

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



*Chrétien de Troyes*

*Ronsard*

*Fénelon*

*Marivaux*

*Rimbaud*

*Beckett*

*Nous remercions Thérèse Vàn Dung Le Flanchec et Laurent Susini pour leurs précieuses relectures, ainsi que Catherine Fromilhague, qui nous a fait l'amitié de préfacer ce recueil.*

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

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

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

*René Char : une poétique de résistance  
Être et faire dans les « Feuilles 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*  
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.)

*Le Subjonctif en français moderne*  
*Esquisse d'une théorie modale*  
Hans Lagerqvist

*Linguistique, cognition et didactique*  
*Principes et exercices de linguistique didactique*  
Samir Bajrić

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

Chrétien de Troyes,  
Ronsard, Fénelon,  
Marivaux, Rimbaud, Beckett



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, 2009  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-674-4  
PDF complet – 979-10-231-2030-1

Avant-propos – 979-10-231-2031-8  
I James-Raoul – 979-10-231-2032-5  
II Halévy – 979-10-231-2033-2  
II Trotot – 979-10-231-2034-9  
III Susini – 979-10-231-2035-6  
III Macé – 979-10-231-2036-3  
IV Calas & Garagnon – 979-10-231-2037-0  
IV Jaubert – 979-10-231-2038-7  
V Cornulier – 979-10-231-2039-4  
V Buffard-Moret – 979-10-231-2040-0  
V Piéri – 979-10-231-2041-7  
VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2042-4  
VI Piat – 979-10-231-2043-1

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

## **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>

TROISIÈME PARTIE

**Fénelon**





« JE N’AI INSTRUIT AUCUN MORTEL  
AVEC AUTANT DE SOIN QUE VOUS »

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES MAXIMES ET LEUR INSERTION  
DANS LE CONTEXTE NARRATIF DU *TÉLÉMAQUE*

*Stéphane Macé*  
*Université Stendhal-Grenoble III*

Ouvrir le *Télémaque* de Fénelon, c’est se confronter à une expérience de lecture foncièrement étrange – même pour un public averti. Il y a quelques décennies déjà, Henri Coulet en faisait franchement l’aveu : « Pour nous aujourd’hui, *Télémaque* n’est pas un poème, c’est un roman aux fictions et au style un peu artificiels, au didactisme un peu ennuyeux ; si nous étions tentés de le placer en marge du genre romanesque, ce serait pour le rapprocher des ouvrages pédagogiques et non de la poésie »<sup>1</sup>. Mais il n’est pas certain que l’ouvrage n’ait pas été aussi déstabilisant pour les contemporains : l’hybridation générique (le *Télémaque* emprunte effectivement à l’épopée, à différents modèles romanesques ou à la littérature pédagogique) fut au cœur des querelles qui accompagnèrent sa publication, car c’est précisément à travers ce prisme générique que l’on dénonça « l’immoralité » du texte. Aujourd’hui, les enjeux ont beaucoup changé, et l’on s’interroge plus sur la « littéarité »<sup>2</sup> du *Télémaque* que sur ses vertus pédagogiques : la gêne exprimée par Coulet peut être celle que l’on ressent face à un texte érigé de longue date comme parangon de notre littérature classique, mais dont on aurait en quelque sorte perdu les codes. Le temps n’est

1 H. Coulet, *Le Roman jusqu’à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 276-277.

2 Voir notamment G. Molinié, « Aspects de l’écriture de Fénelon (*Télémaque*) », *L’Information grammaticale*, n° 64, 1995, p. 14-17.

pourtant pas si éloigné où ce texte faisait les beaux jours de l'école de la République et servait à enseigner des rudiments de morale aussi bien qu'à goûter le génie de la langue française.

Le projet de cette communication, qui concerne la place des maximes et des sentences dans la prose du *Télémaque*, relève donc probablement d'une témérité coupable : s'interroger sur ce type d'énoncés, c'est poser frontalement un certain nombre de problèmes dont aucun ne saurait être considéré comme mineur. Si l'on veut expliquer leur fréquence (très remarquable), il est indispensable de reparler plus en détail du statut générique du texte et du dessein général de l'auteur. Si l'on souhaite étudier leur insertion dans le contexte narratif, il faut le faire à plusieurs niveaux : on ne peut appréhender les caractéristiques d'un style d'auteur sans tenir compte des pratiques antérieures ni du « goût » de ses contemporains.

108

Avant même d'aborder en détail le texte de Fénelon, il semble nécessaire de proposer quelques repères : de façon consciemment réductrice et caricaturale, nous parlerons ici indifféremment de maximes ou de sentences pour décrire un ensemble d'énoncés en réalité assez hétérogènes. Des efforts considérables ont pourtant été fournis par la critique contemporaine pour mettre au point une nomenclature à peu près fiable et proposer des sous-catégories opératoires<sup>3</sup>. Proverbes, aphorismes, adages, sentences, maximes, lieux communs, apophtegmes partagent un certain nombre de traits (leur portée générale, leur statut quasi-citationnel et leur autonomie grammaticale, leur contenu thématique globalement homogène, etc...), mais certaines particularités permettent une différenciation plus ou moins stable. Ainsi, le proverbe aura une origine populaire et aura volontiers recours à la métaphore. La maxime fera valoir son origine juridique et rhétorique (*maxima propositio*)<sup>4</sup>. La sentence, assez proche de la maxime, aura une autonomie

3 Nous pensons essentiellement aux travaux des spécialistes des formes brèves et de la littérature morale du XVII<sup>e</sup> siècle (Jean Lafond, Louis Van Delft, Marc Escola, Bérengère Parmentier, Bernard Roukhomovsky, Patrice Soler...).

4 Voir F. Goyet, « L'origine logique du mot *maxime* », dans *Logique et littérature*, dir. M.-L. Demonet et A. Tournon, Paris, Champion, 1994, p. 27-49.

plus limitée et aura vocation à prendre place dans un contexte narratif ; en outre, ce mot se détache progressivement de son origine rhétorique (« jugement, opinion ») pour devenir synonyme de « dit notable » (Furetière) ou « dit remarquable » (*Dictionnaire* de l'Académie) – se rapprochant en cela de l'apophtegme, prononcé par une personne illustre, etc.

Pour des raisons de commodité, nous préférons neutraliser ces différences, et nous parlerons préférentiellement de *sentences* (ce qui serait en général dans le *Télémaque* le mot le plus approprié) ou de *maximes* insérées (ce qui est quelque peu contradictoire avec l'idée d'une *autonomie* de la maxime, mais Fénelon emploie lui même ce terme à plusieurs reprises, et cela permet de se souvenir de la valeur fortement rhétorique d'énoncés souvent utilisés dans le cadre de développements argumentatifs très rigoureux).

L'utilisation massive que fait Fénelon des énoncés sentencieux n'est évidemment pas anodine, et il convient de rappeler brièvement quelques données culturelles et historiques. Il faut se souvenir en premier lieu que les auteurs de la Renaissance se sont véritablement passionnés pour cette forme littéraire : on fait fréquemment référence aux *Adages* d'Érasme, mais il faut également se souvenir que le grand humaniste a également réfléchi globalement à une possible hétérogénéité du texte et aux différentes façons d'y insérer des éléments de discours pré-construits. Il énumère ainsi dans son *De copia verborum et rerum libri duo* vingt-six manières d'introduire une citation ou une sentence<sup>5</sup>. Il faudrait aussi dire un mot du goût des lettrés de la Renaissance ou du premier xvii<sup>e</sup> siècle pour les recueils de lieux communs et/ou de bons mots (il n'y a pas forcément solution de continuité), qui peuvent prendre des formes extrêmement diverses : cela va de la littérature facétieuse aux plus « sérieux » florilèges et *Polyanthea*. Outre ces recueils autonomes, on aime aussi à multiplier dans les œuvres littéraires (romans, mais aussi pièces de théâtre ou poèmes) les énoncés à valeur gnomique,

5 Voir B. Beugnot, *La Mémoire du texte. Essais de poésie classique*, Paris, Champion, 1994, p. 283.

dûment identifiés comme « sentences » remarquables par un artifice typographique : en marge, la présence de guillemets signale leur présence et invite à associer au plaisir de la lecture un effort de (*re*)*memoratio*. *L'Astrée*, nous en reparlerons brièvement, multiplie ce type de références, et c'est l'un des plaisirs du lecteur de l'époque que d'identifier les sources de ce vaste fonds commun d'énoncés sentencieux ou d'apprécier l'art de la variation dont l'auteur peut faire preuve en les adaptant au contexte narratif. Au théâtre, on s'autorise des recommandations d'Aristote pour légitimer une pratique similaire, que Corneille théorise dans ses *Trois discours sur le poème dramatique*<sup>6</sup>.

110

Or, il semble essentiel pour appréhender le texte de Fénelon de se souvenir que, de façon très sensible et globalement linéaire, le xvii<sup>e</sup> siècle voit progressivement décroître le goût pour les recueils d'énoncés sentencieux – désormais autonomisés dans des ouvrages d'un autre type, comme les *Maximes* de La Rochefoucauld :

[...] La maxime moderne dont la vogue va s'accusant de 1660 à la fin du siècle interfère avec les recueils pour en accaparer la fonction morale, substituant aux sentences qu'ils glanaient dans le passé un lieu commun moral qui exprime le milieu mondain où il s'engendre ; par la maxime, une société cherche à maîtriser sa culture dans une forme qui l'assimile et la condense. On assiste par conséquent à l'éclatement de la *Polyanthea* de jadis ou de naguère qui se constituait comme carrefour, lieu d'échanges et poursuivait, dans la diversité même de ses contenus et de ses ambitions, un vaste dessein encyclopédique et épistémologique. Désormais, l'effacement des indications de sources, le groupement des « pensées » autour d'un auteur, d'un thème ou d'une aire culturelle

6 *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, notamment p. 67-68. Rappelons, avec J. Scherer (*La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 316), que l'insertion de maximes et de sentences dans le poème dramatique, et en particulier dans la tragédie, est déjà fortement recommandée par les théoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle et du début du xvii<sup>e</sup> siècle (Scaliger, Pierre de Laudun d'Aygaliers, Hardy...). D'un point de vue rhétorique, on se reportera à l'analyse d'Aristote, *Rhétorique*, II, 21, et en particulier au § 1395b. Aristote insiste sur le plaisir de reconnaissance que la maxime fait naître chez le public, ainsi que sur la valeur éthique de la maxime.

conduisent à la dissociation des fonctions qui furent à l'origine, dans le projet humaniste, conjointes<sup>7</sup>.

De même, les dramaturges se montrent après 1660 de plus en plus réticents à l'égard de ces « vers-médailles » (Roger Zuber) qui émaillaient les pièces de Corneille ou de Hardy, et les sentences se font également plus discrètes dans le corpus des œuvres romanesques.

Dans ce contexte, les choix de Fénelon peuvent surprendre, et la fréquence très remarquable des énoncés gnominiques ou des développements didactiques et moraux ne s'explique guère si l'on refuse d'admettre avec Volker Kapp que l'intention pédagogique « a certainement prédominé, dans l'esprit de Fénelon, sur l'ambition littéraire »<sup>8</sup>. Le critique allemand propose une argumentation très convaincante à l'appui de cette thèse, fondée aussi bien sur ce que l'on sait du dessein « utilitaire » du *Télémaque* (l'instruction morale et politique du duc de Bourgogne) que sur une étude de réception fortement documentée<sup>9</sup> : pour lui, c'est parce que l'ouvrage a une destination prioritairement pédagogique que l'auteur a été amené à adopter des solutions « déconcertantes au plan littéraire », et l'incertitude générique correspond plus à une conséquence de ce dessein premier qu'à un principe esthétique ouvertement revendiqué. L'œuvre n'a pas à être jugée à l'aune des règles traditionnelles de l'épopée ou du roman, parce qu'elle se donne avant tout comme une fiction « exemplariste », pétrie de philosophie morale et politique. En ce sens, le *Télémaque* se situe dans la lignée des grands textes écrits pour l'instruction des princes, comme l'*Argenis* de Barclay (« grande fable en forme d'histoire » écrite pour

7 B. Beugnot, *La Mémoire du texte*, op. cit., p. 264-265. Pour approfondir le sujet, voir F. Goyet, *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996 et A. Moss, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

8 V. Kapp, « *Télémaque* » de Fénelon. *La signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Jean-Michel Place, 1982, p. 175.

9 Voir notamment le développement consacré à Fraguier et sa *Dissertation sur la Cyropédie de Xénophon* : Fraguier voit dans le texte de l'historien grec une reconstruction rhétorique qui doit davantage à la philosophie morale qu'à la stricte vérité historique, et esquisse un parallèle éclairant avec le *Télémaque*.

Louis XIII), à cette différence près que Fénelon a fait le choix inédit de la langue vernaculaire, là où ses devanciers pédagogues avaient opté pour le latin : c'était là prêter le flanc à toutes les critiques, car en l'absence de modèle existant, les adversaires de Fénelon eurent beau jeu d'assimiler le *Télémaque*, trop abstrait pour être une véritable épopée<sup>10</sup>, à un « roman » (genre suspect d'immoralité, et naturellement indigne d'une entreprise aussi considérable que l'instruction d'un prince de sang).

Reconnaissons-le, il n'est pas évident pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle d'admettre qu'un ouvrage occupant dans notre Panthéon littéraire le statut du *Télémaque* puisse ne pas être « avant tout » une œuvre littéraire. C'est sans doute pourtant la seule façon de comprendre certains de ses paradoxes ou certaines de ses caractéristiques : l'hybridité générique, nous l'avons dit, mais aussi peut-être l'effacement énonciatif remarquable du narrateur, ou encore au plan stylistique cette unité de ton ou de rythme souvent relevée par les commentateurs<sup>11</sup>. La fréquence très remarquable des sentences ou maximes insérées est aussi directement tributaire du dessein principal de l'auteur : la visée pédagogique peut être une

112

---

10 Tout au plus pourrait-on convoquer le modèle de l'idylle héroïque, genre inauguré par *L'Adone* de Marino et repris par le *Moyse sauvé* de Saint-Amant : mais la préface que Chapelain écrivit pour défendre l'œuvre de Marino était davantage un « coup d'éclat » destiné à asseoir le jeune critique dans le paysage littéraire qu'une franche adhésion au projet du poète italien (voir l'analyse de G. Collas, *Un poète protecteur des lettres en France : Jean Chapelain*, Paris, Perrin, 1911), et il suffit de relire la préface qu'écrivit Saint-Amant pour son propre texte pour comprendre qu'il s'agit là d'une voie audacieuse, difficilement conciliable avec les règles du genre épique. Sur le refus du modèle épique, voir Ph. Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 23, 1995, p. 31-37.

11 Ch. Noille-Clauzade (« La morale du *Télémaque* : pour une poétique platonicienne de la Fable », *Revue des sciences humaines*, n° 254, avril-juin 1999, p. 85-106) commence par souligner la dimension fortement paradoxale de cette uniformité stylistique et rythmique, surprenante si l'on tient compte de la multiplicité des sources d'inspiration (Homère, Virgile, la Bible...) ou si l'on considère que cette « monotonie » est *a priori* peu compatible avec la dimension d'exercice de style et de réécriture virtuose. Ch. Noille-Clauzade propose donc de voir dans cette simplicité uniforme une forme-sens interprétable comme la « voix incantatoire de la vertu », et facile à conjuguer avec la thématique agraire omniprésente chez Fénelon comme chez ses différents modèles. Elle considère surtout que le jeu de réécriture, dans la droite ligne de la doctrine platonicienne du *Ion*, doit être pensé non en termes de simple imitation de l'antique mais de véritable interprétation – et c'est là ce qui permet d'atteindre conjointement à la grandeur des pensées et à la simplicité biblique.

raison suffisante pour expliquer que le *Télémaque* aille si délibérément à contre-courant de ce qui se pratique dans la littérature romanesque à l'automne du siècle de Louis XIV.

Sans doute, tous les livres du *Télémaque* ne sont-ils pas également riches de sentences (ainsi du livre VIII, où elles se font assez rares), mais aucun n'en refuse délibérément l'emploi. On peut également partir d'un deuxième constat : Fénelon fait preuve d'une très grande souplesse dans son art d'insérer les énoncés gnomiques dans le contexte narratif. Cela va, graduellement, des techniques les plus spectaculaires aux procédés les plus discrets.

Les critiques ont parfois remarqué que la manière de l'auteur, malgré son « classicisme » affiché, n'était souvent pas si éloigné que cela de la littérature romanesque de l'âge baroque, de *L'Astrée* aux grands romans des Scudéry : on a à l'envi souligné les affinités de Fénelon avec les grands modèles antiques, car le sujet même du *Télémaque* rend les allusions ou les emprunts directs à Homère ou Virgile immédiatement perceptibles ; mais il ne faut pas pour autant oublier que l'auteur est aussi un très fin connaisseur de la littérature de son siècle, tous genres confondus<sup>12</sup>. De ses lectures romanesques, Fénelon a retenu quelques tics d'écriture, même si le goût a, dans l'intervalle, évolué.

Dans la littérature du premier XVII<sup>e</sup> siècle, nous avons vu que les sentences étaient volontiers signalées par la présence typographique de guillemets – ce qui peut relever du choix de l'imprimeur aussi bien que de celui de l'écrivain. La syntaxe, bien souvent, va également dans le sens d'une « exhibition » de la maxime. Dans *L'Astrée* par exemple, les sentences sont très régulièrement insérées dans le cadre d'une subordonnée complétive :

---

12 De cette véritable expertise, à laquelle l'édition Goré rend insuffisamment hommage, donnons un simple exemple : l'allusion au globe terrestre appréhendé d'en haut comme un petit amas de boue et la comparaison des mouvements des hommes à ceux d'une armée de fourmis (VIII, 274) sont très directement tributaires du texte que Malherbe a écrit pour préfacier sa traduction des *Questions naturelles* de Sénèque (éd. Ludovic Lalanne, Paris, Hachette, t. I, 1862, p. 470-471).

Je parlois plus hardiment de tout ce qui s'estoit passé en ce temps-là, sachant bien que « l'Amour ne permet pas que l'on puisse celer quelque chose à la personne que l'on aime ».

D'autre costé Semire qui avoit tousjours l'œil sur elle, ayant remarqué les poursuites qu'elle avoit faites tout le soir à ce Berger, suivant le naturel de tout Amant, commença à laisser naistre quelque jalousie en son ame, sachant bien que « la mesche nouvellement estainte se r'allume fort aisément »<sup>13</sup>.

114

Ces deux exemples devraient suffire à faire comprendre le fonctionnement du procédé : la maxime est insérée dans une complétive régie par le verbe *savoir* au participe présent. Cette syntaxe particulière correspondrait en rhétorique à une figure d'hyperbate – le participe en fonction d'épithète détachée est une expansion accessoire d'un groupe nominal, et dans le cas présent cette expansion intervient typiquement en fin de phrase alors qu'on dispose déjà d'une unité syntaxique, sémantique et rythmique parfaitement close et autonome. On notera également le renforcement adverbial par *bien*, qui renforce la logique de présupposition : la sentence, dans *L'Astrée*, joue essentiellement un rôle de remémoration de valeurs déjà établies et dont on vérifie la validité. On notera d'ailleurs, dans le second exemple, qu'il n'est pas du tout évident que Sémire soit de façon certaine le contrôleur sémantique du participe : rien n'interdit de penser à une personne d'univers renvoyant à un « savoir » universellement partagé.

Fénelon est comme Honoré d'Urfé un adepte du verbe *savoir*, mais il ne l'utilise pas de la même manière. À l'écriture de la présupposition, il préfère une écriture de l'autorité morale et pédagogique, instituant une forte dissymétrie entre le destinataire du message (en position de supériorité) et le destinataire (l'élève qu'il faut instruire et souvent moriger). Aussi utilise-t-il typiquement l'impératif, mode personnel, et le verbe vient spectaculairement donner le coup d'archet de la phrase (ou même de toute une série d'énoncés de portée universelle, car Mentor se montre volontiers disert lorsqu'il s'agit de dispenser une leçon de morale !) :

---

13 Ces deux exemples sont tirés du livre V de la première partie de *L'Astrée*.



Sachez que les méchants ne sont point des hommes incapables de faire le bien ; ils le font indifféremment, de même que le mal, quand il peut servir à leur ambition. Le mal ne leur coûte rien à faire, parce qu'aucun sentiment de bonté ni aucun principe de vertu ne les retient ; mais aussi ils font le bien sans peine, parce que leur corruption les porte à le faire pour paraître bons et pour tromper le reste des hommes. À proprement parler, ils ne sont pas capables de la vertu, quoiqu'ils paraissent la pratiquer, mais ils sont capables d'ajouter à tous leurs autres vices le plus horrible des vices, qui est l'hypocrisie. (XI, 368)<sup>14</sup>

Les exemples de ce type sont particulièrement nombreux, et admettent quelques variantes : « souvenez-vous que... », « n'oubliez pas que... ». On garde la manie de la complétive chère aux romanciers baroques, mais le procédé a changé de signe (de même, on constate que Fénelon utilise assez rarement les énoncés gnomiques dans le cadre de relatives explicatives<sup>15</sup>, alors que c'est un véritable tic d'écriture chez ses devanciers) : la subordonnée relative est une nouvelle fois typique d'une logique de présupposition, qui force en quelque sorte l'adhésion. Fénelon, malgré l'emploi récurrent de la modalité jussive, se montre finalement moins directif. La leçon est dispensée de façon autoritaire, mais elle n'est pas imposée : il appartient à l'élève d'en mesurer le bien-fondé, souvent par des expériences malheureuses – et l'on sait que Télémaque n'est pas un modèle de *docilitas* !

Comme nous l'avons dit précédemment, la prose d'art du premier xvii<sup>e</sup> siècle ne craint pas de signaler (typographiquement ou

14 Toutes les références au *Télémaque* de Fénelon renvoient à l'édition des Classiques Garnier, coll. « Poche », 2009.

15 Lorsque c'est le cas dans le *Télémaque*, l'hésitation est assez systématiquement maintenue entre la lecture fictionnellement ancrée et l'interprétation morale détachable du contexte fictionnel. Par exemple, dans l'énoncé suivant : « Je vois bien – répondit-il – ô étranger, que les dieux, qui vous ont si mal partagé pour tous les dons de la fortune, vous ont accordé *une sagesse qui est plus estimable que les prospérités* » (I, 132), faut-il comprendre que seule la sagesse de Mentor est plus estimable que les prospérités, ou que la sagesse, de façon générale, est plus estimable que les prospérités ? La syntaxe de l'anaphore grammaticale n'autorise guère que la première lecture (surtout à cette date), mais pour le sens, l'élargissement est possible et même souhaitable !

syntactiquement) les énoncés sentencieux : de façon générale, Fénelon répugne à utiliser les techniques spectaculaires de ses devanciers, et l'essentiel de notre démonstration est précisément de montrer à quel point il peut se montrer virtuose dans l'art de la suture et de l'intégration discrète. Pourtant sa prose, toute élégante qu'elle soit, retrouve parfois instinctivement les vieilles techniques du passé. Donnons-en un seul exemple, à la conclusion du livre VI :

– J'éprouve – s'écrioit-il parlant à Mentor – ce que vous me disiez et que je ne pouvois croire, faute d'expérience : *on ne surmonte le vice qu'en le fuyant*. Ô mon père, que les dieux m'ont aimé en me donnant votre secours ! Je méritois d'en être privé et d'être abandonné à moi-même. Je ne crains plus ni mers, ni vents, ni tempêtes ; je ne crains plus que mes passions. *L'amour est lui seul plus à craindre que tous les naufrages*. (VI, 244-245 ; je souligne)

Les deux relatives dites « périphrastiques » (« ce que... et que... ») annoncent ici spectaculairement l'énoncé gnominique qui vient en expliciter la teneur ; la ponctuation forte (:) établit une démarcation nette qui souligne une relation d'équivalence stricte entre les relatives et la proposition qui explicite leur sens. Enfin, la présence d'une seconde maxime crée un effet de clausule, d'autant plus distinct qu'il s'agit de la toute fin d'un chapitre. Il y a donc ici la conjonction de plusieurs procédés de mise en relief, phénomène suffisamment rare chez Fénelon pour être signalé. On atténuera toutefois la portée de cette remarque en signalant la présence non moins spectaculaire d'une figure de polyptote (« Je ne crains plus... je ne crains plus... / à craindre ») qui établit un lien entre la valeur universelle de la maxime et le destin particulier de Télémaque.

En règle générale, Fénelon apporte un soin tout particulier aux sutures qui unissent les énoncés maximaux au contexte narratif. Nous pouvons déjà signaler qu'il bannit de façon très nette la syntaxe des intégratives pronominales<sup>16</sup>. Tel n'est pas le cas, on le sait, des pièces de

<sup>16</sup> Nous préférons cette appellation, proposée par Pierre Le Goffic, à celles plus traditionnelles de « relative substantive » ou de « relative sans antécédent » (type « Qui se venge à demi court lui-même à sa peine », *Rodogune*, V, 1), pensant que le pronom a essentiellement une valeur indéfinie.

Rotrou ou de Corneille, car leurs auteurs apprécient particulièrement le dynamisme rythmique conjugué à l'économie syntaxique. Mais le pronom *qui* introduit un effet de rupture brutale que Fénelon préfère éviter.

Faute d'espace, nous ne pourrions étudier toutes les techniques mises en œuvre. Nous concentrerons donc notre attention sur quelques phénomènes relevant du système énonciatif : plusieurs études ont d'ailleurs prouvé que c'était dans ce domaine que Fénelon se montrait stylistiquement le plus complexe et le plus audacieux<sup>17</sup>. Cela vaut déjà de la technique narrative en général, et un même pronom permet par exemple de désigner alternativement un personnage ou un groupe de personnages, et l'observateur non spécifié de la situation fictionnelle :

*On arriva à la porte de la grotte de Calypso, où Télémaque fut surpris de voir, avec une apparence de simplicité rustique, tout ce qui peut charmer les yeux. On n'y voyoit ni or, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues... (I, 122)*

Sans surprise, l'insertion des propos sentencieux dans le contexte narratif ou discursif requiert fréquemment de tels glissements. Même chez les plus fervents défenseurs de la maxime (par exemple au théâtre avec Corneille ou d'Aubignac), on demande expressément que la maxime ne fasse pas irruption de manière totalement impromptue, mais s'intègre à la situation dramaturgique.

La technique la plus attendue (pratiquée également par les dramaturges) consiste à personnaliser l'énoncé<sup>18</sup> :

*Télémaque fut tenté de s'en réjouir ; car son cœur n'étoit pas encore guéri, et Mentor remarquoit que sa passion étoit comme un feu mal*

17 Voir G. Molinié, « Aspects de l'écriture de Fénelon (*Télémaque*) », art. cit.

18 On pourrait également citer, au nombre des procédés visant à atténuer la distance entre l'énoncé maxime et le contexte narratif, l'attraction par les temps du récit au passé (là où on pourrait avoir en concurrence le présent de l'indicatif à valeur omnitemporelle). Par exemple : « Pour les étrangers, il les recevoit avec bonté, et vouloit les voir, parce qu'il croyoit qu'on *apprenoit* toujours quelque chose d'utile en s'instruisant des mœurs et des manières des peuples éloignés. Cette curiosité du roi fit qu'on nous présenta à lui » (II, 139).

éteint, qui sort de temps en temps de dessous la cendre et qui repousse de vives étincelles. (VI, 243)

118

Le fait d'utiliser un déterminant possessif (*sa* passion) permet de maquiller habilement ce qui, au prix d'un léger glissement, correspondrait à un énoncé gnomique impeccable (« *la* passion est comme un feu mal éteint, qui sort... »). Le lecteur inattentif pensera que cet énoncé dépend étroitement de la situation fictionnelle, alors que le récit – dans une optique prioritairement pédagogique – n'est que le prétexte ou l'écrin servant à faire briller de mille feux le fragment de littérature morale à peine déguisé. On peut d'ailleurs se demander s'il ne faut pas comprendre le verbe « remarquer » dans un sens un peu plus fort qu'il n'y paraît au premier abord : en contexte, on peut simplement lire « Mentor constatait que ». Mais il n'est pas impossible de voir ici un discret effet de polyphonie énonciative, qui jouerait sur la polysémie du verbe. Si l'on y réfléchit, « remarquer » correspond assez exactement à la pratique des auteurs de recueils de sentences et de lieux communs, comme le proclame la définition du *Dictionnaire* de Furetière :

REMARQUER, signifie aussi, Noter & faire reflexion sur quelque chose qui nous pourra servir dans la suite. Pour profiter de la lecture d'un livre, il en faut *remarquer* les plus beaux endroits, les plus beaux passages, *en faire des extraits*. [Je souligne]

Il faudrait donc que le lecteur avisé comprenne qu'il est discrètement invité à « remarquer » qu'il est en présence d'une maxime à peine dissimulée, et qu'il serait bien inspiré de la noter sur ses tablettes personnelles afin d'en faire un jour son miel et de constituer son propre recueil de maximes.

Un autre procédé caractéristique de la manière de Fénelon pourrait être le recours à la figure à l'éballage de personne, comme dans l'exemple suivant :

Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le fils d'Ulysse ? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père et à vaincre la fortune qui vous persécute. Un jeune homme qui aime à se

parer vainement, comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire : la gloire n'est due qu'à un cœur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs. (I, 123-124)

L'apostrophe à Télémaque signale sans ambiguïté qu'il s'agit d'un discours adressé, mais la périphrase et le passage à la P<sub>3</sub> (« le fils d'Ulysse ») servent efficacement de relais ou de transition vers l'énoncé maxime. L'intérêt d'une telle technique n'est pas seulement d'ordre esthétique ou stylistique : amener Télémaque à se souvenir de son statut ou de son titre prépare de façon très naturelle l'acte de *memoratio* inhérent à la maxime. De même que l'apostrophe « Chrétiens », dans un sermon de Bossuet, ne relève pas uniquement de la fonction phatique mais entend remémorer au pécheur que son appartenance à l'*Ecclesia* lui impose quelques devoirs, l'éballage invite ici Télémaque à se contempler dans le miroir des valeurs. Symétriquement, le jeune héros prêtera une oreille plus « impliquée » à l'énoncé sentencieux proprement dit, car les GN « un jeune homme » ou « un cœur qui sait souffrir la peine... » pourraient parfaitement fonctionner comme des périphrases désignant elles aussi sa propre personne (dans sa condition présente puis sous la forme d'un idéal à atteindre).

De façon générale, le *Télémaque* affiche une propension toute particulière à basculer constamment du général au particulier, et inversement : l'exemple individuel n'est intéressant que si l'on peut le rapporter à une norme, et la norme n'est concrètement compréhensible qu'en tant qu'elle s'incarne dans des exemples individuels.

Nous regardions avec horreur un roi livré à l'avarice et à la volupté. Celui qui craint avec tant d'excès d'être trompé, disions-nous, mérite de l'être, et l'est presque toujours grossièrement. Il se défie des gens de bien, et il s'abandonne à des scélérats ; il est le seul qui ignore ce qui se passe. Voyez Pygmalion : il est le jouet d'une femme sans pudeur. Cependant les dieux se servent du mensonge *des méchants* pour sauver les bons, qui aiment mieux perdre la vie que de mentir. (III, 173)

Dans cet exemple, Fénelon propose un constant va-et-vient entre le particulier et le général, entre la réalité fictionnelle et son exploitation morale. Ce que l'on peut noter est que la première phrase citée fait

normalement référence à un individu précis (Pygmalion) ; mais au lieu de le désigner par son NP ou par un déterminant démonstratif anaphorique (« ce roi livré à l'avarice et à la volupté » : on a déjà parlé de lui dans le contexte antérieur), on utilise le personnage comme modèle. Dès lors, le NP Pygmalion a vocation à devenir une antonomase, de même que Ménélaque chez La Bruyère incarne le « type » parfait du distrait : les données fictionnelles tendent alors à passer au second plan, car ce qui importe est bien au final l'interprétation morale que l'on pourra donner de ce récit, et non le récit lui-même. C'est parfois dans des détails stylistiques en apparence aussi anodins que se révèle la nature du projet de Fénelon (on pourra toutefois ne pas partager cette lecture, et considérer que le passage à l'article indéfini est simplement la marque d'une touche de distance pathétique devant la déchéance de Pygmalion).

Pour refermer ce bref inventaire, il faudrait dire un mot de l'exploitation polyphonique, jamais obligatoire mais souvent possible, qui affecte un grand nombre d'énoncés de portée universelle :

Sachez que vous n'êtes roi qu'autant que vous avez des peuples à gouverner, et que votre puissance doit se mesurer, non par l'étendue des terres que vous occuperez, mais par le nombre des hommes qui habiteront ces terres et qui seront attachés à vous obéir. Possédez une bonne terre, quoique médiocre en étendue ; couvrez-la de peuples innombrables, laborieux et disciplinés ; faites que ces peuples vous aiment : vous êtes plus puissant, plus heureux, plus rempli de gloire que tous les conquérants qui ravagent tant de royaumes. (X, 324-325)

En contexte, ces propos s'adressent au roi Idoménée. Mais si l'on se souvient que le *Télémaque* est écrit pour éduquer un Prince appelé à régner, il se produit un phénomène de dédoublement énonciatif, et le pronom *vous* s'adresse éventuellement au duc de Bourgogne – et même potentiellement à tous les rois de cette terre ! On passerait ainsi de la personne de politesse (un « tu » amplifié) à une valeur de généralité proche de « on ».

Ce ne sont là que quelques exemples, en nombre trop insuffisant pour rendre compte de toute la virtuosité avec laquelle Fénelon appréhende les énoncés maximaux. Ils révèlent cependant la nature du projet de l'auteur, et le soin qu'il a apporté à l'intégration des sentences dans le contexte narratif : elles font l'objet d'un traitement assez différencié, parfois spectaculaire – et nous pensons voir là la trace d'un héritage culturel encore vivace –, souvent subtil et nuancé. C'est peut-être dans cet art de la variation que s'offre à nous la face « personnelle » d'un style d'auteur éminemment paradoxal, reconnaissable entre mille et à ce titre abondamment pastiché, et pourtant hanté par un désir permanent d'effacement et de neutralité. Cette perfection un peu froide et la part de non-dit qu'elle dissimule constituaient aux yeux de Roland Barthes les deux facettes du grand mystère des auteurs classiques<sup>19</sup>. Il invitait à les relire avec soin.

---

19 R. Barthes, « Plaisir aux classiques » (1944), dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I, p. 57-67, ici p. 62.

## CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BARTHES, Roland, « Plaisir aux classiques » (1944), dans *Cœuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I, p. 57-67.
- BEUGNOT, Bernard, *La Mémoire du texte. Essais de poésie classique*, Paris, Champion, 1994 (en particulier les deux chapitres « Florilèges et *Polyanthea* : diffusion et statut du lieu commun », p. 257-279, et « Un aspect textuel de la réception critique : la citation », p. 281-301).
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, « L'origine logique du mot *maxime* », dans *Logique et littérature*, dir. Marie-Luce Demonet et André Tournon, Paris, Champion, 1994, p. 27-49.
- KAPP, Volker, « *Télémaque* » de Fénelon. *La signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Jean-Michel Place, 1982.
- MOLINIÉ, Georges, « Aspects de l'écriture de Fénelon (*Télémaque*) », *L'Information grammaticale*, n° 64, 1995, p. 14-17.
- MOSS, Ann, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, « La morale du *Télémaque* : pour une poétique platonicienne de la Fable », *Revue des sciences humaines*, n° 254, avril-juin 1999, p. 85-106.
- PAPASOGLI, Benedetta, « Le massime della sapienza nel *Télémaque* di Fénelon », dans *Aspetti di Etica applicata, la scrittura aforistica*. Atti del Convegno internaz. Su « Aforisme e didattica », Bologna, 23-24 juin 2000, dir. Nadia Minerva et Carla Pellandra, Bologna, Ed. CLUEB, 2000, p. 15-28.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- SELLIER, Philippe, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 23, 1995, p. 31-37.



## RÉSUMÉS

### CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3200), éléments de style

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui. Certes, *Érec et Énide* enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre en formation ; si une poétique du romanesque y est assurément mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages, elle est encore pleine d'instabilité.

### RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

« Ainsi, par vision la France à moi parla » : le discours rapporté dans la *Continuation...* et la *Remontrance...* de Ronsard

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remontrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

modalisation en discours second). Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes (polyphonie, sermocination, prosopopée, dialogue). Comment expliquer ce choix ? Combinant l'approche linguistique et rhétorique, ce travail se propose d'en comprendre la signification générique et poétique en examinant successivement les différents types de discours rapporté. Après avoir montré que les discours indirect et indirect libre sont essentiellement des moyens satiriques de disqualifier la parole réformée en lui donnant une forme condamnable et ridicule, l'étude des discours directs met en évidence le recours à des sermocinations, parfois dialoguées, qui élèvent le ton, animent l'argumentation, ajoutent à la satire une valorisation de la parole poétique de l'auteur et, quand elles prennent la forme de prosopopées, cherchent à convaincre le lecteur par des chocs émotifs ou une polyphonie énonciative qui ne peut pas ne pas le déstabiliser. Mettant en scène une communication verbale animée, le discours rapporté mêle ainsi la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique. Mais la variété des voix exprimées contribue aussi à faire du poète une sorte de chamane capable de faire parler toutes les voix du conflit, de l'individu aux groupes et aux allégories. Elle est l'un des choix par lesquels Ronsard cherche, semble-t-il, à inventer une figure de poète engagé mi-prophète mi-rheteur.

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

Le mot *allégorie* recouvre des réalités différentes : pratique herméneutique, procédé d'écriture conçu comme personnification plutôt métonymique ou métaphore continuée. L'article tente de cerner les différentes utilisations faites par Ronsard de l'allégorie dans ces différents sens pour comprendre l'intérêt de cette figure dans la pratique de l'écriture militante des *Discours*, leur lien éventuel. Les nombreuses personnifications que l'on rencontre dans ces poèmes peuvent être mises en rapport avec les figures mythologiques. Elles concourent à faire de la poésie une activité philosophique en lien avec le sacré et opèrent la *translatio studii* recherchée par la Pléiade. Elles donnent corps à une

écriture poétique de l'histoire qui atteint l'universel grâce à la fiction, mettant en œuvre *evidentia* et *energeia*. Elles permettent au style de l'histoire tragique de se développer entre *ethos* et *pathos*. Dans une période de crise idéologique, leur efficacité didactique est cependant suspendue au crédit que l'on porte à leur énonciateur, garant de la mise en rapport analogique. L'usage ronsardien de l'allégorie militante oscille ainsi entre exemplarité et autonomie esthétique, rendant compte finalement, grâce à sa nature dédoublée, de la position de Ronsard dans la période de mutations importantes de son temps.

### FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans *Les Aventures de Télémaque*.

La critique littéraire a longtemps condamné le *Télémaque* au nom de son usage du cliché, sans saisir les enjeux ni les motifs d'une telle prolifération. Notre hypothèse est que cette dernière marque avant tout la volonté fénelonienne d'épurer les tableaux sensibles proposés au lecteur, et le paradoxe fécond d'une rhétorique du peindre articulée à une prévention constante envers les illusions des sens et de l'imagination. Opacifiant la représentation en la donnant toujours comme telle au cœur même de l'activité mimétique, le travail du cliché à l'œuvre dans le *Télémaque* trahit parallèlement une tentation spirituelle du dépouillement : pour le théoricien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit dont participe l'usage du cliché se veut tension vers l'« acte simple » et ouverture à la « naïveté » (certes ambiguë) d'une parole toute commune, celle-là même d'un « sublime familier » ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre. En somme, loin de trahir les faiblesses supposées d'une pratique stylistique inconséquente, les clichés du *Télémaque* s'imposent comme le principal vecteur rhétorique de la morale et de la spiritualité fénelonienne : instruments d'évidement des sens et du moi, ils tendent à guider le lecteur vers l'apprentissage de cette plénitude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

Stéphane Macé

« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du *Télémaque*

Cet article étudie quelques exemples de l'intégration des énoncés gnomiques (sentences ou maximes) dans le contexte narratif des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. L'étude stylistique des exemples est précédée d'une rapide contextualisation touchant la définition et l'histoire des énoncés sentencieux, et l'identité générique foncièrement problématique de l'ouvrage. La partie plus descriptive et technique prend en considération quelques réalités syntaxiques, mais envisage prioritairement le problème sous l'angle des manipulations énonciatives : jeu des pronoms et système grammatical de la personne, lecture polyphonique...

250

MARIVAUX, *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

Notre étude s'inscrit dans le cadre des travaux de métapragmatique et d'énonciation. Elle examine certains mouvements de morcellement et d'effacement énonciatifs, instants de vacillement ou de masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique : que le phénomène, si récurrent dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène offre une vaste expérimentation, analysable selon les perspectives de la rhétorique, et particulièrement réceptive aux théorisations modernes en termes de relations énonciatives hiérarchisées. L'analyse s'appuie ainsi sur les abstraits comme point de départ de l'énonciation, les différents rôles du pronom *on*, les phénomènes de reprise autonymique, lorsqu'ils entrent

dans les stratégies de gestion de l'image de soi, de l'*ethos* discursif que les personnages masqués cherchent à préserver dans l'affrontement verbal.

Anna Jaubert

*Le Jeu de l'amour et du hasard, en effeuillant l'énonciation...*

Le tour badin donné au titre ne doit pas masquer sa motivation : dans le jeu de mots, et grâce au jeu de mots, il entend condenser plusieurs discours sur son objet. Le premier de ces discours, adressé à un large public littéraire, fait signe en direction de l'*ethos* du marivaudage : ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement exemples à l'appui. L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais qui sera décrite dans la superposition de ses plans. La migration d'un plan à l'autre et la motivation du phénomène conduisent à l'hypothèse forte du bond qualitatif qui fait percevoir un fait de langue comme un fait de style.

De l'hétérogénéité énonciative inscrite dans l'enchaînement des répliques, analysable en termes de dialogisme interlocutif et de cohésion locale, à une pragmatique générale de la reformulation, partie prenante de la double adresse théâtrale, on verra qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative. Il s'agit alors de donner un sens au tremblement insistant du sens. L'effeuillage de l'énonciation est ici le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité beaucoup plus limpide que sa réputation ne le dit.

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ?

Analyse métrique de quelques alexandrins de Rimbaud antérieurs à 1871. L'hypothèse d'une constante métrique 6-6 invite à se méfier de ses rares trimètres « évidents ».

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante que l'on sait. Cet article a pour but de rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes des poètes qui ont nourri son imaginaire et ses premières œuvres : Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine et bien d'autres encore...

252

On verra combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il a fait son miel à l'étrange saveur permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo, qui déclarait au début de son premier recueil « Renouvelons aussi toute vieille pensée », et de Verlaine, Rimbaud, à son tour, a opéré une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie.

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

« Fixer des vertiges » est en soi une gageure, puisqu'il s'agit de formaliser ce qui est toujours déjà au-delà du mouvement tel qu'il est momentanément arrêté, et de saisir dans son extériorité ce qui pourtant entraîne la stabilité même de la relation sujet/objet. L'expression et l'ambition qu'elle contient annoncent alors bien sûr la nouveauté du projet poétique d'altération du sujet, et de la langue, dont la formule « Je est un autre » reste pour nous l'une des traductions les plus frappantes. Mais elle engage aussi à mesurer l'importance des résistances à ce projet, auxquelles notre position de lecteur nous permet d'être sensibles.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la conversation : dans l'univers beckettien, où la communication menace de se rompre à chaque tour de parole, on y reconnaît un enjeu prioritaire. Le dialogue dans *En attendant Godot* présente de nombreuses marques de cohésion entre les répliques qui donnent à l'écriture une apparence classique. On y reconnaît cependant un dialogue avant-gardiste très proche de *La Cantatrice chauve* qui fonctionne sur la dénudation des règles de la conversation et, par conséquent, de la politesse verbale à l'œuvre dans les conversations. Le dynamitage du dialogue est achevé par un phénomène d'hyper-cohérence qui bloque la progression thématique au profit de la répétition et enferme chaque interlocuteur dans une sorte de soliloque.

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

- un repérage des ambiguïtés linguistiques (morphologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) ;
- l'étude du lien entre ces phénomènes et la conduite de l'échange ;
- la prégnance des phénomènes d'ambiguïté virtuelle et des jeux de langage.

Ce qui équivaut à distinguer :

- des phénomènes qui expliquent des accidents dialogaux, mais permettent en même temps de « meubler » ;
- des phénomènes qui passent totalement inaperçus pour les personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur. De fait, on souhaite mettre en évidence l'intérêt de la double énonciation dans une pièce comme *En attendant Godot* : la surreprésentation des phénomènes d'ambiguïté virtuelle intéresse finalement moins l'économie de la « fiction » dramatique que le niveau englobant de la caractérisation stylistique, ce qui signifie qu'on part de remarques descriptives pour aborder des considérations théoriques.





## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

### PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

Vers une poétique du romanescque : <i>Érec et Énide</i> (v. 1085-3200), éléments de style	
Danièle James-Raoul.....	15

### DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

« Ainsi, par vision, la France à moi parla » : le discours rapporté dans la <i>Continuation...</i> et la <i>Remonstrance...</i> de Ronsard	
Olivier Halévy.....	49
Ronsard et l'allégorie dans les <i>Discours</i>	
Caroline Trotot.....	65

### TROISIÈME PARTIE FÉNELON

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans <i>Les Aventures de Télémaque</i>	
Laurent Susini.....	89
« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du <i>Télémaque</i>	
Stéphane Macé.....	107

QUATRIÈME PARTIE  
MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux  
Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon .....125

*Le Jeu de l'amour et du hasard*, en effeuillant l'énonciation  
Anna Jaubert ..... 141

CINQUIÈME PARTIE  
ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ?  
Benôit de Cornulier ..... 161

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »  
Brigitte Buffard-Moret.....173

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance  
Laure Himy-Piéri .....195

SIXIÈME PARTIE  
SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*  
Françoise Rullier-Theuret.....213

Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans *En attendant Godot*  
Julien Piat..... 229

Résumés..... 247