

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>

CINQUIÈME PARTIE

Victor Hugo

LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI*

Judith Wulf

Université de Rennes II

« Il faut que le drame soit un miroir de concentration », écrit Hugo dans la préface de *Cromwell*¹ : loin de proposer une simple copie de la réalité, le drame la renvoie en la transposant afin de mieux faire réfléchir son destinataire, le public. Au fil de la métaphore optique qui se prolonge dans tout le texte de la préface, on comprend qu'au mouvement de concentration répond un mouvement de « décentrement » dont Anne Ubersfeld a montré l'importance pour le théâtre de Hugo². Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentremments, du texte vers la scène, d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les exemples de formes qui illustrent ce paradoxe d'une concentration fondée sur le décentrement, on s'intéressera au récit. On a souvent tendance à retenir l'absence de récit comme l'un des points de modernité du drame : Hugo critique ainsi les règles classiques qui font que, « au lieu des scènes, nous avons des récits »³. Nombreux sont pourtant les passages narratifs dans les pièces de Hugo et *Hernani* n'échappe pas à la règle : récit de sa vie passée par Hernani, récit de la défaite d'Hernani par le page de don Ruy Gomez, autant de passages qui médiatisent la scène par un narrateur. C'est que la question ne se limite pas aux règles de la bienséance telles

- 1 Préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de J. Seebacher assisté de G. Rosa, Paris, Robert Laffont, 1985, tome *Critique*, p. 25.
- 2 Pour reprendre l'expression qu'Anne Ubersfeld emploie dans *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Corti, 1974.
- 3 Préface de *Cromwell*, éd. cit., p. 19.

que les définit Boileau. D'autres aspects sont en jeu dans ces récits dramatiques, qui pointent vers un hors-scène, posent la question de l'hétérogénéité générique et déplacent le point de focalisation vers le spectateur. Après avoir précisé les formes du récit dans *Hernani*, on s'intéressera à son insertion textuelle et on posera la question de sa portée interactionnelle.

FORMES DU NARRATIF

196

Comme l'a montré Jean-Michel Adam dans son étude sur le monologue narratif, le récit se présente sous la forme d'une séquence narrative encadré par deux macro-propositions, « une entrée-préface » et une « évaluation finale »⁴. Ces marques frontières correspondent à ce que Bakhtine décrit du passage de la conversation au récit : « Ce sont, en effet, des propositions d' « avant poste », pourrait-on dire, situées en plein sur la ligne de démarcation où s'accomplit l'alternance (la relève) des sujets parlants »⁵. Ces marqueurs d'encadrement permettent de sortir de la sphère du dialogue dramatique pour entrer dans celle de la narration :

Écoutez l'histoire que voici :

Trois galants, un bandit que l'échafaud réclame,
Puis un duc, puis un roi, d'un même cœur de femme
Font le siège à la fois. L'assaut donné, qui l'a ?
C'est le bandit. (V, 1, 1818-1822)

On distingue bien dans cet exemple l'entrée, « Écoutez l'histoire », au vers 1818, qui sert d'embrayeur entre dialogue et narration et la conclusion en forme de chute du vers 1822. Rares sont les séquences complètes dans *Hernani* ; en revanche, on rencontre beaucoup de composantes caractéristiques, qu'il s'agisse de marqueurs d'ouverture (« Écoutez. L'homme auquel, jeune, on vous destina », v. 105), de

4 J.-M. Adam et B. Leclerc-Adam, « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, n° 59, 1988, p. 56.

5 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 297.

fermeture (« Voilà ce que je fais, de tout ce qui m'épouse ! », v. 981) ou encore de micro-récits :

La troupe est détruite.

Le roi, dit-on, s'est mis lui-même à leur poursuite.

La tête d'Hernani vaut mille écus du roi,

Pour l'instant ; mais on dit qu'il est mort. (III, I, v. 809-812)

Par un effet d'indexation, ce dispositif de décomposition de la séquence narrative tend à mettre en relief l'idée de récit au détriment de son contenu. Contrairement au récit classique à portée informative aussi bien que poétique, le récit dans *Hernani* ne semble là que pour dessiner une ligne de fuite d'ordre générique, énonciatif ou temporel.

En ce qui concerne les décentrement génériques, ils dépendent dans *Hernani* des modalités mêmes de la variation. Le texte peut ainsi par exemple mettre en perspective le caractère hétérogène du récit : lorsque don Carlos, sortant comme un diable de l'armoire, s'exclame : « Quand aurez-vous fini de conter votre histoire ? / Croyez-vous donc qu'on soit à l'aise en cette armoire ? » (v. 171-172), il institue rétrospectivement en récit les vers qui précèdent grâce à l'anaphore « votre histoire », tout en mettant à distance, par le comique de situation, l'adhésion romanesque qui pourrait être associée à ce déplacement du drame vers la narration. C'est donc moins le contenu informatif du récit qui importe que l'effet de tension résultant de leur articulation dans le drame. Ce phénomène est particulièrement net dans les cas de récits dialogiques. Loin de l'impressionnante densité du monologue de Thérèse, le narratif, se présente en effet souvent sous la forme d'un récit qui se fragmente tant par le nombre de versions offertes, que par celui des récitants et par la multitude des niveaux de diégèse.

Tel épisode d'*Hernani* se décompose ainsi en plusieurs répliques, dans un jeu de questions réponses qui reprend les étapes d'un récit tout en le dispersant entre les interlocuteurs. La première scène donne le ton en proposant deux versions du récit d'exposition, une fois sous une forme synthétique,

Suis-je chez doña Sol ? fiancée au vieux duc
De Pastrana, son oncle, un bon seigneur, caduc,
Vénérable et jaloux ? Dites. La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe, à la barbe du vieux.
Suis-je bien informé ? (I, 1, v. 5-11) ;

une fois sous une forme dialoguée qui le fragmente :

Le duc, son vieux futur, est absent à cette heure ?

198

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Sans doute elle attend son jeune ?

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Que je meure !

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Duègne, c'est ici qu'aura lieu l'entretien ? (I, 1, v. 15-17)

À la loi de bienséance qui conditionnait le récit classique, s'oppose ici un effet réflexif qui consiste à pointer les conditions mêmes de l'échange linguistique pour mieux mettre en valeur la combinaison de faits et d'effets associée au récit dramatique.

Bien souvent, cette tendance à la fragmentation réduit le récit à sa plus simple expression ; soit qu'il s'agisse d'un sommaire :

Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le sai
Que de ce soir. Je viens, tout en hâte, et moi-même,
Dire la chose à toi, féal sujet que j'aime,

Te demander conseil, incognito, la nuit,
Et l'affaire est bien simple, et voilà bien du bruit ! (I, 3, v. 282-286)

(et la condensation du récit en accentue ici la portée dramatique), soit qu'il s'agisse, plus radicalement, d'une ellipse :

DON CARLOS

[...]

Vous tous ! Que venait-on faire ici ? Parlez !

HERNANI, *fait un pas.*

Sire,

La chose est toute simple ; et l'on peut vous la dire.

Nous gravions la sentence au mur de Balthazar ;

Il tire un poignard et l'agite.

Nous rendions à César ce qu'on doit à César. (IV, 4, v. 1705-1708)

Dépourvu de toute portée informative pour don Carlos comme pour le spectateur qui ont assisté à la scène, le récit à proprement parler fait l'objet d'une ellipse et Hernani passe directement au plan symbolique. L'entrée narrative apparaît bien comme un déclencheur, mais de second niveau, ce que favorise l'indétermination plastique du substantif *chose*⁶.

Si la portée informative de l'énoncé narratif n'est pas à négliger, ce n'est pas celle qui est la plus remarquable dans *Hernani*. Bien plus souvent, il apparaît comme lacunaire : en préparant un énoncé narratif sans contenu, le discours dramatique s'inscrit dans une dynamique de décentrement qui provoque la réflexion du lecteur. Contrairement au mélodrame qui impose sa morale manichéenne au spectateur, le drame romantique tel que le conçoit Hugo laisse le spectateur libre d'interroger son propre système de valeurs.

6 Georges Kleiber parle à propos de *chose* de « substantif postiche » à qui « il manque toute dimension sortale ou descriptive » ce qui lui confère une grande adaptabilité contextuelle (*Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, A. Colin, 1994, p. 17).

Ce décentrement énonciatif repose notamment sur le dédoublement des instances émettrices et réceptrices décrit par Catherine Kerbrat-Orechioni⁷. En ce qui concerne la dialogique interne, il est particulièrement exploité dans la première scène de duo amoureux, lorsqu'Hernani présente ses relations avec doña Sol sous forme de récit :

Que je suis heureux que le duc sorte !
Comme un larron qui tremble et qui force une porte,
Vite, j'entre, et vous vois, et dérobe au vieillard
Une heure de vos chants et de votre regard,
Et je suis bien heureux, et sans doute on m'envie
De lui voler une heure ; et lui me prend ma vie !

200

DOÑA SOL

Calmez-vous. (I, 2, v. 63-69)

Dans ce récit, le trope communicationnel est exhibé dans la mesure où il est évident que l'information est destinée au spectateur et non à doña Sol qui est l'un des principaux protagonistes de ces rencontres. Son rôle dans le dialogue n'est donc pas de justifier le contenu informatif d'ordre dramaturgique mais celui de support de point de vue chargé de mettre en perspective le trouble qui l'anime. Décentré dans le dialogue, le récit dessine donc une manière d'espace focal destiné à accueillir l'interprétation du lecteur/spectateur.

Ce dispositif est complété par le décentrement historique qui caractérise une pièce comme *Hernani*. Traitant de l'Espagne du xv^e siècle sur laquelle elle propose un jugement rétrospectif, elle est destinée à penser l'époque contemporaine et engage une réflexion théorique sur la marche de l'histoire. Le regard historique dans *Hernani* est donc tourné à la

7 Rappelons que la « double énonciation » oppose d'un côté deux émetteurs, le dramaturge et les personnages, avec, deux récepteurs distincts, le spectateur/lecteur et les allocutaires personnages. (Sur ce point, voir C. Kerbrat-Orechioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984). Si l'on intègre la dimension scénique, les niveaux énonciatifs ne sont plus doubles mais triples, d'un côté le scripteur, le personnage et l'acteur, de l'autre l'acteur, le personnage et le spectateur : voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 9-10).

fois vers le passé et vers l'avenir. Une fois encore, le récit joue un rôle important dans la mise en forme esthétique de cette représentation décentrée de l'histoire. Le personnage d'Hernani, par exemple, concentre ainsi différentes lignes temporelles :

Le roi ! Le roi ! Mon père
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien.
Or, quoiqu'on ait vieilli depuis ce fait ancien,
Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve !
Lui, mort, ne compte plus. Et tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils.
Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles !
Car la haine est vivace entre nos deux familles.
Les pères ont lutté sans pitié, sans remords,
Trente ans ! Or c'est en vain que les pères sont morts,
La haine vit. Pour eux la paix n'est point venue,
Car les fils sont debout, et le duel continue.
Ah ! C'est donc toi qui veux cet exécrable hymen !
Tant mieux. Je te cherchais, tu viens dans mon chemin. (I, 2, v. 88-102)

Au-delà de la fonction clairement informative, ce récit d'exposition exemplifie bien les différentes postures temporelles qui définissent le sujet historique en genèse que représente Hernani. Ce héros apparaît comme partagé entre deux lignes temporelles, celle de la fatalité tragique qui le lie au serment fait à son père et celle de son actualité dramatique de « force qui va », temporalité en actes impliquant le choix d'une histoire qui est faite par opposition à une histoire qui est.

La première ligne temporelle est exprimée au passé simple, tiroir verbal purement factuel qui détache le procès du *nunc* du locuteur⁸. Évoquant le destin familial au passé simple, il s'inscrit dans un espace temporel qui ne saurait être déterminé par sa propre actualité et que garantit

8 D'après Damourette et Pichon, le passé simple est un « passé pur, présenté de manière purement intellectuelle » (*Essai de grammaire de la langue française*, Paris, D'Artrey, 1911-1936, § 1808).

une force qui le dépasse, celle des lois féodales de l'honneur. L'emploi du passé simple, ici, évoque un procès irrévocable, à la différence du présent, sans cesse en fuite, et du futur, par nature incertain. De ce fait, il entre en tension avec une deuxième ligne temporelle qui met au contraire l'accent sur l'actualité du locuteur. Dans le cours du récit, elle se construit progressivement par le passage d'un passé de discours à une série de présents et d'accomplis de présent. Le rapprochement dans une même séquence narrative des deux lignes temporelles crée un effet contrastif qui exemplifie la dualité du héros et annonce le drame à venir.

202

Ce premier clivage temporel se double d'une polarisation chez le héros entre l'histoire de sa relation avec doña Sol et l'histoire collective de son opposition au roi. La superposition de ces deux espaces est également sensible dans la construction de la séquence narrative, avec le décentrement interlocutif, la deuxième personne des vers 101 et 102 renvoyant à don Carlos, absent, et non à doña Sol avec laquelle il est censé dialoguer.

Par opposition à cette superposition des perspectives temporelles dans le personnage d'Hernani, le décentrement temporel présenté par les récits de don Carlos est progressif. On opposera ainsi la manière dont il personnifie une temporalité anecdotique⁹ rappelée par don Ricardo au début de l'acte IV, au récit vision qui annonce à la scène suivante sa métamorphose en grand homme¹⁰.

INSERTION TEXTUELLE

Ce processus de décentrement généralisé qui caractérise le récit pose des questions de cohérence. Comme nous allons le voir, les modalités de

9 « On dit qu'il vous trouva chez Madame Giron, / Un soir que vous veniez de le faire baron. / Il veut venger l'honneur de sa tendre compagne » (IV, 1, v. 1319).

10 « Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclore, / Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose, / Se fait homme ; – saisit les cœurs, creuse un sillon ; / – Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon ; / Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave, / Et tous les rois soudain verront l'idée esclave, / Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont, / Surgir, le globe en main, ou la tiare au front ! » (I, 2, v. 1452-1460).

son insertion textuelle l'inscrivent à la fois en marge et dans la continuité du dialogue, entre rupture énonciative et enchaînement discursif, entre « concentration » et « dispersion »¹¹.

Cohésion du récit dialogique

Lorsque qu'il y a « dispersion » du récit dans le dialogue, sa cohésion repose sur un principe de coopération et, contrairement au récit continu à caractère digressif, pose le problème de son enchaînement discursif¹².

Celui-ci peut reposer sur la substitution, comme dans la scène 2 de l'acte I, dans laquelle les différents récits d'Hernani sur son passé, le présent de sa relation avec doña Sol, et les différentes versions d'un avenir incertain sont repris dans le « votre histoire » résomptif de la réplique surprise de don Carlos, caché dans l'armoire.

La répétition est un autre moyen de favoriser la continuité discursive du récit. Dans la scène 2 de l'acte I, les différentes figures de répétition qui jouent sur le verbe « suivre » créent une certaine continuité dans le récit prospectif que les amants dessinent de leur avenir. Répété, le « je vous suivrai » de doña Sol, permet de réunir les différents mondes possibles évoqués par Hernani et sert d'embrayeur, par polyptote, aux diverses lignes diégétiques.

On peut également citer le jeu sur la paronomase qui permet d'articuler le passé d'Hernani et l'avenir que choisit doña Sol :

HERNANI

Savez-vous qui je suis,

Maintenant?

DOÑA SOL

Monseigneur, qu'importe ! je vous suis. (I, 2, v. 166-167)

On peut rapprocher de ces opérateurs de cohésion, ce que P. Larthomas appelle « enchaînement syntaxique ». Plus encore que les procédés

11 Pour reprendre les termes de l'opposition que Hugo formalisera dans son *William Shakespeare* et que mettront en œuvre les romans de l'exil.

12 Sur cette question, voir P. Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972, chap. III.

précédents, ce type d'enchaînement montre le goût de Hugo pour une certaine virtuosité. On en a un exemple dans l'écho qui sert de pivot entre les scènes 3 et 4 de l'acte I :

DON CARLOS

Il part. C'est quelqu'un de ma suite.

Ils sortent avec les valets et les flambeaux. Le duc précédant le roi une cire à la main.

SCÈNE 4

HERNANI, *seul*.

Oui, de ta suite, ô roi ! De ta suite ! — j'en suis.

Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis ! (v. 380-382)

204

Il permet de prolonger en récit l'énoncé antérieur, compensant la rupture énonciative par une liaison formelle étroite entre discontinuité du dialogique et continuité du narratif. Il en résulte un effet singulier, la cohésion de l'énoncé étant maintenue malgré la disparité des énonciations.

On peut rapprocher d'autres variantes comme l'adjonction, le prolongement ou l'insertion syntaxique, dont on trouve des exemples dans le récit bilan de l'acte V, réparti entre les voix de différents jeunes seigneurs :

DON RICARDO

[...] Écoutez l'histoire que voici :

Trois galants, un bandit que l'échafaud réclame,

Puis un duc, puis un roi, d'un même cœur de femme

Font le siège à la fois. L'assaut donné, qui l'a ?

C'est le bandit.

DON FRANCISCO

Mais rien que de simple en cela.

L'amour et la fortune, ailleurs comme en Espagne,

Sont jeux de dés pipés : c'est le voleur qui gagne. (V, I, v. 1818-1824)

Dans cet exemple, la fable et sa chute sont répartis entre don Ricardo et don Francisco et articulés par une adjonction syntaxique matérialisée

par le *mais*. On peut citer également, lorsque don Ricardo revient sur son propre parcours, les compléments qu'apportent les autres seigneurs à son récit bilan :

DON RICARDO

Moi, j'ai fait ma fortune à voir faire l'amour.
D'abord comte, puis grand, puis alcade de cour,
J'ai fort bien employé mon temps, sans qu'on s'en doute.

DON SANCHEZ

Le secret de monsieur, c'est d'être sur la route
Du roi...

DON RICARDO

Faisant valoir mes droits, mes actions...

DON GARCÍ

Vous avez profité de ses distractions. (V, I, v. 1825-1830)

La position en prolongement syntaxique de la dernière remarque de don Garcie met en relief son statut de chute et vient compliquer encore la mosaïque de points de vue sur l'histoire de don Ricardo. Imbriqués les uns dans les autres, les différents commentaires forment une série d'insertions syntaxiques, mises en valeur par l'interruption de la première partie du vers 1829 et par le détachement qui en constitue la seconde partie¹³.

CONDITIONS PRAGMATIQUES D'INSERTION

Mais au-delà de ces procédés visant à maintenir une certaine cohésion en dépit des ruptures du dialogue, les conditions d'insertion du récit dépendent largement de critères pragmatiques, visant à proposer une certaine cohérence. On l'a vu, Hugo ne néglige pas les justifications du récit classique, qu'elles soient d'ordre informatif ou poétique. Mais il cherche également à le justifier de manière moins

13 Dans cette réplique de don Ricardo, Hugo exploite subtilement les propriétés de la construction détachée, entre autonomie et dépendance syntaxique, et peut prolonger aussi bien le vers 1827 par hyperbate que le début du vers 1829 avec lequel elle forme un ensemble naturel.

artificielle en exploitant ses ressources dramatiques. C'est pourquoi le récit hugolien n'a pas la même portée au théâtre et dans un roman. Comme l'a montré M. Bakhtine, les genres de discours sont des configurations abstraites reliées aux sphères d'usage du langage et qui déterminent l'énonciation, le contenu, et la composition des productions verbales¹⁴. En ce qui concerne le récit dramatique, l'une de ses principales particularités est son caractère largement impliqué, qui lui permet de participer au « but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes »¹⁵.

Lorsqu'il est adressé, le récit ne renseigne pas seulement sur son auteur mais également sur ses destinataires et modifie la hiérarchie des instances focales. On en a un bon exemple dans la narration de la fin d'*Hernani* par le page (III, 2). Peu détaillé, son récit importe moins par son contenu que par les effets qu'il produit sur don Ruy Gomez et sur doña Sol, triomphe pour l'un et désespoir pour l'autre, réactions qui se répercutent sur le spectateur sous la forme d'un mélange d'indignation et de pitié.

Contrairement à la tragédie classique où les conditions d'insertion du récit découlent en grande partie des exigences des « poétiques », comme les appelle Hugo, elles sont dans le drame plus directement liées à des objectifs pragmatiques. C'est ce que cherchera à préciser l'étude de la portée interactionnelle de ce dispositif.

PORTÉE INTERACTIONNELLE

« Génie lyrique, être soi, génie dramatique, être les autres », écrit Hugo dans un fragment. Avec le drame, le chef de file de l'avant-garde romantique reconnu pour son œuvre poétique veut expérimenter un autre rapport énonciatif qui ne serait plus fondé sur la concentration du *moi* mais sur sa dispersion. Or cette dispersion qui sera pensée, dans les œuvres de l'exil, comme un véritable principe esthétique, est envisagée, au moment d'*Hernani*, de manière beaucoup plus ambiguë. Comme

¹⁴ « Les genres du discours », art. cit.

¹⁵ Pour reprendre la formulation de Hugo dans la Préface de *Cromwell*, éd. cit., p. 26.

l'explique bien Anne Ubersfeld, le décentrement, dans les années 1830, est avant tout l'expression de la « dramaturgie de la vaine parole ». Comme elle le précise, « la première des caractéristiques du discours hugolien, c'est d'être un discours sans destinataire ou parlé à qui ne peut ou ne veut entendre »¹⁶. Cet aspect est particulièrement sensible pour les récits qui entrent bien souvent dans un dispositif pragmatique déceptif, soit qu'ils s'adressent à un absent, soit qu'ils ne puissent être compris de l'interlocuteur. Et lorsque le récit est proprement dialogique, c'est pour mieux exprimer des discordances. Est-ce un moyen d'exhiber le trope communicationnel pour mieux favoriser la relation avec le spectateur ? Là encore, le problème subsiste. Car en 1830, le public que vise le discours hugolien n'existe pas et celui auquel il s'adresse de fait, le public bourgeois des théâtres, ne peut l'entendre. C'est pourquoi les rapports énonciatifs qui sont représentés dans la pièce relèvent d'une sous-énonciation généralisée, dans la mesure où le point de vue qui s'exprime n'est jamais « interactionnellement dominant »¹⁷.

Le paradoxe de cette parole dramatique est donc qu'elle reste à l'état de possible ou plutôt qu'elle est à construire. Or, les récits, qui permettent un travail subtil sur le point de vue, jouent un rôle important dans cette utopie pragmatique. Au théâtre, où le spectateur est censé assister directement à l'histoire, le point de vue que produit le récit constitue un décentrement. Ainsi contraint, le regard du spectateur devient purement mental, imaginaire. Dans *Hernani*, ce dispositif est particulièrement net dans les récits prospectifs. On en a un excellent exemple dans le monologue de don Carlos dans le tombeau de Charlemagne (IV, 2). Véritable récit-vision à caractère prophétique, il dévoile un invisible spectaculaire et fonctionne comme une hypotypose. Dans cette scène,

¹⁶ *Le Roi et le Bouffon*, op. cit., p. 662.

¹⁷ Comme l'explique A. Rabatel, « il n'y a pas d'intérêt à plaquer l'énonciateur sur le locuteur dans la mesure où cela laisse penser que toute co-énonciation repose sur une colocation. Or le théâtre est précisément un genre qui institutionnalise cette déliaison des instances, car il n'y a pas co-location entre le public et le metteur en scène : il y a certes de la communication entre eux par-dessus la tête des personnages mais elle repose sur un phénomène de sur ou de sous énonciation sans colocation » (« Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, 2003, p. 14).

l'efficacité persuasive et dramatique est largement liée à la force et à l'expressivité de la représentation. Largement abstraite, puisque le principal protagoniste en est une « idée », cette narration prophétique s'adresse pourtant avant tout aux sens comme en témoigne l'importance de l'isotopie sensorielle et plus particulièrement visuelle, le verbe *voir*, notamment, rythmant l'ensemble du monologue. Toute une série de procédés visent ainsi à créer des effets de concret, qu'il s'agisse de détails prosaïques (« regardant à la vitre », v. 1471, « essayer ses sandales », v. 1517), de comparaisons familières (« comme un faucheur dans son champ », v. 1468, « comme des escabeaux », v. 1534) ou encore de démonstratifs déictiques (« cette pierre », v. 1507), qui réinscrivent la représentation fantasmée dans le cadre visuel de la scène.

Ces éléments entrent en tension avec la ligne généralisante du passage, qui repose notamment sur l'actualisation générique : « le pape », « l'empereur » renvoient à une fonction et non à un référent précis ; on note un nombre important de pronoms indéfinis marquant l'absolu de la quantification, qu'elle ait valeur globalisante (« tout ») ou nulle (« rien »). Par ailleurs, aux présents isochrones au moment de l'énonciation, répondent les présents panchroniques. Le spectateur est invité à quitter aussi bien la référence anaphorique propre au récit que la référence déictique de la représentation scénique pour se tourner vers une interprétation générique qui réduit la valeur référentielle à ses seuls traits définitoires stables, sans aucune limitation situationnelle.

Emportant le spectateur dans un jeu de tensions entre concept et percept, le récit vision construit son référent tout en instituant ses propres conditions d'interprétation. Contrairement au récit rétrospectif qui réfère à des événements révolus, ce qui leur confère une stabilité, le récit prophétique rend compte d'éléments fuyants et incertains. Cette aspectualisation du récit se manifeste notamment dans le caractère insaisissable de ce qui est représenté, ce qui rend sa visée totalisante déceptive. Loin de nous donner une représentation synthétique de l'histoire entrevue par le futur grand homme, son discours noie le lecteur dans un dispositif d'amplification généralisé qui refuse au spectateur la distance nécessaire pour se faire une idée globale. Au lieu de nous

permettre de surplomber l'histoire à venir, le récit vision nous y plonge au point que son appréhension devient compliquée. Cet aspect repose notamment sur la saturation des expansions caractérisantes. Il s'agit tout autant de construire une référence d'autant mieux cernée que les précisions seront plus nombreuses, que de procéder à un entassement de caractérisants. La multiplication des segments détachés, notamment, contribue autant à fragmenter le référent qu'à le circonscire. Chaque tentative de figuration du référent semble vouée à être annulée par une autre figuration. Plus que sur le grandissement et sur l'amplification, il semble que l'organisation de la vision repose alors sur un principe de défiguration. Contrairement à ce que pourrait laisser penser la grande précision du récit vision, l'histoire ne nous y est pas livrée de manière positive, à travers l'addition de détails censés combler toutes les interrogations. Représentant une histoire à venir et destinée à un interlocuteur futur, le récit vision se doit de rester lacunaire pour mieux être ouvert.

Ce « beau spectacle prêt à ravir la pensée », pour reprendre l'expression qu'emploie don Carlos dans les premiers vers de son monologue, permet donc de stimuler l'imagination du spectateur en la libérant des contraintes de la représentation. Mettre en récit ne consiste donc pas nécessairement à refuser le visible mais, le contournant, à dramatiser l'œil qui regarde.

On le comprend, ce qui intéresse Hugo dans le récit, ce n'est pas la déformation ou sa participation à l'illusion, mais la pulsion optique qu'il permet. S'il désoriente le spectateur de la matérialité de la scène, c'est pour mieux l'orienter vers la vérité.

« La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même »¹⁸. Pendant du réalisme d'une illusion dramatique qui entend tout montrer au spectateur, le récit narratif décentre son attention du vraisemblable vers le vrai. Véritable pulsion optique, il fait l'objet d'une réflexion sémiotique qui cherche à penser, en le modelant, le spectateur à venir. De manière

18 Préface de *Cromwell*, éd. cit., p. 25.

paradoxe, le décentrement narratif exemplifie ainsi l'échec présent du dialogisme, qu'il soit interne ou externe, tout en préparant les conditions favorables de sa réception à venir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. et LECLERC-ADAM, B., « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, n° 59, 1988, p. 51-71.
- 210 BAKHTINE, M., « Les genres du discours », dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARKO, I. et BURGESS, B., *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, *Archive des Lettres modernes*, n° 231, 1988.
- DAMOURETTE, J. et PICHON, E., *Essai de grammaire de la langue française*, Paris, D'Artrey, 1911-1936.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 46-62.
- KLEIBER, G., *Nominales. Essais de sémantique référentielle*, Paris, A. Colin, 1994.
- LARTHOMAS, P., *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972.
- RABATEL, A., « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, 2003, p. 7-33.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- , *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974.

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, « mnémonique », 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