuré plutôt par des « conjonctions » – c'est-à-dire dans le cadre de la parataxe²³ – et non par la subordination – hypotaxe. Selon Aristote, ce style « n'est pas agréable, parce qu'il est indéterminé ; or, tout le monde désire voir nettement la

19 J. Lafond, « Des formes brèves de la littérature morale aux XVI^e-XVII^e siècles », dans *Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit., p. 115.

20 Aristote, *Rhétorique*, éd. A. Wartelle et M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1973, III, 9, 1409a et b.

21 A. Wartelle note que la conjonction [σύνδεσμος] « ne se limite pas à l'outil grammatical *conjonction* ; il s'agit du *lien* qui rattache les unes aux autres les idées successives exposées avec le souci de les faire dépendre les unes des autres », *ibid.* La conjonction demeure du reste une « catégorie grammaticale fourre-tout [...] jusqu'au XIX^e siècle » (Cl. Badiou-Monferran, *Les Conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, Paris, Champion, 2000, p. 21).

22 Cette réflexion se trouve dans la troisième partie de la *Rhétorique*, consacrée à la composition.

23 Du grec *para*, « à côté de ». L'opposition binaire parataxe/hypotaxe est critiquable, et n'est pas adoptée par tous les linguistes. Nous nous en tenons par commodité à la terminologie adoptée par *La Grammaire méthodique du français* de M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul (Paris, PUF, coll. « Quadriges », 2001), qui font de la juxtaposition et de la coordination les deux formes de la parataxe (p. 518).

fin »²⁴. Le style bref est une sorte d'impolitesse faite au lecteur, pour qui on ne préconstruit pas le sens. On pressent déjà quel atout Voltaire verra dans ce défaut, cette absence de clôture syntaxique propice au sous-entendu.

Cette idée d'incomplétude est approfondie dans l'*Institution oratoire* de Quintilien²⁵, qui introduit la notion de concision²⁶. Le style est dit « haché [*concisam*] »²⁷ quand l'auteur accumule les traits au risque de menacer la cohésion de l'ensemble²⁸. Si les pointes donnent du brillant au discours, il convient de les employer avec parcimonie, et que leur éclat soit comme « les yeux de l'éloquence [*lumina orationis*] »²⁹. Voltaire illustre bien ce goût de la formule synthétique et brillante, souvent caractérisée chez lui par le rythme binaire : « On croyait avoir trouvé le secret de vivre criminel, et de mourir vertueux »³⁰. Quintilien distingue en outre narration concise et narration brève, désignant d'une part une énonciation dense, de l'autre une expression obscure. « La brièveté ne consiste pas à dire moins qu'il ne faut, mais à ne pas dire plus »³¹. Embrasser beaucoup en peu de mots, de manière concise et limpide, c'est là l'idéal d'un Quintilien, qui sera celui de tous les tenants de l'écriture lapidaire. La brièveté est concision, mais aussi réticence, au sens

24 *Rhétorique*, éd. cit., 1409a.

25 Avant lui, Cicéron aborde le sujet dans *L'Orateur*, quand il s'agit de définir l'atticisme. Retenons qu'il fait un éloge pondéré du style bref : tout en préconisant d'en limiter l'usage au registre simple de la tripartition des styles, Cicéron admire la « négligence » élégante que permet le contournement momentané de la période : « Humble, simple, familier, il s'éloigne plus qu'on ne pense du langage vulgaire. [...] Il faut de l'art dans ces phrases courtes et déliées ». Il prône surtout le mélange des styles, et combat l'idée selon laquelle l'atticisme consiste seulement à « s'exprimer d'une manière sèche et sans ornement » ; au contraire, il n'est convenable que mêlé au style périodique et figuré (*L'Orateur, Du meilleur genre d'orateurs*, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1921, § X).

26 La question est ici traitée dans le livre touchant l'*elocutio*, au chapitre sur les sentences. Ainsi le style bref, fait d'abord syntaxique, peut aussi être considéré sous l'angle des figures.

27 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978, VIII, 5, § 27.

28 « Il en résulte un style quasi morcelé [*soluta*], composé, non pas de membres [*membris*], mais de lambeaux [*frustis*] », *ibid.*

29 « Mais je ne voudrais pas qu'il y eût des yeux par tout le corps », *ibid.*, § 34.

30 Article *Baptême*, *DP*, p. 49.

31 Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., IV, 2, § 42.

étymologique et rhétorique du terme : en ne disant pas tout, l'écrivain laisse le sens en suspens, donnant au lecteur la tâche de compléter sa pensée. Il convient de relire, à la lumière de cette notion de réticence, l'affirmation capitale de Voltaire à l'orée du *Dictionnaire* : « Ce livre n'exige pas une lecture suivie ; mais à quelque endroit qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe »³². La réflexion rhétorique antique nous incite à donner une portée stylistique à cette association entre discontinuité et appel à une co-construction du sens avec le destinataire : les « germe[s] » de la pensée voltairienne ont un caractère lapidaire qui réclame une lecture active.

UN STYLE PARATACTIQUE

Comment réaliser formellement cet idéal de laconisme philosophique ? Le fait grammatical majeur qu'on peut repérer dans le *Dictionnaire philosophique* est la parataxe. C'est le moyen de briser l'aspect périodique de la phrase, en substituant aux liens de dépendance syntaxique, propres à la subordination, une indépendance des membres de phrases ou des sous-phrases. Ainsi la coordination et la juxtaposition sont les formes syntaxiques privilégiées par Voltaire pour lier les constituants entre eux. La juxtaposition³³, par son caractère asyndétique³⁴, produit les effets les plus marqués, comme ici au niveau de la jonction de propositions indépendantes : « Il [Berkeley] pouvait s'épargner la peine de prouver cette vérité³⁵ ; elle était assez connue »³⁶. La ligature implicite est le coordonnant

32 *DP*, p. 4.

33 Elle est parfois nommée « parataxe asyndétique », ou « coordination asyndète » : la terminologie diffère selon les auteurs. Voir Cl. Badiou-Monferran, *Les Conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, op. cit., p. 114, et E. Buyssens, « Juxtaposition, parataxe et asyndète », *La Linguistique*, 10, 1974, p. 19-24.

34 « A-syndète » ; retenons le sens étymologique : « sans liaison ».

35 La non-existence des corps.

36 Article *Corps*, *DP*, p. 146.

argumentatif *car*³⁷ (comme le suggère une paraphrase du type : inutile de démontrer cette prémisse, car elle est ancrée dans l'opinion). L'inanité du raisonnement censé fonder la science est suggérée par l'immédiateté de la consécution entre les propositions. Anna Jaubert évoque l'« usage éhonté des ligatures logiques »³⁸. Leur absence produit de similaires effets d'ironie – d'une manière probablement plus subtile que la surdétermination produite par l'abus de liens logiques inadéquats. L'éviction de la conjonction est parfois opérée dans le groupe nominal expansé : « Quelques esprits creux, très savants, sont tout étonnés [...] »³⁹.

La juxtaposition d'adjectifs qualificatifs induit, en principe, un lien de type parasyntagmique ou une complémentarité sémantique. Ici les deux épithètes sont mis sur le même plan par la syntaxe, malgré leurs sens antithétiques : c'est donc un lien subversif, de type causal – « creux, car très savants » – ou consécutif – « creux, donc très savants » – à la restitution duquel est incité le lecteur. Les faits de coordination, quant à eux, permettent l'ellipse de constituants non essentiels, en une concision efficace :

Quelques esprits [...] savants [...] disent que les Indiens furent toujours inventeurs, et les Juifs toujours imitateurs ; les Indiens toujours ingénieux, et les Juifs toujours grossiers⁴⁰.

La mise en facteur commun de la copule permet la juxtaposition systématique du sujet et de son attribut : le raccourci abusif opéré par les « esprits savants » qui généralisent hâtivement les comportements ethniques est comme matérialisé par l'agencement des propositions. Ailleurs, l'emploi de la conjonction de coordination *et*⁴¹ superpose incidemment une valeur argumentative à ses habituelles valeurs additives et temporelles :

37 La conjonction *car* est celle qui est le plus souvent omise (voir J. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique », op. cit.*, p. 153).

38 A. Jaubert, « Voltaire et la question du style », *Voltaire et le « Dictionnaire philosophique ». Leçons et questions*, dir. M.-H. Cotoni, Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice, 1995, p. 124.

39 Article *Adam*, *DP*, p. 9.

40 *Ibid.*, p. 10.

41 Sur la valeur argumentative de *et* et *ou*, voir Cl. Badiou-Monferran, *Les Conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, *op. cit.*, p. 263-286.

On assembla le concile de Nicée, et (1) il y eut une guerre civile dans l'empire romain. Cette guerre en amena d'autres, et (2) de siècle en siècle on s'est persécuté mutuellement jusqu'à nos jours⁴².

Les conjoints de l'occurrence (1) ont des orientations argumentatives opposées (le terme *concile* présuppose l'idée d'une recherche de concorde) ; la conjonction de coordination, apparemment pure expression de la conséquence temporelle, relie donc ironiquement des éléments antithétiques. Le sens additif et temporel de l'emploi (2) souligne la succession implacable et absurde des guerres ; ce raccourci permet de « télescoper l'histoire »⁴³. La même « occultation du temps qui passe »⁴⁴ est signifiée cette fois par la subordination implicite⁴⁵, autre forme asyndétique :

Commence-t-il à jouir de quelque crédit dans son ordre, il s'emporte contre un gardien et l'assomme à coups de poing ; est-il inquisiteur à Venise, il exerce sa charge avec insolence [...]⁴⁶.

La notation abrupte d'une série de faits, liés seulement par la successivité et non par la causalité, traduit l'inconséquence et la déraison des puissants.

Ces alliances de contraires évoquent la définition de l'esprit selon Voltaire :

Ce qu'on appelle esprit [...], c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner⁴⁷.

Le style bref, c'est l'empreinte même de l'esprit voltairien.

42 Article *Arius*, *DP*, p. 37.

43 J. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, *op. cit.*, p. 148.

44 *Ibid.*

45 Que certains auteurs considèrent d'ailleurs comme la seule forme de parataxe (voir P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, § 341).

46 Article *Caractère*, *DP*, p. 61. Il s'agit de Sixte Quint.

47 Article *Esprit* de l'*Encyclopédie*, Paris, 1755, t. V, p. 975.

En quête de critères endogènes à la pensée grammaticale du XVIII^e siècle, on éprouve le manque, constaté plus haut, de réflexion théorique sur le style coupé⁴⁸. Un critère permet toutefois à certains grammairiens, comme Buffier⁴⁹, de conceptualiser le style bref : la ponctuation. Ce dernier expose les moyens de lier, hors contexte hypotaxique, les « membres surnuméraires » de la phrase : « C'est avant des membres surnuméraires de période qu'il faut placer une ponctuation mitoyenne, moins forte que le point et plus forte que la virgule »⁵⁰. Voltaire fait un usage remarquable de cette « ponctuation mitoyenne », le point virgule. À l'article *Apocalypse*, après un paragraphe où est résumé le débat sur l'attribution de ce livre biblique : « La matière ayant été éclaircie, l'Église a décidé que l'*Apocalypse* est incontestablement de saint Jean ; ainsi il n'y a pas d'appel »⁵¹. Le « membre surnuméraire » est rattaché par un point-virgule, en une cadence mineure, produisant une clausule « fermante »⁵². Un « lexème cohéreur »⁵³ – l'adverbe coordinatif « ainsi » – surdétermine la ponctuation. L'ironie consiste à dénoter l'arbitraire de la décision des censeurs de l'Église tout en utilisant une coordination qui pastiche leur raisonnement logique fallacieux. La ponctuation moyenne est ainsi, dans la majorité de ses occurrences, un signal de la parodie ironique du raisonnement logique subverti par le dogmatisme. De même, les deux points ont tendance à remplacer le *car* pour lier deux

48 Grammairiens et lexicographes sont évasifs dans leur définition de la période et de son envers. Le *Dictionnaire de l'Académie*, depuis 1694, à l'article *Coupe*, donne plus une impression de lecture qu'une définition des termes : « *Style coupé*, Est un style dont les périodes sont courtes & peu liées. »

49 P. Cl. Buffier, *Grammaire françoise sur un plan nouveau* [1709], Paris, Bordelet, 1729, § 994, p. 407. Sur ce texte, voir J.-P. Seguin, « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », art. cit., p. 33-44.

50 *Grammaire française sur un plan nouveau*, op. cit., § 986-987, p. 407.

51 *DP*, p. 34.

52 Terme emprunté à M.-H. Cotoni, qui distingue deux types de clausules : à mesure que Voltaire évolue vers une agressivité anti-cléricale accrue, les clausules passent du type ouvrant au type fermant. Voir « Les clausules du *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. I, p. 365-376.

53 M. Ruppli, cité par Cl. Badiou-Monferran, *Les Conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère*, op. cit., p. 112.

propositions sans lien causal⁵⁴. Par ailleurs, l'esperluette, remplacée par le morphème « et » dans notre édition, souligne visuellement les effets de clausules : « & il faut être ou un grand ignorant, ou un grand fripon, pour dire que les Juifs enseignèrent les Grecs »⁵⁵. À la fois ligatures et séparations, ces signes de ponctuation opèrent, d'une manière iconique⁵⁶, des rapports argumentatifs fondamentaux. Les grammairres classiques font moins état de cette fonction visuelle et syntaxique de la ponctuation, que de son rôle de marqueur de traits oraux, telles les pauses et les intonations. Cet indice d'oralité est une autre caractéristique du style bref.

CONVERSATION ET STYLE COUPÉ

La ponctuation est surtout considérée dans sa dimension pneumatique jusqu'au XVIII^e siècle : en marquant les moments forts de la période, elle matérialise le souffle et indique les inflexions que prend le discours. Une ponctuation abondante a tendance à morceler le texte, lui donnant un caractère d'oralité : tandis que les structures complexes de l'hypotaxe sont plus usitées dans le style écrit, la parataxe et l'asyndète sont caractéristiques de l'oral. Buffier théorise ainsi le « style coupé, familier et libre »⁵⁷, utilisé à l'écrit, et pourtant dénué de véritables périodes. Il s'agit alors « du modèle de la conversation, dépourvu de connections internes entre les phrases », qui sont de « petits morceaux d'énonciation, délimitée par la ponctuation, qui permet de faire passer de l'oral à l'écrit »⁵⁸. La perspective théorique est nouvelle : il s'agit moins ici de l'idéal de concision propre à la *brevitas* qu'une indication de registre. Le style bref, obtenu par « le passage à l'écrit des habitudes juxtapositives de la conversation »⁵⁹ caractérise un registre simple ou bas.

54 Sur ce point, voir J. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, op. cit., p. 153.

55 Article *Abraham*, édition de Londres, 1765, p. 4 ; dans notre édition, p. 9.

56 Voir N. Catach, *La Ponctuation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994, p. 32.

57 Cl. Buffier, *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, op. cit., § 995, p. 408.

58 J.-P. Seguin, « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », art. cit., p. 38.

59 *Ibid.*, p. 39.

Cet aspect conversationnel trouve une illustration remarquable dans le texte de Voltaire⁶⁰. Les nombreux marqueurs d'oralité – interjections, appellatifs –, séparés par divers signes de ponctuation, donnent un aspect haché au discours : « Ma foi, mon bacha, j'aurais bien de la peine à vous le dire »⁶¹, « Bête brute ! [...] Ignorant ! [...] Quel lourdaud ! »⁶². Les incursions du locuteur, artifices d'un dialogue fictionnel, introduisent des incisives qui fractionnent le discours : « Mais pourquoi, dira-t-on, tant de conciles ont-ils été opposés les uns aux autres ? »⁶³. Les présentatifs – et les phrases nominales en général⁶⁴ –, sont autant d'indices d'un style qui se donne comme libéré des contraintes de l'écrit : « Voilà un singulier bien général [...]. Voilà, je vous l'avoue, une plaisante consolation »⁶⁵.

138

Historiquement, cette association du style coupé et de la conversation est décisive : dès le xvi^e siècle, c'est dans le genre épistolaire qu'est revendiqué un style nouveau, plus souple, plus familier, et distinct du modèle unique du grand style oratoire, périodique⁶⁶. Amorcée par Juste Lipse, continuée par Montaigne⁶⁷ puis, entre autres, par l'auteur des *Provinciales*⁶⁸, l'élaboration d'un style anticicéronien, issu du modèle conversationnel, est une position fondamentalement anti-rhétorique. Certes, au xviii^e siècle, la référence antique s'estompe et le style périodique perd du terrain⁶⁹. Mais il suffit de comparer le *Portatif* aux

60 Pour l'étude esthétique de cette dimension conversationnelle, voir S. Menant, *Littérature par alphabet : le « Dictionnaire philosophique portatif » de Voltaire*, Paris, Champion, 1994, coll. « Unichamp », chap. V.

61 Article *Catéchisme du jardinier*, DP, p. 95.

62 Article *Dieu*, DP, p. 165.

63 Article *Conciles*, DP, p. 140.

64 Elles sont nombreuses : voir par exemple l'énumération de phrases averbales qui constitue l'article *Conciles* (DP, p. 143).

65 Article *Bien (Tout est)*, DP, p. 59.

66 Voir M. W. Croll, « Juste Lipse et le mouvement anticicéronien [...] », dans *Style, Rhetoric and Rhythm* [Princeton, 1966], Woodbridge, Ox Bow Press, 1989, p. 7-44.

67 Auquel Voltaire se compare volontiers quand il écrit le *Portatif* : « Je vais dans ma besogne aussi franchement que Montaigne dans la sienne ; et, si je m'é gare, c'est en marchant d'un pas plus ferme » (Lettre à Mme du Deffand, 18 février 1760).

68 Dont se réclame également Voltaire.

69 Voir L. Versini, « Une phrase pleine de vide », dans *Le Génie de la forme, Mélanges Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 267-273. Pour l'auteur, le style bref est symptôme et expression de la révolution des mentalités au temps de la physique newtonienne et des Lumières.

dictionnaires de Bayle ou de Moreri pour voir que l'écriture voltairienne n'est pas seulement le résultat d'une imprégnation d'un style d'époque. Choix de la modernité, ce geste est aussi une façon de se rapprocher du lecteur par un style plus familier, qui l'incite à la coopération.

UN STYLE CONTRASTÉ

Face à ce relevé partiel et partial, il serait tout à fait légitime d'objecter que des procédés hétérogènes à toute coupure sont également massifs : l'énumération, la polysyndète, l'accumulation... Mais trois éléments justifient la désignation de la brièveté comme un stylème de *La Raison par alphabet*. D'une part, comme on vient de le rappeler, les procédés relevant du style bref sont plutôt nouveaux au XVIII^e siècle⁷⁰, et chez Voltaire en particulier ; c'est donc une dominante stylistique marquée, originale, qui, à ce titre, mérite l'analyse. D'autre part, des procédés comme l'énumération sont certes vecteurs d'un allongement de la phrase, mais non pas de sa complexification en périodes ; ils aboutissent en outre à des figures de réticence comme l'aposiopèse, au moyen des fréquentes occurrences de l'abréviation graphique « etc. » et des points de suspension : « Cependant, et jésuites et jansénistes se réunirent tous contre l'*Esprit des lois*, et contre... et contre... et contre... et contre... »⁷¹. Les passages où prédomine la subordination sont souvent fragmentés, par la ponctuation ou la mise en page – qu'on songe à l'article *Antitrinitaires*, où les subordonnées sont morcelées et séparées de la phrase matrice par des points et des alinéas⁷². Finalement, il est assez naturel que les marqueurs de style bref soient mêlés à des passages plus liés, surtout chez un auteur si soucieux de l'élégance de la prose comme Voltaire. Cette exigence de variété, héritée de Cicéron⁷³ et de ses successeurs, est prégnante jusqu'au XVIII^e siècle. On continue de

70 F. Brunot, en une vision romantique d'un génie de la prose française, affirme ainsi qu'il fallut attendre le XVIII^e siècle pour renouer avec « le style coupé [qui] nous était naturel », et qui était auparavant dénaturé par « l'idolâtrie envers les Anciens ». C'est R. Zuber, dans *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique* (Paris, A. Colin, 1968) qui dénonce ce mythe et cite F. Brunot, p. 365.

71 Article *Confession*, DP, p. 146.

72 DP, p. 29.

73 Voir ci-dessus, n. 25.

la préconiser dans des ouvrages pédagogiques, comme ici chez Le Gras : « Il faut faire en sorte que le discours soit varié par le mélange des périodes, avec les membres et les coupures »⁷⁴. En fait, les deux styles, coupé et périodique, ont toujours été complémentaires : des tendances s'affirment naturellement selon le genre. Or, depuis l'Antiquité, la phrase courte et incisive est sentie comme appropriée pour la satire, les sentences, ou les pamphlets. Aussi, c'est peut-être l'exigence rhétorique de *varietas* qui fonde le contraste, dans le *Dictionnaire*, entre « les longues phrases complexes et les phrases simples, souvent l'expression d'un jugement lapidaire de l'auteur »⁷⁵. Mais surtout, ces phrases cinglantes peuvent être vues comme caractéristiques de la satire, vu l'affinité de ce genre avec le style bref. Ainsi l'inscription du texte dans une tonalité – satirique et conversationnelle –, une époque – la fin du règne incontesté de la période –, et un sous-genre – l'article, analytique par nature – fait de la brièveté une dominante stylistique aux multiples implications esthétiques.

CONCLUSION : UN « STYLE DE LA SOUSTRACTION »⁷⁶

On a fait des volumes immenses pour savoir ce que [les Anciens] pensaient sur bien des questions [...]. Quatre mots auraient suffi : *ils ne pensaient pas*⁷⁷.

Inutile d'écrire des sommes sur ce que l'esprit humain, borné, ne saurait expliquer. La stratégie de Voltaire est tout autre : les vérités certaines sont assénées dans des phrases simples, les explications réduites et juxtaposées, les évolutions historiques éludées au moyen

74 *La Rhétorique françoise, ou les Préceptes de l'ancienne et vraye éloquence accomodez à l'usage des conversations [...]*, Paris, chez l'auteur, 1671, cité par J.-P. Seguin, « Problèmes de définition du style coupé au XVIII^e siècle », art. cit., p. 36.

75 J. Monty, *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, op. cit., p. 153.

76 J. Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, op. cit., p. 124 et 129.

77 DP, p. 134. Cf. l'article *Bornes de l'esprit humain* : « Je pourrais te faire un *in-folio* de questions, auxquelles tu ne devrais répondre que par quatre mots : *Je n'en sais rien* », DP, p. 60.

d'ellipses, et le tout exposé « par jets brefs et renouvelés »⁷⁸. Cette espèce de « ressassement »⁷⁹ réalise l'idéal d'efficacité discursive propre au style coupé : des « germes »⁸⁰ d'idées, dont l'enchaînement logique reste implicite, instillent une persuasion qui n'atteint son but que dans l'interaction : « Je crois que la meilleure manière de tomber sur l'infâme est [...] de laisser le lecteur tirer lui-même les conséquences »⁸¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

COTONI, Marie-Hélène, « Les clausules du *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et ses combats*, dir. U. Kölving et Ch. Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. I, p. 365-376.

DELON, Michel, « Voltaire entre le continu et le discontinu », dans *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, dir. A. Becq, Caen, Institut de littérature française, coll. « Textes et documents », 1981, p. 261-265.

GÉRAUD, Violaine, « Humour et tolérance dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *L'Information grammaticale*, janvier 1995, p. 18-22.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Formes brèves et philosophie des Lumières », dans *Brièveté et écriture*, dir. P. Testud, *La Licorne*, 1991, p. 255-261.

JAUBERT, Anna, « Voltaire et la question du style », dans *Voltaire et le « Dictionnaire philosophique ». Leçons et questions*, dir. M.-H. Cotoni, Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice, 1995, p. 121-138.

MÉNANT, Sylvain, « Esthétique de la brièveté au XVIII^e siècle », dans *Dix-huitième siècle européen, en hommage à Jacques Lacant*, dir. Cl. De Grève, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 15-19.

78 P. Rétat, « Le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : concept et discours du dictionnaire », art. cit., p. 897.

79 *Ibid.*

80 *DP*, p. 4.

81 Lettre à Damilaville, 4 octobre 1764, Best 11140.

MERVAUD, Christiane, « Philosophie et écriture brève : le *Dictionnaire philosophique portatif* », dans *Voltaire/Dictionnaire philosophique*, dir. M.-H. Cotoni, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critique », n° 4, 1994, p. 107-114.

MONTY, Jeanne R., *Étude sur le style polémique de Voltaire : le « Dictionnaire philosophique »*, Genève, Institut et musée Voltaire, Les Délices, SVEC, n° 44, 1966.

RÉTAT, Pierre, « Le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : concept et discours du dictionnaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1981, p. 892-900.

SIMON, Nathalie, « Étude de style. Article "Tyrannie" du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *L'Information grammaticale*, mars 1995, p. 32-35.

STAROBINKSI, Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1989 [chap. IV, « Le fusil à deux coups de Voltaire », p. 123-163].

VERSINI, Laurent, « Une phrase pleine de vide », dans *Le Génie de la forme, Mélanges Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982, p. 267-273.

RÉSUMÉS

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME, « PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES DANS *LE JEU DE SAINT-NICOLAS* DE JEAN BODEL, *LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION D'ADAM* DE LA HALLE »

Les Jeux des poètes arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle, à l'origine de notre théâtre ? L'article examine les liens des textes à la performance, à partir des rares indices que les manuscrits médiévaux en ont laissés, et qui s'avèrent moins les didascalies que les rimes, les mètres et les personnages, conçus à la fois comme types ou emplois et comme formes définies par leur participation à l'action (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Prologues : une comparaison du début des trois œuvres montre qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. Rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémorique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

BERNARD COMBETTES, « LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

Cet article propose une description du système des démonstratifs, déterminants et pronoms, tel qu'il est mis en œuvre dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On essaye de déterminer comment s'opère la répartition des deux familles (radical *cest-*,

radical *cel-*) et dans quelle mesure ce texte est un témoin de l'évolution vers la spécialisation et la distinction nette, en français moderne, des formes pronominales et des déterminants. Une attention particulière est accordée à la valeur des formes composées à l'aide de *-ci* et de *-là*, les formes en *-là* apparaissant comme non marquées, alors que les formes en *-ci* ne sont utilisées que pour renvoyer à la sphère de l'énonciateur. On étudie également le fonctionnement textuel du déterminant *ce*, qui présente des différences notables avec les tendances du français moderne, un conflit s'établissant entre le rôle normal de reprise anaphorique et la valeur de « mise en valeur » par détachement du contexte que peut également présenter le démonstratif.

248

ANNE RÉACH-NGÔ, « MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

L'étude de la distribution de la parole dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers met en valeur combien la structure énonciative de ce recueil repose sur une polyphonie qui distingue et confond à la fois la voix du narrateur, la voix du conteur et celle des personnages. On pourra dès lors se demander, à la lumière des stylèmes qui différencient les voix des différentes instances représentées, dans quelle mesure cette réorganisation de la structure énonciative du récit, notamment par le dédoublement de l'instance énonciative chargée de la conduite narrative entre narrateur et conteur, permet à Bonaventure Des Périers de réexploiter le modèle de la narration avec histoire-cadre pour intégrer le commentaire au sein même de la nouvelle au lieu de proposer deux espaces énonciatifs distincts. En analysant les principaux procédés stylistiques qui caractérisent chacune de ces instances, on s'intéressera donc à la manière dont s'enchevêtrent les discours et dont la scène narrative se dédouble en une seconde scène dialogale qui met en scène la confrontation facétieuse des deux instances énonciatives.

Le cliché est un élément de la littérarité du texte et le signe d'un travail poétique à deux niveaux : il est présent comme outil rhétorique, que l'on va remodeler, et comme sujet d'une réflexion sur la poésie.

Outil, il est la plupart du temps combiné à d'autres clichés et lieux communs. Si dans l'univers amoureux, cette combinaison construit simplement une isotopie, soulignant bien l'immédiateté et la banalité du cliché, le genre polémique fait de lui le signe d'une contestation des lieux communs, non plus parole répétée d'un autre, mais signe d'une énonciation personnelle. La réception du cliché autorise alors plusieurs lectures possibles. L'univers héroïque propose quant à lui de répéter le même cliché et construit ainsi une forme de regroupement qui exhibe et multiplie les figures contenues dans le cliché.

Parallèlement à ces jeux de dispositions macrostructurelles, le cliché, comme figure, fait l'objet d'un renouvellement permanent : ses composantes passent par des déplacements multiples. Aux transferts habituels (syntaxiques et sémantiques) s'ajoute la transposition générale d'un genre poétique à l'autre, d'une énonciation à une autre, ou partielle, des sens, des matières convoqués par les vocables du cliché. On ne perd pas pour autant la nature du cliché : le sens instantanément compris est inscrit dans une combinaison certes renouvelée, mais utilisée chez d'autres poètes. On a alors affaire à un cliché secondaire, redevenu banal quoique né d'un cliché renouvelé.

Ce travail rhétorique, syntaxique et poétique sur le cliché aboutit à sa convocation dans les vers comme sujet d'un discours métapoétique : signe de l'*imitatio*, il s'inscrit dans une volonté de renouveler les genres et les pratiques poétiques et de refuser pillage et plagiat. Les mythologismes et les images de la tradition pétrarquiste sont alors dénigrés au nom d'une poésie libre, personnelle et simple de l'imagination, désireuse de retrouver dans les figures leur origine imaginaire et matérielle. Simplicité, liberté, figuration et imagination dont d'autres clichés sont justement les porteurs. Le cliché est ainsi le lieu d'une poésie paradoxale qui le déforme, le dénigre et lui redonne sa force figurative, imaginaire et littéraire.

Théophile de Viau prétendait « écrire à la moderne », mais que voulait-il dire ? Les lecteurs du XIX^e siècle ou les contemporains donnent-ils le même sens à cette notion de modernité ? Nous commencerons par mettre en perspective cette idée de modernité, plus particulièrement dans sa version contemporaine, qui consiste à attribuer à Théophile un style personnel. Comment faut-il comprendre l'expression « style personnel » ? Désigne-t-on par là l'omniprésence du « je » dans l'écriture poétique ? Est-ce ainsi qu'il convient de définir le lyrisme de Théophile ?

250

Nous serons donc conduit à faire le point sur le lyrisme dans l'œuvre de Théophile, et nous chercherons à dégager la singularité de son écriture poétique.

Comme les autres poètes lyriques du préclassicisme, Théophile s'est efforcé de renouveler les formes poétiques, du moins lorsque le genre le permettait. C'est pourquoi l'essentiel de son souci de diversification métrique a porté sur la forme poétique de l'ode, alors que le sonnet reste très respectueux des conventions. Mais au-delà de ce travail formel qui consiste à diversifier les mètres et les schémas strophiques dans la forme poétique de l'ode, on peut apercevoir dans les pièces les plus singulières un véritable travail sur le rythme. Ces effets rythmiques, rythmes prosodiques et accentuels relèvent alors d'une certaine transgression de la poésie classique.

On peut y lire ce que Henri Meschonnic appelle une subjectivation de l'écriture, une véritable inscription du « sujet du poème » dans son écriture, par le biais de ces « formes-sens » qui se mettent en place dans les odes les plus originales. Ainsi quand nous parlons de forme énonciative, il ne s'agit pas seulement de la mise en œuvre des dispositifs linguistiques fournis par la langue. Il faut entendre l'expression dans un sens plus large, comme l'inscription du sujet dans son dire, la singularité d'un style, qui passe en poésie par la réalisation d'une rythmique spécifique. Or cette « forme-sens » ne peut se réaliser que dans les formes poétiques les moins contraintes. Il existe donc bien une co-variation entre forme poétique et forme énonciative, comme en témoigne la poésie lyrique de Théophile de Viau.

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, « THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE : NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES »

Tout en reconnaissant la présence épisodique, dans l'œuvre de Viau, de paysages macabres, projection symbolique des angoisses de la psyché, on a choisi de s'arrêter sur les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature. Ces compositions, qui s'inscrivent dans la tradition de la pastorale, illustrent, avec ses conventions, le style « floride » défini par Quintilien : paysages de l'idylle, dont la réalité familière est restituée en une suite de tableaux marqués par la délicatesse et la justesse originale des sensations et par la fluidité et la musicalité d'un vers sans complication ; mais paysages enchantés et érotisés, d'abord par les souvenirs de la fable ovidienne, puis par une vision héritée de la génération précédente, qui, sur les ailes du mythologisme et de l'allégorie, étend aux éléments naturels une part mystérieuse de sensibilité ; et enfin paysages transfigurés par le travail de la métaphore par lequel notre poète mérite d'être inscrit, en ce premier quart du siècle, aux côtés de ces autres pionniers et ouvriers du style que sont en Italie Giambattista Marino et en Espagne don Lluís de Góngora.

KARINE ABIVEN, « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI » : LE STYLE COUPÉ DANS LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE »

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié de vif, bref, ou tranchant. La notion rhétorique de style coupé permet de préciser les faits textuels qui étaient cette impression de lecture. Massivement paratactique, haché par une ponctuation dense, le style voltairien fait l'économie des ligatures logiques qui livreraient une pensée préconstruite à un lecteur passif. Au contraire, le caractère elliptique de l'écriture paratactique, ainsi que son allure conversationnelle, invitent le destinataire à une co-construction du sens. La brièveté permet ainsi de rendre compte des aspects tonaux du texte – satiriques et conversationnels –, de son inscription dans l'histoire des formes – le XVIII^e siècle marquant la fin du règne incontesté de la période –, et de son appartenance générique – l'article étant analytique par nature. La brièveté est donc un stylème aux multiples implications esthétiques.

ANNE-MARIE PAILLET, « CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS : SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* »

Cette étude examine les jeux de détournement à l'œuvre dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le détournement du genre dictionnaire, tout d'abord, se manifeste à travers la subversion des formes de la définition et de l'autonymie, notamment dans les *incipit*. Les exemples et l'historique des notions sont également enrôlés dans une stratégie textuelle de démystification, glissant du didactique au polémique. Au recadrage notionnel et culturel, ébranlant dogmes et systèmes, s'ajoute un ensemble de détournements rhétoriques et argumentatifs, dont l'ironie reste le moyen privilégié.

252

JEAN-MICHEL GOUVARD, « L'ALEXANDRIN D'*HERNANI*. ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO »

On examine ici de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 : ruptures énonciatives, enjambements de vers à vers et enjambements à la césure. On montre ainsi comment le vers d'*Hernani*, disruptif, dissonant et on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, s'applique à saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification apparaissait comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

JUDITH WULF, « LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI* »

L'enjeu de la création d'*Hernani* en 1830 pour le poète chef de file du mouvement romantique est d'imposer son esthétique sur la scène du théâtre afin de la diffuser plus largement. Conscient des difficultés d'une réception hétérogène, constituée aussi bien du public des lettrés que de celui du théâtre populaire, le poète doit adapter son écriture aux contraintes de la représentation. Ces concessions laissent des traces dans le drame, sous la forme notamment d'une pragmatique complexe. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentrement, du texte vers la scène,

d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les dispositifs dramatiques qui illustrent ce phénomène, nous nous intéresserons au récit. Après avoir étudié les formes originales qu'il prend dans *Hernani*, nous envisagerons la question de son insertion textuelle pour mieux en préciser la portée interactionnelle.

STÉPHANIE SMADJA, « L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN* ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ »

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. Par son usage de l'adjectif, Bernanos participe ainsi de plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »¹, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnages se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Comme le soulignait déjà Malraux en 1926, le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »².

1 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

2 André Malraux, « L'imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

Si la parole du saint de Lumbres se montre souvent elliptique, le texte du roman lui-même semble creusé de multiples manques qui engagent le lecteur à revenir sur ses pas et mettent en jeu la cohérence textuelle. Mais l'ellipse, concept flottant situé entre la grammaire et la rhétorique, fait l'objet de définitions diverses et concerne des niveaux d'analyse hétérogènes. C'est donc une définition et une typologie de l'ellipse que tente dans un premier temps de proposer cette étude. Elle s'attache ensuite à étudier les effets des diverses ellipses sur la cohérence textuelle. Alors que l'ellipse syntaxique, peu remarquable dans le texte, tend à renforcer les liens cohésifs, l'ellipse logique tend, elle, à produire d'irréductibles brouillages. Le manque de cohérence évidente entre deux phrases consécutives conduit souvent le lecteur à construire diverses inférences causales ou analogiques pour rétablir la continuité sémantique et logique du texte ; mais chez Bernanos, en l'absence de marqueur cohésif, ces inférences peuvent être multiples et contradictoires. La continuité ne peut être rétablie, et le sens reste en oscillation. Effet qui est le résultat d'un travail conscient : le manuscrit montre que, en plusieurs lieux stratégiques du texte, les phrases permettant de guider le travail interprétatif ont été retranchées. Quant à l'ellipse narrative, qui habituellement ne remet pas la cohérence textuelle en cause, elle creuse ici un hiatus référentiel entre les diverses désignations de l'abbé Donissan, et met en place un référent évolutif qui, en l'absence de prédicats transformationnels, occulte la transformation de l'homme en saint. Le texte elliptique du roman, alogique et discontinu, invente ainsi un style fidèle à la théologie négative, qui pose que l'expérience mystique échappe au logos.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Olivier Soutet.....	7
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

Prologues, rimes, personnages dans <i>Le Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel, <i>Le Jeu de la Feuillée</i> et <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle Véronique Dominguez.....	11
---	----

DEUXIÈME PARTIE

BONAVENTURE DES PÉRIERS

Le système des démonstratifs dans les <i>Nouvelles créations et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Bernard Combettes.....	35
Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les <i>Nouvelles créations</i> <i>et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Anne Réach-Ngô.....	55

TROISIÈME PARTIE

THÉOPHILE DE VIAU

Poétique du cliché dans la première partie des <i>Œuvres poétiques</i> de Théophile de Viau Véronique Adam.....	73
Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau Michèle Bigot.....	93
Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives Florence Vuilleumier Laurens.....	109

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

« Quatre mots auraient suffi » :
le style coupé dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire
Karine Abiven 129

Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens
dans le *Dictionnaire philosophique*
Anne-Marie Paillet 143

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers
dans le théâtre de Victor Hugo
Jean-Michel Gouvard 163

Les décentrement narratifs dans *Hernani*
Judith Wulf 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

L'adjectif dans *Sous le soleil de Satan*, entre profusion et poéticité
Stéphanie Smadja 213

Ellipse et cohérence dans *Sous le soleil de Satan*
Marie-Albane Watine 227

RÉSUMÉS 247