

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.)

STYLES

GENRES, AUTEURS

6. La Suite du roman de Merlin, *Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse*

PDF complet: 979-10-231-1993-0

Remerciements

Nous tenons à exprimer notre plus vive reconnaissance à Jean-Dominique Beaudin, Gérard Berthomieu, Jean-Louis de Boissieu et Françoise Rullier-Theuret pour leurs relectures attentives, si précieuses, des articles de ce volume.

Notre gratitude va également à Georges Molinié qui, malgré ses multiples obligations, nous a fait l'honneur et l'amitié de préfacer ce recueil.

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET DE LINGUISTIQUE FRANÇAISES

Collection dirigée par Olivier Soutet

Série « Bibliothèque des styles »

1. *Styles, genres, auteurs*

Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon

2. *Styles, genres, auteurs*

Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux

3. *Styles, genres, auteurs*

La chanson de Roland, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet

4. *Styles, genres, auteurs*

La Queste del Saint Graal, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris

5. *Styles, genres, auteurs*

Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras

La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman

par Anne-Claire Gignoux

René Char : une poétique de résistance. ÊTRE et FAIRE dans les Feuilletts d'Hypnos

Isabelle Ville

Série « Études linguistiques »

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.)

Référence nominale et verbale, Analogies et interactions

par Maria Asnes

Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset

Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

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

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

Langue littéraire et changements linguistiques

Françoise Berlan (dir.)

*Vân Dung Le Flanchec et
Claire Stolz (éd.)*

STYLES
GENRES, AUTEURS
n°6



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de Langue française
et l'Équipe « Sens, texte et histoire » (EA 2568) 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, 2006

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN édition papier : 2-84050-476-6

PDF complet : 979-10-231-1993-0

Molinié – 979-10-231-1994-7

Merlin / Marcotte – 979-10-231-1995-4

Marot / Lecoite – 979-10-231-1996-1

Marot / Vignes – 979-10-231-1997-8

Molière / Gaudin-Bordes – 979-10-231-1998-5

Molière / Hache – 979-10-231-1999-2

Prévost / Salvan – 979-10-231-2000-4

Prévost / Steuckardt – 979-10-231-2001-1

Chateaubriand / Guyot – 979-10-231-2002-8

Perse / Gardes Tamine – 979-10-231-2003-5

Perse / Vallespir – 979-10-231-2004-2

Maquette et réalisation de l'édition papier : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

versions PDF : 3d2s/Emmanuel Marc Dubois

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>

LA STYLISTIQUE AUX CONCOURS

Georges Molinié

Une fois encore, à l'initiative de l'Institut de Langue française, se trouvent réunis et présentés les textes des interventions à la traditionnelle *journée d'agrégation* préparée cette année par Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz, sur le programme concernant les épreuves de grammaire et stylistique françaises.

Certaines contributions sont plus grammaticales que stylistiques, tout en visant explicitement un horizon stylistique. La plupart s'appuient sur une analyse de marqueurs formels d'expression, ou d'une structuration sémiolinguistique remarquable, ou d'une dominante rhétorique, plus rarement d'un problème rhétorico-discursif à résoudre. Autant dire qu'il s'agit presque chaque fois d'un point de vue de réception.

La caractéristique commune de ces études est évidemment leur précision, leur rigueur, leur actualité scientifique, leur intelligence, la gestion exemplaire de leur équilibre entre choix du démontage matériel spécifique et visée interprétative généralisable.

La rentabilité pédagogique de la démonstration reste solidaire de l'étendue des connaissances *ad hoc* qu'aura capitalisées chaque agrégatif, et de sa virtuosité à justement rebondir face au sujet proposé le jour du concours.

Caractéristique, ai-je dit ; mais aussi caractéristique stylistique. C'est là le point sensible. Car, pour travailler dans la *praxis* stylistique, et non dans son *roman* (même si ce ne fut pas celui de la médecine), il importe d'orienter le projet de réflexion vers l'idée d'une architecture graduelle et variablement significative de combinatoires langagières repérables, montables et explicatives à des niveaux différents. On aboutirait ainsi à une hypothèse construite de caractéristique relative (à une écriture, à un genre, à une époque, à une esthétique...) : un tel geste d'analyse peut produire de la caractéristique stylistique, comme horizon de la convocation de n'importe quel type de constituant sémiolinguistique. Je pense que c'est l'horizon accessible, comme visée, à l'épreuve d'agrégation.

Mais il importe, pour tenter l'efficacité, d'avoir en tête un autre horizon, plus large, plus lointain, englobant : celui d'une stylistique non pas seulement de la caractéristique (forcément transitive), mais aussi celui d'une investigation, ou d'une quête du style comme valeur. Il faut l'humilité de la démarche première pour envisager sérieusement la quête du plus long chemin.

PREMIÈRE PARTIE

La Suite du roman de Merlin

RUDIMENTS DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE
APPLIQUÉS À LA SUITE DU ROMAN DE MERLIN

Stéphane Marcotte
Université Paris-Sorbonne

Je proposerai ici quelques observations générales sur la nature du texte médiéval, que j'appliquerai plus particulièrement à la *Suite du roman de Merlin*¹. Même si ces pages n'ont pas de prétention théorique, je ne puis faire l'économie de quelques définitions. Je veux d'abord indiquer que j'entends par *poétique* le processus – et par extension l'étude de ce processus – de fabrication du *texte*², entendu, pour celui-ci, comme une forme-substance signifiante³ qui synthétise :

1) des données psychiques⁴, individuelles et collectives⁵ – concepts, idéologie, fantasmes, refoulé, obsessions, pulsions, instincts, sensations, sentiments, intuitions, affects – dont le texte ne parle pas nécessairement mais qu'il représente, éventuellement *en creux*, par sa composition, ses symboles ou ses motifs⁶ (il ne s'agit pas ici du contenu du texte, de l'objet avoué de son discours, mais de quelque chose qui l'informe en prenant forme en lui) ;

- 1 *La Suite du roman de Merlin* (dorénavant *Suite*), éd. crit. par G. Roussineau, 2^e éd., Genève, Droz (TLF 972 [corr. 472]), 2006, CXLVI-805 p. ; trad. par S. Marcotte (dorénavant *TSuite*), Paris, Champion (TCMA 70), 2006, 941 p.
- 2 Je crois cette définition assez proche de celle de Valéry, mise en perspective par T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1973 (1968), p. 20. Pour une requête en faveur d'une acception plus restreinte, v. J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 269.
- 3 Il y a bien sûr beaucoup à dire – et à penser – à ce sujet : s'agit-il d'un objet nécessairement fini ? nécessairement voulu ? nécessairement humain (un artefact) ?
- 4 Ne sera pris en compte ici que l'imaginaire du créateur, mais celui du récepteur joue un rôle égal dans la *poiésis* du texte, comme nous le savons depuis les travaux de l'École de Constance (v. par ex. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978).
- 5 Les données psychiques collectives ressortissent à l'inconscient collectif (v. C. G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Le Livre de Poche [Références 442], 2005 [1942], p. 117-141) ou à la mémoire collective (folklore, mythes, etc.) d'un groupe humain (v. par ex. le concept de *mythologie* chez N. Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994 [1990], p. 9-10).
- 6 Sur ce point, v. les remarques de H. Suhamy, *La Poétique*, Paris, PUF (*Que sais-je ?* n° 2311), p. 106-109 ; J.-R. Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 12-17.

2) des données formelles – les codes, les conventions, les contraintes (ce qui faisait naguère l’objet de la poétique au sens restreint), mais aussi les goûts d’une époque, d’un milieu, d’un courant, d’une école – dont la réalisation définit un *genre*⁷ mais aussi une *écriture*⁸ ;

3) des données de *langue*, celle-ci étant comprise comme un complexe phonique, morphologique, syntaxique, sémantique ; l’actualisation de la langue en *parole*, écrite ou parlée, une parmi d’autres, à la fois naturelle et résultat d’une action consciente, compromis entre norme et liberté, est le fait d’une personnalité (construite par une éducation, une culture, une famille, etc.) et de ce fait est singulière mais imitable ; je suis tenté de voir dans ce niveau grammatical celui du *style* proprement dit, mais il est inutile de préciser que la stylistique⁹ embrasse tout le champ que je viens de définir, puisque tout ce champ contribue au façonnage du texte, qui est proprement son objet.

12

Faut-il d’ailleurs souligner – sans entrer dans le détail d’une réflexion philosophique multiforme – que cette tripartition, grossière, adoptée ici par commodité didactique, ne définit pas de frontières étanches entre l’ensemble des données qui participent au façonnage du texte, et que bien sûr elle ne nie pas que le texte *se présente* à nous intégralement comme un objet linguistique ? Ainsi, la langue, au moins par son lexique et sa syntaxe, est également un système conceptuel, mais il n’est pas inopportun de le distinguer des données évoquées en 1°, dans la mesure où il s’agit d’un système conventionnel (en règle générale) partagé par une communauté de locuteurs, ce qui n’est pas le cas des données psychiques visées dans le 1°, pour l’essentiel propres à chaque individu, communicables en partie mais différentes d’une aire cérébrale à l’autre (même dans l’hypothèse jungienne d’une archi-psyché). Inversement, si les données psychiques tendent à ne prendre ce statut qu’une fois informées par le langage, il doit être possible de concevoir cette matière en-deçà du langage, comme c’est le cas pour les données de l’inconscient¹⁰ – faute de quoi l’on devrait supposer que la définition préexiste idéellement à son objet. J’ajoute que les éléments

7 Pour cette notion, au moyen âge en particulier, v. H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres » (1970), repris dans *Théorie des genres* (sous la dir. de G. Genette et T. Todorov), Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.

8 L’aspect « trans-individuel » de la poétique, avec application à un auteur médiéval, est évoqué par E. Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Champion, 2005, notamment p. 34-35. Le développement d’une écriture, au sens précis où je l’entends ici, résulte le plus souvent du succès d’un style individuel (dans notre cas, celui de Robert de Boron, v. *infra*).

9 Je renvoie, pour de multiples points de vue sur cette question, à G. Molinié et P. Cahné (éd.), *Qu’est-ce que le style ?*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle), 1994.

10 Cette question serait naturellement à approfondir à la lumière de ce qu’écrit Lacan, savoir que « c’est toute la structure du langage que l’expérience psychanalytique découvre dans l’inconscient » (*Écrits*, Paris, Seuil, 2006 [1966], p. 495).

énumérés sous 1° devraient être distingués, bien qu'ils aient en commun, comme je le suggère, de pouvoir être envisagés en dehors du langage articulé : l'amour, le désir, la peur de la mort, le refus de la soumission, la volonté de puissance, la haine, la faim, le sentiment de la durée ou de l'espace ressortissent à l'instinct tout autant qu'à la pensée et constituent de ce fait un héritage de notre animalité que le texte peut représenter sans nécessairement *en parler*. Enfin, les données formelles qui définissent *a priori* le genre et l'esthétique du texte, auxquels elles préexistent, ne se réalisent que sous l'espèce du langage. Dernière observation préliminaire : la substance évoquée dans les deux premiers points me paraît coïncider avec le champ du *traduisible* ; elle rend en tout cas possible notre pratique de la littérature comparée¹¹ : un texte, en effet, est certes une mise en forme de la langue, mais aussi, ce que ne doit pas nous faire oublier le refus de distinguer artificiellement le fond et la forme comme on le faisait jadis et peut-être naguère, de données *qui se servent de la langue* – et pourraient se servir d'autre chose – sans être toutefois de sa nature, comme le virus ne subsiste que rivé à une cellule, et qui perdurent dans la transposition linguistique, faite sans que jamais se perde, en principe, le sentiment que nous avons bien affaire au *même* texte¹².

Si l'on considère que cette définition de la poétique – laquelle « participe du projet sémiotique général »¹³ – convient à la description-interprétation du texte comme à celle de n'importe quelle œuvre d'art, il n'est pas déplacé de se détourner un instant de la littérature pour l'illustrer. Chacun connaît la célèbre analyse, proposée par O. Pfister et S. Freud, du tableau de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et l'agneau*, exposé au Louvre¹⁴. Les deux analystes discernent dans le dessin du vêtement de Marie la forme d'un rapace dont la queue touche la bouche de l'enfant Jésus. Or Léonard a rapporté un rêve récurrent de son enfance, dans lequel il voyait un milan lui frapper la bouche de sa queue. Si cet oiseau, comme on peut le supposer, est la projection inconsciente d'un fantasme, il participe pleinement, sans en être le sujet, de la forme-substance du tableau, dont le motif évident est une scène familiale et bucolique (mais sur un arrière-plan grandiose), traitée selon les conventions classiques de la Renaissance italienne qui définissent une *écriture* picturale (composition, précision du trait, perspective), dans

11 V. des éléments de réflexion sur cette question dans Y. Chevrel, *La Littérature comparée*, PUF (*Que sais-je ?* n° 499), 1989, p. 12-20 et 97-117.

12 Je suis bien conscient que ces remarques, après la requête bermanienne d'une traduction littérale, appelleraient commentaires et justifications (v. par ex. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, 144 p.).

13 T. Todorov, *op. cit.*, p. 26.

14 S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 2005 (1910-1923), 205 p.

le *style* reconnaissable de Léonard (traitement des physionomies, des poses, légèreté du trait, symbolisme). La psychanalyse n'est pas seule à déceler ce type de motif caché : la lecture sartrienne de la peinture du Tintoret¹⁵ ou le commentaire spirituel de la célèbre *Trinité* attribuée à Andreï Roublov¹⁶ amènent de semblables constatations¹⁷.

14

Ce préambule posé, non pour établir les bases d'une *doxa* mais pour discriminer sommairement différents niveaux de fabrication du texte, j'en viens à la *Suite du roman de Merlin* pour attirer l'attention sur quelques particularités du texte médiéval, en commençant par la donnée immédiate qu'est la langue, plus précisément l'actualisation individuelle de la langue en parole (v. *supra* le 3°). La question peut être ainsi posée : en tant que mise en parole particulière d'une langue (l'ancien français), notre texte contient-il des éléments qui lui sont propres, qui définissent un style au sens restreint du terme, c'est-à-dire un modelé personnel de la langue ? Si oui, sont-ils décelables ? Peut-on, par exemple, discerner des choix grammaticaux qui mériteraient d'être qualifiés de faits stylistiques ? Rappelons qu'au moyen âge « le manuscrit "d'auteur", autographe, est une rareté »¹⁸. Ainsi ne disposons-nous d'aucun fragment original de ce roman (ni *a fortiori* de brouillons, ce qui exclut toute approche génétique de l'œuvre), que nous lisons, dans l'édition de G. Roussineau, comme l'assemblage de trois manuscrits¹⁹. Nous n'avons donc pas exactement accès à l'œuvre d'un auteur²⁰, mais à l'ouvrage de copistes²¹, qui viennent d'horizons divers, écrivent dans des dialectes (dont

15 V. *Le Tintoret*, Paris, Gallimard, 2005, DVD réalisé d'après les études de J.-P. Sartre publiées en 1957 (reprise dans *Situations IV*), 1966 (reprise dans *Situations IX*) et 1981 (*Obliques* 24-25).

16 V. Daniel-Ange, *L'Étreinte de feu. L'icône de la Trinité de Roublov*, Paris, Le Sarment, 2000, p. 218.

17 Ici encore, je ne puis qu'effleurer la question de l'absence ou du celé dans les créations littéraires et artistiques (pour une réflexion qui va dans le sens de ce qui est suggéré ici, v. par ex. N. Frye, *op. cit.*, p. 78-79 ; pour un point de vue critique, v. Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF [Quadrige 230], 1997 [1984], p. 11-19).

18 R. Marichal, « Livre manuscrit », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, dir. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard (La Pochothèque), 1992, p. 941.

19 Ms. A (Brit. Libr. Additional 38117, pour les §§ 1-443) ; ms. D (B. N. F. fonds fr. 112, pour les §§ 444-581) ; ms. B (Cambridge, Univ. Libr. Additional 7071, pour les § 104, l. 7 à 106, l. 13 et § 202, l. 11 à 207, l. 21). Il subsiste aussi des fragments d'autres mss (G. Roussineau, *op. cit.*, p. XL-XLVII).

20 Ou de plusieurs auteurs. Cette notion, pour la littérature vernaculaire du moyen âge, est critiquée par B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 24 et ss.

21 V. F. Vieliard, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, t. XI : *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours* (sous la dir. de L. Fraisse), Paris, Klincksieck, 1998, p. 39-53. Et le copiste, loin de s'en tenir

les systèmes phoniques peuvent différer assez considérablement²²), et ont vécu, au surplus, pas mal de temps après la rédaction primitive²³ que l'on ne peut d'ailleurs pas dater précisément²⁴. Il serait à peine exagéré d'assigner déjà à certaines copies, par leur provenance dialectale ou leur éloignement temporel, un statut de traduction²⁵. Précisons aussi que nous lisons un texte établi par un éditeur, tout particulièrement dans sa ponctuation²⁶ ; si l'on songe à l'importance de cet outil dans la lecture moderne, on comprend que le texte que nous lisons est plus que partiellement interprété (c'est du reste le travail et le mérite de l'éditeur de rendre cette interprétation la meilleure possible et, par la critique textuelle, de procurer, à défaut du texte écrit²⁷ par l'auteur, du moins celui qu'il aurait pu écrire²⁸) ; il est ainsi parfois difficile de déterminer la modalité – interrogative, et surtout exclamative – d'une phrase en l'absence de marqueur propre, pour ne rien dire de distinctions liées au détachement – les phénomènes de thématization en particulier – qui nous échappent en partie. Si l'on ajoute à ce tableau que la grammaire de l'ancien

à sa tâche, peut être aussi un remanieur plus ou moins soucieux de laisser sa marque, tel le célèbre David Aubert (v. S. Lefèvre, « David Aubert », *Dictionnaire des Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 372-373 et G. Roussineau, *Perceforest*, IV-1, Droz [TLF 343], 1987, p. XVI-XVIII).

- 22 Le ms. **A** « comporte certains traits spécifiques qui le rattachent au domaine picard » (G. Roussineau, *Suite*, p. LXIII) ; dans le ms. **D**, « certaines particularités relèvent du Nord et du Nord-Est » (p. LXXXVIII) ; la langue du ms. **B** se rattache « au domaine anglo-normand » (p. XCIX). Cette disparité rend délicat tout travail sur l'aspect sonore du signifiant (allitération, dissémination phonématique, etc.). La situation est autre pour les textes versifiés, qui, par leurs contraintes spécifiques (rimes, compte syllabique), permettent de déceler certaines anomalies.
- 23 Le ms. **A** paraît avoir été composé vers 1300 ; le ms. **D**, a été copié en 1470 ; le ms. **B**, au ^{xiv}^e s., avec ajouts au ^{xv}^e s. Pour ces indications, v. G. Roussineau, *op. cit.*, p. XLI, XLV et XLIII.
- 24 « *La Suite du Merlin* a probablement été composée après 1235 » (G. Roussineau, *op. cit.*, p. XXXIX), soit quelque soixante-cinq ans avant la confection du ms. le plus ancien.
- 25 V. C. Buridant, « La "traduction intralinguale" au Moyen Âge et à la Renaissance », *Perspectives médiévales*, suppl. à 26 (2000), p. 29-50.
- 26 Je citerai ici G. Roussineau, « Réflexions sur les éditions de textes en moyen français », C. Buridant [éd.], *Le Moyen français. Le Traitement du texte*, Strasbourg, PUS, 2000, p. 23 : « Il [l'éditeur] intervient dans la ponctuation, qui se fonde sur une représentation personnelle de la structure syntaxique du discours ». V. une rapide présentation de la ponctuation des mss dans M. Careri et alii, *Album des manuscrits français du ^{xiii}^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2001, p. XXXIV-XXXVII. Pour une vue générale de la question, v. J.-M. Defays, L. Rosier et Fr. Tilkin (éd.), *À qui appartient la ponctuation ?*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1998, 465 p.
- 27 « Écrit » est encore une approximation ; *dicté* conviendrait peut-être mieux.
- 28 G. Roussineau écrit avec raison qu'« une fidélité trop scrupuleuse au texte du copiste peut [...] conduire à dénaturer l'œuvre de l'auteur » (*Roman de Tristan en prose*, t. 3, Genève, Droz [TLF 398], 1991, p. 22). Inversement, il est arrivé que des éditeurs poussent trop loin leur quête de l'original, en s'efforçant de conformer le texte à son terroir d'origine supposé (N. de Wailly, L. Gautier) ou à telle esthétique (v. M. Plouzeau, « À propos de *La Mort Artu* de Jean Frappier », *TraLiPhi* 32 [1994], p. 207-221).

français n'a pas encore révélé tous ses secrets, faute d'avoir été codifiée par les contemporains, on comprendra qu'il est risqué d'assigner une interprétation trop précise aux faits de *grammaire*, conçus – en tant que résultat d'un choix plus ou moins délibéré – comme l'élément visible et immédiat du style. Sur ce dernier point, je relève un fait, intéressant parce qu'il n'a guère d'équivalent dans d'autres œuvres de même provenance dialectale, savoir l'emploi disjoint du pronom personnel faible : « Et je vous di [...] qu'il **vous en mal averra** » (96/36)²⁹. Il est difficile de traiter de tels énoncés, grammaticalement déviants, comme faits de style, comme on le ferait pour un texte de Queneau ou de Prévert³⁰. Le fait est que nous ignorons si l'auteur se souciait de la manière dont il usait de sa langue, si ses choix étaient délibérés (par ex. les redites, les anaphores orphelines, les embarras de syntaxe qui s'apparentent à ce que J.-M. Gardair, à propos de Moravia, appelle le « non-style » et A. Micha, à propos de Robert de Boron, le « sans-gêne »³¹). Ce n'est pas à dire qu'il faille tenir une stylistique médiévale, au sens restreint du terme, c'est-à-dire comme essai de définition d'un style grammatical individuel, pour impossible, ce qui serait pure absurdité (il suffit de comparer quelques vers de Chrétien à ceux d'un quelconque de ses épigones pour en être convaincu). Notre texte se prête bien, en l'état, aux plaisirs de l'analyse stylistique ; telles pièces oratoire (278), lyrique (214), pathétique (234), érotique (457) sont autant de morceaux dont les caractéristiques sont dès l'abord repérables. Je tiens simplement à rappeler (I) qu'il ne faut pas surestimer la part intentionnelle dans le détail du texte et (II) le caractère inévitablement aléatoire de la reconstitution de toute œuvre médiévale en langue vernaculaire³², ce qui implique que l'on soit prudent

29 P. Skårup (*Les Premières Zones de la proposition en ancien français*, Copenhague, *Revue romane* [n° spécial 6], 1975, p. 21) suggère une interprétation différente pour cet exemple (*mal* pourrait être un préfixe), mais il n'y a pas selon moi de bonne raison de le traiter autrement que ceux-ci : §54/21 ; 108/21 ; 207/39 ; 297/19 ; 328/11 et 15 ; 398/72, bien que le pronom conjoint soit dans tous ces cas un *vous*, cad. une forme « qui appartient également au paradigme disjoint » (P. Skårup, *op. cit.*, p. 27). Ce n'est d'ailleurs pas le seul pronom concerné : § 31/16 « Pour Dieu, fait la roine, **faites**, sire, m'en droit » (P. Skårup, *op. cit.*, p. 27 et p. 37). Je ne souscris cependant pas au jugement de P. Skårup qui estime la langue de notre texte « assez corrompue » (p. 26).

30 D'autres anomalies, isolées, peuvent être tenues pour des lapsus (par ex. « plus comme », § 12/6, ou « cil...ou que cil », §315/15-17). Pour ce dernier exemple, v. S. Marcotte, « Subordonnants de la série LEQUEL et coordination », dans D. James-Raoul et O. Soutet (éd.), *Par les mots et les textes. Mélanges offerts à Cl. Thomasset*, Paris, PUPS, 2005, p. 527, n. 15. D'autres bizarreries, dans le ms. D, sont imputables à la date tardive du ms. (« et si [adv.] jamais », § 579/16 ; v. aussi § 567/27).

31 Dans A. Moravia, *Nouvelles Romaines*, Livre de poche 8753, 1992, p. 15, n. 5 et A. Micha, *Étude sur le « Merlin » de Robert de Boron. Roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz (PRF 151), p. 201.

32 Sur la méthode et les enjeux de l'édition de texte, v. G. Roussineau, art. cit. et M. Tyssens, « Philologie “chevronnée”, nouvelle philologie », *RLiR*, 66 (2002), p. 403-420.

en imputant tel fait de parole à l'auteur pour en tirer telle conclusion que l'on voudra, chose qui n'est véritablement faisable que lorsqu'un corpus de plusieurs œuvres attribuées à la même plume permet de définir, par contraste et recoupements, un style qui lui est propre et, par voie de conséquence, de le comparer à celui d'autres « auteurs »³³. Bien sûr, on peut faire abstraction des vicissitudes subies par l'original et décider que la copie a seule valeur probatoire, que c'est d'elle qu'il faut parler, sans se soucier d'un archi-texte, les variantes offrant, lorsqu'elles existent, un réservoir d'interprétations non moins légitimes que la version de base³⁴. Reste que le mode de transmission des textes médiévaux, par copie (de copie (de copie)), altère plus ou moins sensiblement l'*aspect* initial des œuvres et, en nous laissant une « textualité » hétérogène, fausse en partie l'interprétation stylistique³⁵ – si tant est, comme c'est le cas de quelques-uns et comme le bon sens pourrait sembler le requérir, qu'on admette que l'œuvre médiévale ne soit pas « plurielle » dès sa naissance.

Peut-être est-il plus facile, dans le cas qui nous occupe, de définir une *écriture*, c'est-à-dire une manière d'écrire commune – qui persiste dans les avatars du manuscrit – à un ensemble d'œuvres caractérisées par une revendication assumée d'obédience à une *matière*³⁶. La *Suite du roman de Merlin*, quel que soit son statut³⁷, partage en effet avec l'ensemble des romans arthuriens en prose – notamment les grands romans de la *Vulgate* (la *Queste*, le *Lancelot*, la *Mort Artu*) – des traits qui définissent l'écriture de la prose arthurienne (v. *supra* le 2°). Je rappelle tout d'abord que cette notion n'a rien à voir avec celles d'*imitation* ou de *plagiat* (qui conviendraient *peut-être* pour certains romans post-christianiens), car dans le cas présent il ne s'agit pas de *refaire* sur le modèle de ce qui a été fait – avec bien sûr d'autres arguments – mais de *compléter* un récit qui, justement parce qu'il définit (ou se définit par) une écriture, savoir un mode d'écrire qui n'est la propriété d'aucun, tend à s'énoncer lui-même, sans l'intermédiaire d'un *je*. L'autonomie du récit³⁸, qui se traduit par la récurrence de formules du

33 V. par ex. les observations stylistiques qui permettent à G. Roussineau d'attribuer avec une forte probabilité la *Vengeance Raguidel* à Raoul de Houdenc (Genève, Droz, [TLF 561], 2004, p. 21-23).

34 V. par ex. B. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 65-69.

35 R. Marichal, art. cit., p. 948.

36 Le modèle pouvait en être la prose de Robert de Boron, dont notre texte partage certaines des caractéristiques que nous décrivons (v. A. Micha, *op. cit.*, p. 199-214).

37 Sur ce point, v. G. Roussineau, *Suite*, p. XXXIII, n. 51.

38 Sur cette question, v. aussi T. Todorov, « La quête du récit : le Graal », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978 (1971), p. 80 ; E. Baumgartner, *L'Arbre et le pain. Essai sur la Queste del saint Graal*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 23-31 et p. 83-91 ; C. Marchello-Nizia, *Dire le vrai : l'adverbe "si" en français médiéval*, Genève, Droz (PRF CLXVIII), 1985, p. 36-40.

type *ore dist li contes*³⁹, exceptionnellement réduite à *Ore dist* (1/1), est donc à la fois le signe le plus visible de cette écriture et son moyen d'expansion. *Li contes* (ou « ceste ystoire del Saint Graal », 313/34) cède parfois sa place au nom de l'auteur fictif « qui cest conte mist en escrit » (57/8)⁴⁰, le pseudo-Robert de Boron, dont nous ne savons rien⁴¹, parfois dans le même paragraphe : *Ore dist le contes* (20/1) mais *Robiers de Borron ne veult mie raconter chou qu'il a autre fois dit* (20/17). Le *je* – semble-t-il assumé par le pseudo-Robert au § 239 (l. 19 et ss)⁴² – et avec lui le *vous* du récepteur⁴³, pointe aussi son nez et relaie occasionnellement *li contes*, pour évoquer la narration passée : *Ore dist li contes que quant li rois Artus se fu partis de Morgain qui l'avoit decheut par enchantement si comme je vous ai conté* (§ 419/1-3) ; *je* et *li contes* commutent du reste dans cet emploi : *si comme li contes l'a ja devisé* (20/16). Mentionnons également la formule *que vous diroie je ?*, qui n'apparaît, sauf erreur, qu'aux § 550/6 et 579/35, au moment même, curieusement, où notre roman s'apprête à passer la main au *Tristan en prose*, dans lequel cette formule est de beaucoup plus fréquente⁴⁴.

Je laisse déjà ce point à peine effleuré⁴⁵. Le minimalisme descriptif de notre texte me paraît également propre à l'écriture de la prose narrative arthurienne :

39 Aux §§ 20/1 et 16 ; 45/6 ; 46/1 ; 48/18 ; 66/2 et 8 ; 79/8 ; 80/7 et *passim*. Sur cette formule, encore absente de certaines proses arthuriennes au tout début du XIII^e s., v. E. Baumgartner et N. Andrieux-Reix, *Le Merlin en prose*, Paris, PUF (Études littéraires), 2001, p. 108-111 (approche syntaxique) ; A. Combes et A. Bertin, *Écritures du Graal*, Paris, PUF (Ét. littéraires), 2001, p. 91-101 et 116-121 (approche narratologique).

40 Cette commutation, au moins partielle, s'observe en particulier dans l'emploi de verbes identiques, tel *deviser* : « coume li contes l'a ja devisé » (20/16) et « si comme messires R. de B. le devisera » (150/33) ; *li contes* est d'ailleurs aussi appelé « le conte monseigneur Robert de Borron » (313/29).

41 Dans les §§ suivants : 20/17, 57/7, 141/35, 150/33, 173/7, 313/30, 548/29. Cf. les remarques d'E. Baumgartner, *op. cit.*, p. 23-31, sur le pseudo-Gautier Map, auteur de la *Queste* et de la *Mort Artu*.

42 V. aussi les §§ 81/3, 350/3, 388/2. Précisons que le rapport du pseudo-Robert à la narration est assez complexe, ici comme dans le *Merlin* (v. R. Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000, p. 115-116). Certains lieux laissent entendre qu'il pourrait n'être, comme son compère Hélié, que le traducteur d'un texte latin (§ 173/16 ; 239/33, 40 ; 357/5, 20).

43 V. les § 81/3, 350/3.

44 Un survol des cent premiers §§ (p. 57-146) du t. 3 du *Roman de Tristan en prose* (éd. G. Roussineau, *op. cit.*) m'en fournit 13 occ. : 16/22, 26/1, 28/29, 39/1, 44/23, 51/1, 51/28, 52/9, 66/24, 73/13, 79/6, 82/25, 92/15. Cette indication ne vaut bien sûr que pour le ms. utilisé.

45 On aurait aussi pu évoquer la corrélation *quant ... si*, caractéristique aussi de l'écriture de la prose arthurienne – mais à dire vrai plus généralement aussi de la littérature narrative médiévale (v. J. Rychner, *L'Articulation des phrases narratives dans « La Mort Artu »*, Genève, Droz, 1970).

personnages, animaux, objets, lieux ne sont, sauf exceptions⁴⁶, jamais vraiment décrits. Cette indigence descriptive, qui a pour corollaire la pauvreté du fonds de figures descriptives (métaphores et comparaisons)⁴⁷ et l'hyper-réurrence d'un très petit nombre de pantonymes⁴⁸ nus (*chambre, chastel, chose, damoiselle, ostel*, etc.) ou associés à des prédicats faiblement informatifs (*bel, riche, grant, ancien*), n'est pas une caractéristique de la littérature médiévale, même arthurienne : les romans de Chrétien, ou d'inspiration chrétienne, sont prodigues en descriptions⁴⁹. C'est en revanche, il me semble, un trait de la prose arthurienne (mais je me garde d'en juger péremptoirement). Le portrait des personnages de la *Suite* est à peine esquissé et, hormis de rares détails nécessaires au récit (pour un événement, une reconnaissance, l'explication d'un surnom⁵⁰), nous ne pouvons guère nous les représenter⁵¹ ; et l'on en dira autant des paysages, des châteaux, des villes⁵². Associée à l'expression du haut degré (*moult* + adj., *lalle plus* + adj., *si* + adj./adv.), la réticence descriptive prend figure, comme dit A. Niderst à propos de *La Princesse de Clèves*, de « silence hyperbolique »⁵³, ce qui a pour effet de rendre la représentation qualitativement floue et indéfiniment extensible : le récit arthurien, qui parle d'un monde ni descriptible ni comparable, est une pure fiction d'histoire pure où le sens se déduit de l'événement, non des choses – pas même du Graal –, laissées à leurs contours imprécis et dynamiques. Encore

46 V. la description un peu plus riche que d'ordinaire d'un nain au § 365/2-4, destinée à justifier la remarque d'Acalon aux ll. 4-5.

47 Contrairement à N. Frye, pour qui le style descriptif évite la métaphore (*op. cit.*, p. 27), je considère avec Ph. Hamon que cette figure en est l'un des signaux (*Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 66).

48 V. Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 127 sqq.

49 On ne trouve guère d'équivalent, dans notre œuvre, des descriptions – certes caricaturales – de *vilain du Chevalier au lion* (éd. M. Roques, vv. 293-311) et d'*Aucassin et Nicolette* (éd. M. Roques, p. 25, ll. 12-22) ; des portraits de Nicolette (*Aucassin et Nicolette*, éd. M. Roques, p. 14, ll. 19-28) ou de Blanchefleur (*Le Conte du Graal*, éd. F. Lecoy, vv. 1796-1823) ; de la tente royale dans *Le Roman de Thèbes* (éd. G. Raynaud de Lage, vv. 4217-4302). V. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (1972), p. 418-420 ; *La Description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993).

50 V. la description *express* de l'amie d'un chevalier au § 218/10-12 ou celle du *Lait Hardi* au § 85/12. Si nous apprenons qu'Arthur ne porte pas de barbe (§ 72/4), que Gauvain est petit (§ 437/25) ou qu'une demoiselle a de longs cheveux blancs (§ 437/10), c'est que cela présente un intérêt narratif. Le refus de *deviser* « décrire » est du reste exprimé au moins deux fois par le narrateur (§ 240/2 et 499/20).

51 De même, le vêtement, l'allure ou le langage ne sont pas différenciés selon la condition sociale (fait à peine exception l'équipage pittoresque du père de Tor au § 253/6-8). Nous sommes bien loin des effets de langage du théâtre arrageois ou de *Jehan et Blonde* (éd. S. Lécuyer, v. 2636 et ss), qui caractérisent une origine sociale et géographique.

52 Songeons à la minutieuse description de la cité de la *Vengeance Raguidel* (Éd. Roussineau, Genève, Droz [TLF 561], 2004, vv. 1775-1875).

53 A. Niderst, « Vocabulaire, figures, tics de *La Princesse de Clèves* », *Vie et Langage*, 22 (1973), p. 709.

faut-il ajouter : de l'événement sans l'habillage de la durée, car, comme dans la plupart des grands textes arthuriens en prose, la durée, dans la *Suite*, ne marque guère les corps et ne modifie qu'imperceptiblement les comportements ; aussi, sans de rares précisions d'âge ou de chronologie, il serait impossible de percevoir, tout simplement, que le temps passe, comme dans la *Mort Artu*, où les protagonistes, Arthur, Gauvain, sont devenus de grands vieillards sans que nous le percevions avant que le narrateur nous indique leur âge.

20 Un tel traitement de la description est probablement davantage un fait d'écriture, au sens défini plus haut, qu'un fait de style (au sens restreint), et ce sera plutôt dans les éventuelles transgressions de ce régime d'écriture que se fera voir le style propre de l'auteur. On peut, je crois, aller plus loin en suggérant que ce minimalisme descriptif apparente l'écriture de la *vulgate* – dénomination on ne peut plus appropriée – arthurienne à l'écriture biblique. La similitude entre les deux modes d'écrire ne tient pas seulement au fait que la seconde constitue un modèle ; elle s'explique par une affinité profonde, et d'abord par l'importance accordée à l'écriture même à l'intérieur des diégèses biblique et arthurienne : la recommandation de Merlin de consigner les événements survenus dans le royaume de Logres (38/9-13) fait écho à celle de Dieu (Ex 17, 14)⁵⁴. Elle s'explique aussi par une même visée universelle (les êtres, les villes, les paysages évoqués avec si peu de détails ne sont d'aucun lieu, d'aucun temps : ce sont des formes que tout lecteur peut investir⁵⁵) ; je rattacherai ainsi au refus de la description la tendance marquée dans notre texte et dans l'Écriture à l'atténuation (par exemple pour les scènes d'inceste, de pillage, de viol⁵⁶), où je vois non de la pudeur mais le souci d'estomper les traits du réel, de la contingence, d'éviter que l'événement ne prenne le pas sur la *senefiance*. Elle s'explique enfin par l'atmosphère d'attente commune aux deux univers et qui s'exprime par une même prédilection pour les *figures*⁵⁷. Je n'approfondirai pas ces remarques, qui nécessiteraient une étude fine⁵⁸ des procédés (répétition,

54 V. aussi l'importance du *canon* (*TSuite*, n. 42).

55 La durée est tout aussi inconsistante dans la *Genèse*, par ex., que dans la *Mort Artu*, l'âge avancé des patriarches n'y étant perceptible que par les indications, d'ailleurs contradictoires, données par le narrateur (par ex. Gn 18,11-12 et 20,2 *sqq.*).

56 Comparer *Suite* § 2 (inceste) et § 310/17-20 (viol) à Gn 35,22 et 34,2.

57 V. *TSuite*, p. 36 et p. 921, n. 51.

58 Le tour suivant, dans lequel le discours direct se greffe sur du récit, pourrait être un biblisme : «...il demande au nain quel part il porra torner pour herbergier, "que il est hui mais si tart que nous ne porriens hui mais venir aisieient a Camalaoth"» (§ 287/4). À comparer avec : « Alterum vero peperit, quem vocavit Eliezer, dicens : Deus enim patris mei adjutor meus eripuit me de manu Pharaonis » (Ex. 2,22), où le verbe déclaratif atténue mais ne supprime pas l'effet de greffe. L. Rosier propose d'appeler « discours direct libre » ce type d'enchaînement, c. r. de S. Marnette dans RLiR, 63 (1999), p. 269.

formules, articulations narratives⁵⁹, etc.) – et, bien sûr, tous les livres du Livre ne sont pas en cause ici –, mais je tiens pour acquis que l’auteur de la *Suite*, comme tous ses confrères arthuriens successeurs de Robert de Boron, est profondément imprégné de la lettre biblique et qu’il en subsiste dans son œuvre des traces formelles, qui s’ajoutent aux multiples réminiscences qui font de certains épisodes de véritables transpositions de scènes bibliques⁶⁰.

Le processus de façonnage du texte requiert enfin que l’on prenne en compte les données psychiques au sens défini plus haut. Comme ma pensée, prompte à se tourner contre elle-même, n’est pas encore revenue sur l’interprétation que j’ai proposée dans les pages liminaires de ma traduction⁶¹, j’en reprendrai succinctement ici l’essentiel. La composition de la *Suite* me paraît en effet le produit d’une double stipulation conceptuelle (elle n’est jamais explicitement formulée et peu importe que la définition en soit achevée dans l’esprit de l’auteur ou non), savoir que Dieu est libre dans ses œuvres (Il n’est tenu ni par sa parole ni par celle de ses prophètes, pas plus qu’il n’est soumis aux contraintes de l’espace et du temps) et que l’Homme est libre dans sa conduite (son destin n’est pas écrit de toute éternité)⁶². Ce double postulat, qui a pour conséquence que les hommes ne sont soumis à aucun déterminisme et que Dieu gouverne le monde à son gré, s’inscrit dans la structure du texte, par exemple dans telles symétries narratives (la demoiselle qui préfère le nain au chevalier *vs* la reine qui préfère

59 Je songe par ex. aux articulations narratives, du type *factum est autem* (« or il advint », qui traduit *egéneto dè*), récurrentes dans l’Évangile de Luc (6,12 et *passim*) à comparer aux *ore, atant, lors* de la *Suite* qui *rythment* le temps narratif (dont l’importance est encore un point commun aux deux univers) et qui sont un des éléments saillants de la poétique de notre texte.

60 Voici des références à ajouter à celles qui figurent ici et là dans *TSuite*. J’incline à rapprocher *Suite* § 17/23 et Jn 11,50 (paroles de Caïphe sur la mort d’un seul préférable à la perte de tous) ; *Suite* § 145 et § 331/32-34 et Jos 10,12-13 (le temps arrêté) ; *Suite* § 291/14-51 et Mt 14,6-11, Mc 6,22-28 (la fille d’Hérodiade demande la tête de Jean-Baptiste à Hérode qui la lui accorde à regret) ; *Suite* § 335 et Mt 8,28-29 (deux démoniaques interdisent le passage) ; *Suite* § 346/25 : « il sont .V. et nous ne sommes que .IIII.» et Gn 14,9 : « quatre rois contre cinq ! », mais aussi Jos 10 ; § 347/20-29 et Ex 14,15-28 (passage de la mer des Roseaux et anéantissement des Égyptiens). J’en profite pour signaler que l’épisode du soufflet donné à Balaain (§ 200) est peut-être une réminiscence d’un récit apocryphe transmis par un légendier latin ; comp. avec l’épisode similaire de la légende de saint Thomas de la *Légende dorée* : « Et le boutellier, voiant qu’il ne mengoit ne ne bevoit, mais avoit tousjours les yeulx au ciel, si ferit l’apostre de Dieu en la joe » (J. de Voragine, *La Légende dorée*, trad. de J. du Vignay, éd. B. Dunn-Lardeau, Paris, Champion, 1997, p. 134).

61 Cette interprétation induit certains choix de traduction (par ex. *aventureus*, § 278/1,13 et 14).

62 Ce n’est pas le lieu d’examiner sous l’angle théologique cette question. Il se peut qu’un pélagianisme diffus (doctrine qui minimise le rôle de la grâce dans l’obtention du salut) se soit répandu, *via* Abélard, en ce début du XIII^e s. (v. quelques pages suggestives de M. Accarie sur Pélage, Abélard et leur postérité littéraire, *Le Théâtre sacré de la fin du moyen âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz [PRF CL], 1979, p. 350-353).

son mari au nain [*TSuite*, p. 73], Nivienne magicienne bénéfique *vs* Morgane, les combats respectifs de Girflet et de Gaheriet contre un chevalier expérimenté [*TSuite*, p. 74], l'attitude de Balaain et de Gauvain dans une situation similaire [*TSuite*, n. 87], les deux épées d'Arthur [*TSuite*, n. 110]), ainsi que dans les contradictions entre prophéties et événements, lesquelles n'ont pas toujours pour origine la solution de continuité des manuscrits [*TSuite*, p. 76 et ss]. Je mettrais en rapport avec cette métaphysique de la liberté les réécritures de l'histoire de Tristan et Yseut (dans l'épisode de Balaain et du chevalier [*TSuite*, n. 323], de Gauvain et Arcade [*TSuite*, n. 448]), par lesquelles l'auteur semble vouloir explorer les possibles, *parce que toute situation advenue aurait pu advenir autrement*.

22

La théologie trinitaire pourrait être un autre élément de l'idéologie « formante » du texte : même si elle n'est qu'un vœu pieux⁶³, l'insistance du pseudo-Robert sur la composition trine⁶⁴ de son livre, qui le conduit à proscrire les digressions et les redites [*TSuite*, p. 86], me semble le pendant de la définition trinitaire du Dieu chrétien, le texte reproduisant, dans son unité, cette « composition » de l'Être divin amputable d'aucune de ses parties *et que l'on reconnaît à sa triplicité*⁶⁵.

Ces données conceptuelles, j'ignore bien évidemment si l'auteur les avait présentes à l'esprit en composant son œuvre ; je le croirais volontiers ; elles sont en tout cas assez voyantes pour s'être imposées à lui au moins après coup. Ce dont je vais parler à présent pourrait en revanche être le signe caché du texte, son vautour déguisé en giron maternel. Je précise d'abord deux points : (I) La relation de l'inceste d'Arthur, sous la forme que nous lui connaissons, et l'histoire de Balaain sont propres à notre *Suite* ; (II) ces épisodes annoncent respectivement la bataille de Salisbury et l'histoire de Galaad racontées dans la *Mort Artu* (éd. Frappier, Droz) et la *Queste* (éd. Pauphilet, Champion) que notre *Suite* prépare ; soit, dans une structure chiasmatisée :

A : inceste	B : Coup Douloureux	B' : Galaad	A' : Salisbury
<i>Suite</i> §2	<i>Suite</i> § 203	<i>Queste</i> p. 7	<i>MA</i> § 180

Si l'on admet que l'inceste (et sa conséquence A') et l'épisode du Coup Douloureux (et sa conséquence B') sont justiciables, l'un d'une lecture mythologique (*TSuite*, n. 40), l'autre d'une lecture biblique (*TSuite*, p. 927, n. 310), le résultat est que la séquence ABB'A' dessine un schéma d'*enveloppement*

63 Rappelons que cette trilogie, si elle exista jamais, est perdue. V. *TSuite*, p. 22.

64 V. *TSuite*, n. 86. Cette attention à la *conjointure* (au sens que Vinaver donne à ce mot christianien, *À la Recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 107 sqq.) joue un rôle fondamental dans la poésie médiévale.

65 V. *Suite*, § 173/14.

de l'Histoire du salut par le Mythe, *comme si l'Histoire du salut n'était qu'un moment du Mythe*, qui la précède et lui survit. Le rapace caché de la *Suite*, je le vois donc là : non dans la foi, mais dans l'angoisse refoulée que la barbarie désespérante du Mythe – ouverte par l'inceste, close par le parricide – ne soit le premier et le dernier mot de l'Histoire.

On pourra compléter ces observations, mais j'insiste sur un point : il ne s'agit pas, de la manière dont j'envisage les choses, de thèmes, mais bien de « formants textuels », puisque par eux sont créés des effets de micro-structure (effets de symétrie pour les épisodes couplés, ruptures narratives), de méso-structure (composition voulue tripartite de l'œuvre) et de macro-structure (disposition des épisodes du corpus arthurien).

Je conclus brièvement ces remarques qui ne voulaient qu'attirer l'attention sur la spécificité de l'approche du texte médiéval, dont la (re)constitution est toujours problématique. Les données conceptuelles et fantasmatiques sont sans doute un élément stable dans les avatars de la tradition manuscrite ; c'est leur repérage qui nous permet peut-être de cerner le plus exactement l'esprit concepteur du texte, plus que le style proprement dit, tamisé par un nombre indéterminé d'intermédiaires. Quant à l'écriture, caractéristique d'une *matière* (arthurienne, biblique), elle a ceci d'intéressant qu'elle est sujette à des variations susceptibles de révéler, en fin de compte, ce qui semble si fuyant, le style. Et pour conclure cette conclusion, je dirai que, par son mode de transmission, l'œuvre médiévale est au plus haut degré une *opera aperta*, que chacun, moyennant le respect de quelques principes herméneutiques, peut légitimement s'approprier.

BIBLIOGRAPHIE

J'ajoute aux nombreuses références de TSuite celles-ci, qui ne consacrent pas nécessairement de pages à notre texte mais qui éclairent, souvent à l'aide d'arguments linguistiques ou stylistiques, plusieurs importants motifs arthuriens en fournissant matière à comparaison.

24

Bugnion J., *Les Chasses médiévales. Le Brachet, le lévrier, l'épagneul, leur métier, leur typologie*, Gollion, In-folio, 2005, 159 p. (TSuite, Index, p. 905).

Chênerie M.-L., *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz (PRF 172), 1986, 760 p. (TSuite, Index, p. 888-890).

Cooper-Deniau M., « Culture cléricale et motif du “don contraignant” », *Le Moyen Âge*, 111/1 (2006), p. 9-39 (V. TSuite, p. 935, n. du § 970).

Demaules M., « Le prophète et le glossateur. Merlin et l'interprétation des rêves », *Écritures médiévales. Conjointure et senefiance*, PU du Mirail, Littératures, 53 (2005), p. 107-122 (Suite, § 11 et ss).

James-Raoul D., *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, 480 p. (V. entre autres lieux Suite, § 531).

Le Nan Fr., *Le Secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250). Du lexique au motif*, Paris, Champion, 2002, 464 p. (V. entre autres lieux Suite, §§ 1-35).

Ménard Ph., « Le dragon, animal fantastique de la littérature française », *Revue des langues romanes*, 98 (1994), p. 247-268. (V. Suite, § 3).

Mérieux A., « La nigromancie, entre science et magie », *Histoire et images médiévales*, 9 (2006), p. 42-47 (V. Suite, § 340, 509, 510, 513).

Milland-bove B., *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2006, 688 p. (TSuite, Index, p. 890-891).

Séguy M., *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, 512 p. (V. Suite, §§ 202-207).

DEUXIÈME PARTIE

CLÉMENT MAROT

UNE POÉTIQUE DE L'IMPERTINENCE
LA LIAISON NON PERTINENTE
DANS L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

Jean Lecoïnte
Université de Poitiers

Ce que le xvii^e siècle appellera le « badinage » marotique ressortit pour une large part, intuitivement, à une allure sautillante, à des effets de décrochement, de pirouette. La Fontaine, autre poète impertinent et à l'occasion irrévérent, ne s'y est pas trompé, chez qui l'on perçoit souvent comme un écho à peine étouffé de ce modèle devenu alors canonique¹ : « Même il m'est arrivé quelque fois de manger – Le berger ». Rien de plus hasardeux, évidemment, que de rendre compte d'une manière d'écrire aussi subtile en termes strictement techniques. C'est pourtant ce que nous voudrions tenter ici – sans engagement de résultats – en nous appuyant sur la notion de « liaison non pertinente ». La linguistique récente a fait une place de plus en plus centrale à la notion de pertinence, en des acceptions toutefois un peu différentes les unes des autres, qu'il s'agisse de la « maxime de pertinence » de Grice², ou de la définition plus large qui fonde la pragmatique de la pertinence chez Sperber et Wilson³. Par ailleurs les théoriciens des figures parlent de « figures de non-pertinence » dans un sens proche, mais qui ne se superpose pas tout à fait aux précédents⁴. Nous définirons le terme à partir d'un énoncé corollaire, qui nous permettra de recouper dans une large mesure, de biais, la plupart de ces emplois : on parlera de liaison non pertinente quand un élément d'un énoncé vient invalider à quelque degré les anticipations interprétatives du récepteur, telles qu'elles ont été amorcées par le contexte antérieur⁵. Comme Sperber et Wilson, nous comprenons la non-pertinence en termes de degré : forte, dans le cas d'une contradiction logique, comme pour un oxymore, elle peut être beaucoup plus faible, dans celui d'une simple rupture de ton. On rappellera que tout récepteur fait bénéficier tout énoncé

1 Monferran (2001).

2 Reboul et Moeschler (1998) ; Mercier-Lecat (2003).

3 Sperber et Wilson (1989).

4 Fromilhague (1995) ; Molinié (1992).

5 Nous parlerons d'anticipation et d'antériorité pour la commodité de l'exposé, mais il ne faudrait pas prendre ici ces termes en un sens strictement temporel.

linguistique d'une « présomption de pertinence » : la liaison non pertinente ne se résout donc pas en un simple constat d'anomalie, elle appelle un réajustement interprétatif, au « coût » plus ou moins important, et aux résultats plus ou moins satisfaisants.

La pratique marotique de la liaison non pertinente culmine dans ce genre littéraire dont Sébillet⁶ lui attribue la paternité, le « coq-à-l'âne » ; le décrochement perpétuel de propos ne vient pas seulement y déconcerter le lecteur, il est évidemment porteur de sens, les rapprochements incongrus se désignant comme gros d'allusions, surtout satiriques – certes pas toujours claires pour le lecteur moderne :

28

A Romme sont les grands Pardons,
Il fault bien que nous nous gardons
De dire, qu'on les appetisse :
Excepté que gens de justice
Ont le temps après les Chanoynes.
Je ne vey jamais tant de Moynes,
Qui vivent, et si ne font rien⁷.

L'invalidation apparente des connexions discursives comme « excepté que » – non-pertinence forte – n'empêche nullement de percevoir plus d'une connexion « sub-logique » entre les indulgences, les gens de justice, les chanoines et les moines, sans doute pas pour leur plus grand avantage⁸. Rien de plus pertinent, et impertinent, que la liaison non pertinente.

Il n'y a pas de coq-à-l'âne dans *L'Adolescence clémentine*. Il est cependant permis d'y déceler la présence d'une série de « stylèmes marotiques », qui jouent sur les structures stylistiques dont le coq-à-l'âne représente un cas limite, à la fois supérieurement représentatif et un peu aberrant⁹.

On pourrait envisager d'emblée de présenter, sous forme taxinomique, une typologie des liaisons non pertinentes dans *L'Adolescence*. Il nous paraît toutefois plus éclairant de nous pencher sur certains contextes privilégiés dans lesquels

6 Sébillet, éd. Goyet (1990), p. 130.

7 Marot, « L'Épître du Coq en l'Asne à Lyon Jamet », v. 11-17, *La Suite de l'Adolescence clémentine, Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Garnier, 1996, p. 310.

8 Vraisemblablement si les gens de justice – du Parlement de Paris – sont occupés à inquiéter les chanoines – de Notre-Dame – à la suite d'abus ecclésiastiques quelconques – connus du lecteur du temps, du moins connivent –, ils ont moins de loisir pour tenter comme d'habitude des procès d'hérésie aux détracteurs de la papauté. Les loups se mangent entre eux, ce qui ne suffit cependant pas à rassurer leurs proies éventuelles.

9 Claivaz (2000) ; Rouget (1997).

se manifestent chez Marot les faits de non-pertinence, sous une forme tout spécialement « marotique ».

Le plus notable de ces lieux d'impertinence est l'enjambement¹⁰, et, comme lieu plus notable dudit lieu, se présentera d'abord à nous le cas du « rentrement » du rondeau. On le sait, à la fin du xv^e siècle, la reprise du premier vers du rondeau s'est réduite à un élément initial bref¹¹. Le rondeau « à rentrement », dès avant Marot (Clément), a un je ne sais quoi de marotique¹². Cela tient pour une part à l'enjambement, obligé, avec détachement d'un syntagme bref, mais plus encore à ces principes que Marot énonce, après tous les manuels, dans le Rondeau I : « Clouez tout court, rentrez de bonne sorte – En un rondeau »¹³. C'est-à-dire que l'énoncé doit déjà donner une impression de complétude sémantique avant l'addition du rentrement. On pourrait penser que, dès lors, le rentrement est condamné à ne porter que sur des constituants inessentiels, compléments de phrase, adverbiaux exphrastiques, etc. Tout au contraire ; ce type de rentrement est plutôt suspect, comme on peut le déduire de la pratique aussi bien que de la théorie, énoncée par le même rondeau I, véritable « art du rondeau » marotique : Marot y condamne l'emploi d'« un vocatif, comme “maître Clément” » qui « Ne peut faillir rentrer par huis ou porte ». L'on peut étendre cette condamnation, du « vocatif » à tous les syntagmes de statut comparable que nous venons d'envisager. Trop facile, pas assez piquant. Reste à introduire un élément qui, plus essentiel, s'intégrera au noyau phrastique, mais sans compromettre la complétude sémantique apparente du vers précédent. Cette exigence implique presque automatiquement un effet de liaison non pertinente, puisque le lecteur croira que la phrase est finie, et s'apercevra qu'elle continue, avec un élément nouveau, exigeant réinterprétation, sémantique ou syntaxique, de la clause antérieure : le procédé le plus simple est l'usage d'un verbe susceptible à la fois d'emplois transitifs et intransitifs, directs ou indirects ou, plus généralement, le recours à des expansions « essentielles facultatives »¹⁴.

10 Compris en un sens large, celui de franchissement de la rime par la syntaxe, que l'énoncé se prolonge ou non jusqu'à la fin du vers suivant ; le cas le plus marquant, chez Marot, très fréquent, est la prolongation jusqu'à la césure du vers suivant. Voir Jean Lecoïnte, « Résolution et balancement : réflexions sur l'enchaînement des vers dans les odes héroïques de Ronsard », *Styles, Genres, auteurs*, 1, PUPS, 2001, p. 39-52.

11 Sans doute par influence des notations abrégées de la reprise. Voir Mantovani (1997) et la bibliographie afférente ; Cornilliat (1994).

12 Les « marotiques » du xvii^e siècle auront une prédilection pour cette forme.

13 *L'Adolescence clémentine*, éd. cit., p. 278.

14 Entendons des expansions qui peuvent être omises, mais au prix d'une modification, plus ou moins forte, du sens de la prédication, et en tout cas de l'extension de son domaine de validité.

Ainsi avec un objet direct :

Que force est qu'il crie sans cesse
Au feu¹⁵.

Crier est recatégorisé d'intransitif en transitif direct, et la prédication passe du général au spécifique, le réajustement après l'enjambement créant l'effet de sautellement impertinent, voire de pique de dernière minute.

Un complément déterminatif de nom :

À plus indigner la nature
De Fortune¹⁶.

On relèvera un passage de la négation totale à la négation partielle :

Je ne saurais me tenir de parler
Tout au rebours¹⁷.

30

On arrive même à avoir affaire à des réassignations grammaticales très fortes ; ainsi de *que* pronom interrogatif à *que* conjonction :

Et pour autant regarde que tu fais
Trop hardiment¹⁸.

Du pronom démonstratif au déterminant :

Je te supplie use envers moi d'icelle
Grande vertu¹⁹.

On généralisera facilement à des compléments « circonstanciels » qui sont en réalité intégrés au noyau prédicatif : « Comme Dido », « Avant mes jours », « Là où savez », « En la baisant »²⁰.

Or tout se passe comme si cette disposition non pertinente caractéristique du rentrement du rondeau se diffusait, chez Marot, en d'autres positions, dans le rondeau même comme dans l'ensemble des genres, notamment dans les épîtres ; c'est la pratique, typiquement marotique, du « rentrement généralisé » :

15 *Rondeaux*, V, v. 6-7, éd. Roudaut, p. 281.

16 *Ibid.*, p. 304.

17 *Ibid.*, p. 286. « Ne pas se tenir de parler », en général, et de « parler tout au rebours », ce n'est évidemment pas exactement la même chose.

18 *Ibid.*, p. 177 : sans rentrement, il faut sans doute comprendre « ce que tu fais », et avec, « que tu agis ... ».

19 *Ibid.*, p. 329.

20 *Ibid.*, respectivement p. 172, 287, 288, 334.

Lorsqu'Enéas seule la délaissa

En son pays : tout ainsi Maguelonne [...]»²¹.

Le saut de vers du premier couplet de ce rondeau est exactement semblable à celui d'un rentrement, sinon que le discours reprend après l'hémistiche. Dans les épîtres aussi, et d'abord dans celle de Maguelonne, qui se conclut sur le rondeau précité, les exemples sont nombreux : « Que n'ai-je pris d'Atropos le venin – Avecques toi ? », « Que mon ami n'a pas voulu toucher – Qu'avec honneur »²², « C'est celle-là que j'aime le plus fort – Pour le présent »²³, etc.

Toute une configuration stratégique marotique, donc, à partir de la rime et de l'enjambement.

Ces « lieux d'impertinence » bien repérés, l'on pourra se rapprocher d'une typologie. Sperber et Wilson distinguent trois cas de non pertinence : l'énoncé en décalage avec le propos, l'énoncé redondant et pléonastique, l'énoncé manifestement contradictoire avec les énoncés antérieurs²⁴. Le premier cas s'applique bien au coq-à-l'âne proprement dit, mais il est rare dans *L'Adolescence*. Le second est plus fréquent. On pourrait le reconnaître dans la multiplication des redondances gratuites, pour la rime ou pour le vers, dans la « Petite épître » : « Mais moi à tout ma rime et ma rimaille », « Tant rimassa, rima et rimonna »²⁵. Un phénomène remarquable de « badinerie »²⁶ relevant de cette catégorie serait le « marotisme » fréquent de la réponse aux questions rhétoriques, évidemment superfétatoire : « Ne suis-je pas la seconde Médée ? – Certes oui »²⁷, « À votre avis ne la dois-je lâcher ? – Certes oui »²⁸, « Est-il possible, en vertu excellente – Qu'un corps tout seul puisse être possesseur – De trois beaux dons [...] ? Oui »²⁹, « As-tu aucune pique – Rencontre moi ? [...] Je crois que non »³⁰. On remarquera cependant que dans les derniers exemples, la valeur de la réponse est ambiguë, entre la confirmation redondante de la question rhétorique et son infirmation. On passe alors dans le troisième cas, de loin le plus usuel. Il est à

21 *Ibid.*, p. 173.

22 « Qu'avec honneur » ! Qu'alliez-vous penser...

23 *Ibid.*, p. 198. Pour l'avenir...

24 Sperber et Wilson, *op. cit.*, p. 185.

25 En ne perdant pas de vue la fréquence des polynômes synonymiques dans le style du XVI^e et la valeur figurale des répétitions.

26 Au sens du XVI^e, (pseudo) niaiserie.

27 *L'Adolescence*, éd. cit., p. 166.

28 *Ibid.*, p. 343.

29 *Ibid.*, p. 179.

30 *Ibid.*, p. 208.

noter qu'il rejoint la figure rhétorique de la correction ou de l'épanorthose³¹, dont l'importance centrale a déjà été justement soulignée par la critique, chez Marot³². Cette valeur est nette dans d'autres réponses à des questions plus ou moins rhétoriques : « Je rirai donc : non je prendrai tristesse. – Tristesse ? oui, dis-je toute liesse »³³, « O noble fleur laissez-vous périr – Votre servant par faute de liesse ? – Je crois qu'en vous n'a point tant de rudesse »³⁴. L'épanorthose fleurit par ailleurs librement, et là encore, imbriquée souvent avec le saut de vers : « Pour ta trop longue et fâcheuse demeure. – Fâcheuse est-elle, au moins en nos endroits »³⁵. « Quoique ne sois un tel bien desservant. – Mais quoi ? au fort, par loyaument servir – Je tâcherai à bien le desservir »³⁶, « Qui voulait son picotin, – Son beau petit picotin, – Non pas d'avoine »³⁷.

32

Rétrospectivement, on constate que, très souvent, l'ajustement à l'enjambement, « l'enjambement déceptif », dont nous avons analysé plus haut le dispositif, s'apparente à une épanorthose plus ou moins sarcastique. À tous les « Avec honneur », « Pour le présent », etc., on ajoutera les enjambements de clauses exceptives : « Et vous a trouvée sans si – Fors qu'êtes dame sans merci³⁸ », « De tous esprits tu dois être loué – Fors que du mien »³⁹. Nous voici donc de fait passé dans le domaine des figures, de non-pertinence⁴⁰. Après l'épanorthose, nous ferons leur place au zeugma, à la syllepse et aux amphibologies⁴¹ : « Corps, cœur et biens à Vénus faut livrer. – Le cœur la sert, le cœur grâce demande, – Et les biens font grâce au cœur délivrer »⁴², « Raison pourquoi ? Il n'est plus

31 Nous ne distinguerons pas les deux, pas plus que ne le font les théoriciens du xvi^e (voir Fouquelin, *Traités...*, éd. Goyet, p. 390, avec un exemple de Marot), même si pour Fontanier la correction opère dans la même phrase, l'épanorthose d'une phrase à l'autre – de toute façon nous ne croyons pas à l'existence de la phrase, surtout au xvi^e.

32 Voir de Buzon (1997) ; Chiron (1997).

33 *Ibid.*, p. 308. Avec une correction proprement dite dans le premier membre de phrase.

34 *Ibid.*, p. 348.

35 *Ibid.*, p. 194.

36 *Ibid.*, p. 198.

37 *Ibid.*, p. 369.

38 *Ibid.*, p. 355. Le lieu commun courtois acquiert un ton désinvolte par le biais de « l'enjambement déceptif ».

39 *Ibid.*, p. 294.

40 On pourra discuter de l'appartenance de l'épanorthose en général aux figures de non pertinence, mais elle en relève manifestement dans les cas que nous signalons.

41 Pas toujours faciles à distinguer : dans les mêmes énoncés, on peut parler de zeugma si l'on considère « l'alliage » des termes – régis – de nature différente, et de syllepse si l'on considère la variation de sens qui affecte *ipso facto*, le plus souvent, le terme recteur : on ne livre pas son cœur et ses biens tout à fait au même sens du verbe « livrer » ; de même pour « vêtu de probité... », « vêtir » au sens figuré et au sens propre.

42 *L'Adolescence*, « Le Temple de Cupido », p. 102. On remarquera encore l'enjambement, avec une rupture de ton sarcastique pour le troisième terme, proche elle aussi de l'épanorthose.

de bailleurs – Sinon de ceux lesquels dormiraient bien »⁴³. « Mais en louant plus hauts termes alloues – Que la Saint Jean, ou Pâques, ou Noué »⁴⁴, avec réassignation de sens par réajustement après l'enjambement.

On prendra maintenant en considération un bloc de figures, allant de la métaphore et l'hyperbole au paradoxe en passant par l'antithèse : c'est qu'en fait, le même jeu de liaison non pertinente, souligné en général par l'enjambement ou une rupture de ton, les tire toutes vers le paradoxe, en même temps que vers l'épanorthose. On prendra ainsi les *adynata* de la première églogue, figure relevant en soi de l'hyperbole et du paradoxe : Marot y introduit, précocement, l'enjambement⁴⁵, et, partant, « marotise Maro » :

Doncques plutôt cerfs légers et cornus
Vivront dans l'air : et les poissons tout nus
Seront laissés de leurs fleuves taris⁴⁶

La suspension à la rime vient souligner la discrédance du prédicat impossible par rapport aux propriétés essentielles de son sujet : le pathos lyrique bascule dans l'incongru.

Le même jeu vient affecter les métaphores attributives *in praesentia* du « Temple de Cupido » : « Le cimetière est un vert bois – Et les murs, haies et buissons. – Arbres plantés, ce sont les croix – *De profundis*, gaies chansons »⁴⁷ ; ou, avec enjambement : « Les petites chapelles saintes, – Sont chambrettes et cabinets »⁴⁸. L'ironie évidente, qui atténue la pesanteur de la correspondance allégorique convenue, tient à l'inversion de registre opérée lors de l'attribution métaphorique, effet renforcé à l'occasion par l'enjambement⁴⁹.

L'effet « déceptif » de celui-ci appuie souvent une interprétation antithétique et paradoxale, en même temps que « corrective », avec une nuance d'ironie souvent amère, de bien des formules : « En lieu de toi, las je vins accoler – De mes deux bras la flairante ramée »⁵⁰, « Hélas, ami, de prouesse la souche, – Où

43 *Ibid.*, p. 201. Amphibologie sur « bailler » « donner », « ouvrir la bouche ».

44 *Ibid.*, p. 294. Amphibologie sur « louer », célébrer et donner en location, et « termes », mots et délais.

45 Inexistant dans le modèle latin et d'autres traductions contemporaines.

46 *L'Adolescence*, « La Première Églogue », p. 83-84.

47 *Ibid.*, p. 108.

48 *Ibid.*, p. 109.

49 Avec une métaphore déterminative, et un ton plus retenu, on trouve dans l'épître « À son ami Lyon » (*ibid.*, p. 212) : « J'ai des couteaux assez, ne te soucie – De bel os blanc », et une autre métaphore attributive : « Leur gaine, c'est ma gencive et ma bouche » (enjambement à la césure).

50 *Ibid.*, p. 164.

es allé ? »⁵¹, « Aventuriers émouvoir gros combats – Pour leur plaisir sur petites querelles »⁵², « Mais saurait-on si en oubli tu mets – Les tiens amis »⁵³ ; ou, avec amphibologie⁵⁴ : « Donner l'accord d'un coup de hacquebutte – D'un autre accord qu'épinettes et flûtes » ; et dans un rentrement, la pointe épigrammatique paradoxale, avec son aura érotique : « elle m'eût sucé l'âme – En la baisant »⁵⁵.

On pourrait s'en tenir là. Nous voudrions pourtant tenter une nouvelle « localisation » de la liaison non pertinente chez Marot, non plus, cette fois, par rapport à la versification, mais par rapport au contexte thématique. On identifie très vite plusieurs contextes privilégiés de la non-pertinence, et notamment du paradoxe « correctif ».

34

Le premier est le registre courtois. Le paradoxe, figure de non-pertinence majeure, en constitue traditionnellement un motif obligé, tant poétique qu'existential. Marot y recourt abondamment, après le *Roman de la Rose* et Charles d'Orléans, ou comme Pétrarque et les pétrarquistes, mais indépendamment d'eux, semble-t-il : ainsi le « Rondeau par contradictions »⁵⁶. Mais, très souvent, et notamment par le jeu de « l'enjambement déceptif », l'usage du motif par Marot l'infléchit plus ou moins fortement dans le sens de la distanciation, de l'humour, de l'ironie, voire du désabusement. On a déjà signalé plus haut nombre d'exemples de cette « déconstruction » de la lyrique courtoise, aussi précocement que dans le « Temple de Cupido ». L'enjambement marotique vient imprimer au paradoxe courtois la marque de l'inconstance – et de l'ironie – de « Fortune d'amour » : « Son cœur muable s'est rangé – Vers le changeant, couleur infâme »⁵⁷. « Je ne fais rien que requérir – Sans acquérir – Le don d'amoureuse liesse »⁵⁸, « Votre beauté qu'on voit florir – Me fait mourir »⁵⁹ : c'est le doux-amer convenu, mais avec un basculement décidé vers l'amer, non sans protestation. « Car tout vrai poursuivant – La loyauté suivant, – Aujourd'hui est déçu : – Et le plus décevant – Pour loyal est reçu »⁶⁰. On a glissé par enjambement du paradoxe courtois à la « correction » anti-courtoise,

51 *Ibid.*, p. 165. Par métalepse le « où es-allé ? » induit une inférence de possible trahison, en amère contradiction avec la « prouesse ».

52 *Ibid.*, p. 184.

53 *Ibid.*, p. 196 : l'enjambement manifeste la contradiction, avec reproche, entre l'oubli et l'amitié prétendue.

54 *Ibid.*, p. 188 : « hacquebutte », instrument de musique et arquebuse. Même effet aux vers 92-93 sur « Saint-Pol ».

55 *Ibid.*, p. 334.

56 *Ibid.*, p. 305.

57 *Ibid.*, p. 360.

58 *Ibid.*, p. 362.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*, p. 366.

du ravissement enamouré au persiflage. D'où les épanorthoses, explicites ou par enjambement, dans une autre chanson : « Amour au cœur me point – Quand bien aimé je suis : – Mais aimer je ne puis – Quand on ne m'aime point »⁶¹. Affaire de nuances, et de place à la rime.

On pourrait parler à ce propos de « paradoxe descendant », se chargeant d'une valeur dépréciative, parfois infinitésimale, mais suffisante pour donner un ton ; le procédé déborde le registre courtois, il peut servir aussi la satire sociale, ainsi la dénonciation du bellicisme pseudo-chevaleresque, comme on l'a vu. Il fleurit encore dans un registre théologique, et il en procède d'ailleurs presque toujours plus ou moins : il s'agit alors de rabaisser le « cuidier et présomption » humain, tout ce qui s'oppose à la « ferme fiance » évangélique, en Dieu, et en Dieu seul. Maguelonne en aura fait la cuisante épreuve, mais d'autres s'y froteront le poil :

la guerre

Où trop tôt s'est maint chevalier trouvé
Et maint grand homme à son dam éprouvé,
Maint bon courtaut y fut mis hors d'haleine,
Et maint mouton y laissa de sa laine⁶².

La guerre, ici, ne se mène qu'entre les draps, l'enjambement n'est qu'à la césure, mais le résultat est indifférent : on glisse vers une antithèse paradoxale qui met à mal bien des présomptions.

Sur un mode plus solennel, l'épanorthose révèle pleinement sa fonction de « correction théologique » dans la ballade « De Paix et de Victoire » :

Bon Temps adonc viendra France choisir,
Labeur alors changera pleurs en rire.
Ô que ces mots sont faciles à dire,
Ne sais si Dieu les voudra employer⁶³

Espoirs enthousiastes, légitimes, du poète et de ses compatriotes, mais attention ! *Soli Deo gloria* : « Gloire à Dieu seul, aux humains réconfort »⁶⁴.

Le paradoxe correctif théologique ne fonctionne toutefois pas chez Marot seulement dans ce sens « descendant » ; il peut aussi revêtir une orientation « ascendante », sans perdre pour autant, croyons-nous, toute valeur ironique, sous condition, évidemment, de réajustement.

⁶¹ *Ibid.*, p. 365.

⁶² *Ibid.*, p. 203.

⁶³ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 337.

Déjà, en faveur de Maguelonne : « Aussi celui qui toute puissance a – Renvoya cil qui au bois la laissa – Où elle était »⁶⁵. Mais il s'agit au fond du paradoxe théologique central de l'œuvre, celui du rondeau 30, « Du Vendredi Saint » : « Deuil ou plaisir », avec le jeu d'épanorthose que nous avons étudié de près, et qui se redouble en un jeu d'enjambements dans la dernière strophe : « Ainsi la mort, qui le sauveur oppresse – Fait sur nos cœurs deuil et plaisir descendre »⁶⁶. Or il était déjà énoncé, et mis en forme marotique, dès la traduction des « Tristes Vers de Béroalde » :

Par quoi pécheur, dont l'âme est délivrée,
Qui ce jourd'hui portes noire livrée,
Réjouis-toi, prends plaisir pour douleur :
Pour noir habit, rouge, et vive couleur :
Pour pleurs, motets de liesse assignée⁶⁷.

36

Là encore, si le fond est du modèle latin, la manière est de Marot, notamment par le jeu des enjambements, et l'on est très près des métaphores paradoxales du « Temple de Cupido » : « *De Profundis*, gaies chansons ».

En matière de liaison non pertinente, nous voilà donc passés du paradoxe courtois au paradoxe mystique, ce qui ne nous fait apparemment guère sortir de motifs littéraires tout à fait traditionnels et conventionnels, quoique éventuellement pauliniens. On suggérera pourtant que la pratique marotique de la liaison non pertinente leur fait subir un déplacement, plus ou moins subreptice. Ce déplacement, nous l'avons déjà diagnostiqué dans le maniement du paradoxe courtois, investi d'une ironie sous-jacente, qui s'est révélée être une ironie fortement théologique. Mais n'y a-t-il pas aussi déplacement du paradoxe mystique à la faveur de cette couleur ironique, voire sarcastique, que lui maintient notamment le jeu de l'épanorthose, souvent par voie d'enjambement ? On n'a pas seulement affaire ici à la coalescence oxymorique, assez convenue, du « deuil » et du « plaisir », de la « douceur » et de la « mort », contradictoires accolés par le sentiment de l'indicible, mais restant d'une certaine façon intégrés à un même ordre. Chez Marot, il y a en plus l'effet de « décrochement », de pirouette, et comme un changement radical de plan : on est moins dans l'ordre du contraire que de l'altérité radicale. Le Dieu de Marot

65 *Ibid.*, p. 172 : le parallélisme des deux relatives périphrastiques « celui qui » - « cil qui », mises en regard de part et d'autre de l'enjambement, avec la confrontation de « Renvoya » en tête de vers, « laissa », à la fin, dit assez ce qu'il faut attendre des hommes (aux deux sens du mot).

66 *Ibid.*, p. 308.

67 *Ibid.*, p. 148. Marot a par ailleurs réécrit l'ensemble du texte, en systématisant dans la composition l'opposition larmes-joie, seulement esquissée dans le modèle.

se moque du monde, « littéralement et dans tous les sens » ; c'est un Dieu badin, et « baladin »⁶⁸. À côté d'une théologie de l'impertinence, il pourrait bien y avoir aussi chez Marot une impertinence théologique, et l'impertinence de Marot pourrait être théologique, aussi bien que sa théologie impertinente. On n'en attendait pas moins de ce mal pensant de l'Évangile.

Il y aurait alors plus qu'une coïncidence entre une telle approche du spirituel chrétien et celle à laquelle nous a habitués Paul Ricœur : sa poétique de « l'extravagance » biblique, qui s'attache à souligner, dans les textes scripturaires, notamment les paraboles évangéliques, moins la cohérence d'un exemple moral que des procédures de déplacement, de « désorientation », des noyaux d'incongruité, considérés comme les principaux vecteurs de l'accès du lecteur à la « refiguration » du monde et du texte⁶⁹. De la théologie poétique de Marot à la poétique théologique de Ricœur, nous aurions ainsi entrevu le cheminement d'une certaine sensibilité, tant littéraire que religieuse, issue de l'Évangélisme et de la Réforme. Son ironie s'exhibe volontiers en un contrepoint salutaire – peut-être excessif aussi, à sa manière – aux excès lyriques de diverses religiosités compassionnelles, mais ne proposerait-elle pas en fin de compte une forme nouvelle et incisive de *meditatio de morte Christi*, dont la « considération » centrale serait celle de l'ironie de la Croix ?

68 C'est – on le sait – le titre d'un ouvrage d'attribution contestée, mais que la critique s'accorde de plus en plus à considérer comme le dernier de Marot.

69 Ricœur (2001), en particulier p. 224-236.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Marot Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, Le Livre de Poche Classique, 2005.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

38

THÉORIE LINGUISTIQUE

- Fromilhague, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, 1995.
- Mercier-Leca, Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette supérieur, 2003.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1992.
- Reboul, Anne et Moeschler, Jacques, *La Pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil, Points Essais, 1998.
- Ricœur, Paul, *L'Herméneutique biblique*, présentation par F.-X. Amherdt, Paris, Cerf, 2001.
- Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition*, trad. A. Gerschenfeld et D. Sperber, Paris, Minuit, 1989.

ÉTUDES SUR MAROT

- Chiron, Pascale, « Les styles de Marot », *L'Information grammaticale*, Paris, 72-1997, p. 21-24.
- Clairvaz, David, *Ce que j'ay oublié d'y mettre*, Fribourg (Suisse), Éd. universitaires, 2000.
- Cornilliat, François, « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994 (en particulier p. 173-338).
- De Buzon, Christine, « Le dialogue poétique dans l'Adolescence clémentine », *Clément Marot, L'Adolescence clémentine*. Actes de la journée d'étude du 8 novembre 1996 de l'Université Paris 7-Denis Diderot, textes réunis par Simone Perrier, *Cahiers Textuel* n° 16, janvier 1997, Paris, 1997, p. 23-46.
- Giro, Jean-Eudes, *La Poétique du coq-à-l'âne : autour d'une version inédite du « grup » de Clément Marot, La Génération Marot. Poètes français et néo-latins : 1515-1550*, Actes du colloque international de Baltimore (5-7 décembre 1996), réunis et présentés par Gérard Defaux, Paris, Champion 1997, p. 315-346.

- Huchon, Mireille, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence Clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison », *Le Génie de la langue française, Autour de Marot et de La Fontaine*, J.-Ch. Monferran (éd.), Fontenay, ENS éditions, 1997, p. 53-72.
- Huchon, Mireille, « Rhétorique de l'épître marotique », *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*. *Journées d'études du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis*, C. Martineau-Géniéys (éd.), Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 39-57.
- Kotler, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*. *Journées d'études du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis*, C. Martineau-Géniéys (éd.), Nice, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- Mantovani, Thierry, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, *op. cit.*, p. 59-77.
- Monferran, Jean-Charles, « Marot, le marotique et La Fontaine. Réflexions autour de "La Pension Poétique" », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n° 13, *La Fontaine et l'héritage de l'Europe humaniste*, Actes du colloque de l'Institut de France 15 et 16 novembre 2001, p. 25-35.
- Noirot, Corinne, « *Rien de trop élevé, ni rien de fastueux* ». *Le style simple en poésie chez Clément Marot et Joachim du Bellay (1515-1560)*, Thèse, Université Grenoble-Stendhal et Rutgers University, 2005.

« RENTREZ DE BONNE SORTE »

LE RENTREMENT DES RONDEAUX
DANS *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Jean Vignes
Université Paris VII

Dans le rondeau I de *L'Adolescence clémentine*, dont on sait qu'il rassemble plusieurs préceptes sur l'art de composer un rondeau, Marot recommande notamment : « Rentrez de bonne sorte... ». Précepte passablement désinvolte, qui n'est pas des plus explicites ! Ce rondeau postule qu'il existe une bonne et une mauvaise façon de « rentrer »... mais il semble la supposer connue de ses lecteurs, « tous enfants d'Apollo », de sorte que le lecteur moderne, peut-être moins informé des usages de la « seconde rhétorique », en est réduit aux conjectures. Face à cette difficulté, et constatant qu'aucune étude spécifique ne semble avoir été consacrée à la poétique du rentrement chez Marot, je me propose de procéder de façon empirique, en analysant les pratiques observées au sein du recueil et en tâchant d'en discerner la cohérence, mais aussi d'en souligner la diversité. Un propos essentiellement descriptif par conséquent, que je développerai en trois temps : un bref rappel de la théorie du rentrement au moment où Marot commence à composer ses rondeaux ; une analyse formelle, et spécialement métrique, des formes du rentrement marotique, enfin une analyse grammaticale, portant sur la nature et la fonction syntaxique du rentrement dans *L'Adolescence clémentine*, et les effets esthétiques qui peuvent en résulter.

EMBRYONS D'UNE THÉORIE DU RENTREMENT

On peut partir d'une définition simple : le *rentrement*, ce sont les premiers mots du rondeau qui sont répétés à la fin de la deuxième puis de la troisième strophe. Le mot *rentrement* n'apparaît pas dans *L'Adolescence clémentine*, ni dans les textes théoriques de l'époque, mais bien le verbe *rentrer*, qui fait partie du vocabulaire technique de la seconde rhétorique. *Rentrer* signifie littéralement dans la langue du temps : revenir, faire retour. Par exemple *rentrer en soi-même*, c'est faire retour sur soi, *rentrer en son propos*, c'est revenir à ce dont on parlait

auparavant. Le verbe *rentrer* renvoie donc à l'idée de retour¹, de répétition, voire de refrain.

Reste à savoir ce qu'on répète, et comment. Les quelques mots de Marot à ce sujet doivent être replacés dans une tradition. À propos du rondeau I, il faut en effet souligner que Marot ne prétend pas édicter des règles selon son goût personnel, mais les dégager de l'usage de ses devanciers (« Aux plus savants poètes m'en rapporte », v. 4). Au reste, ce rondeau métapoétique s'inscrit lui-même dans une tradition : P.-Y. Badel note que, bien avant Marot, « de nombreux rondeaux ont pour thème les règles ou les conditions de leur écriture »². En l'occurrence, on peut penser que Marot se souvient notamment d'un poème didactique, *L'Instructif de seconde rhétorique*, qu'on lit dans le recueil anonyme *Le Jardin de plaisance et fleur de Rhétorique* (1501)³ :

42

Par et, par mais, doncques, car, quant
Ne se doit rondeau commencer.
Qui ne sçet son fait dispenser
Et bien conclurre et compasser
Ou de plait fauldra ou de çant⁴.
Plusieurs s'abusent en pensant
Que rondeau soit bon pour rentrer.
Mais non : chascun couplet porter
Doit sens parfait et suspencer
Cloz et ouvert non suspençant.

Un détour par ce texte permet d'expliquer d'abord les règles les plus simples que Marot a effectivement respectées, et qu'il suppose connues du lecteur. Tentons de reformuler les plus précises :

- 1 À propos du rondeau médiéval Gérard Gros écrit : « Rondeau fait penser à la figure du rond. Telle est la formule du genre : un propos qui se développe et se clôt par un retour sur lui-même » (*Histoire de la France littéraire*, sous la dir. de M. Prigent, Paris, PUF, 2006, t. I, p. 910). Voir aussi Michel Zink, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *CAIEF*, 1980, p. 71-90.
- 2 « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens, Cahiers V.L. Saulnier*, n° 14, 1997, p. 13.
- 3 *Le Jardin de plaisance*, Paris, Antoine Vérard, 1501, f. b2, col. a. Parfois attribué sans certitude à Regnaud Le Queux, dit Infortunatus, l'*Instructif de seconde rhétorique* est un recueil de règles techniques, qui, pour l'essentiel, adapte en vers l'enseignement de l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet, tout en le complétant sur bien des points. Voir l'édition moderne par E. Droz et A. Piaget, Paris, 1910 et 1925, 2 vol.).
- 4 On peut proposer de cette phrase la paraphrase suivante : « celui qui ne sait y faire, celui qui ne sait bien conclure, et disposer la matière avec soin, d'un juste compas, il échouera, soit pour le fond (les paroles), soit pour la forme du chant ».

- Il faut éviter à l'incipit du rondeau les conjonctions *et, mais, donc, car, quand*.
- Il ne suffit pas qu'il y ait un rentrement pour qu'un poème mérite le nom de rondeau : chaque strophe doit présenter un sens complet et une autonomie syntaxique ; tel est bien l'usage observé par P.-Y. Badel : « le rondeau respecte, le plus souvent, la division de l'énoncé en trois couplets. Chacun constitue une phrase à lui seul, il n'enjambe pas sur le couplet suivant »⁵.
- Surtout, chaque couplet est à la fois « clos et ouvert ». Qu'est-ce à dire ? Fr. Roudaut explique dans son introduction que le rondeau est « à la fois clos par le retour du rentrement et ouvert par les sens variés que prend, en fonction du contexte, ce même rentrement »⁶ : c'est là une formule ingénieuse et globalement juste, sur laquelle nous reviendrons, mais ce n'est assurément pas le sens littéral de l'expression dans son contexte d'origine. L'auteur anonyme du *Jardin de Plaisance* nous dit pour sa part que les « couplets », comprenons les strophes 2 et 3, doivent être à la fois clos et ouverts, ce qui signifie que le sens doit être complet avant le rentrement (effet de clôture syntaxique), tout en laissant la possibilité syntaxique d'ajouter ce rentrement (effet d'ouverture syntaxique). En d'autres termes, le rentrement doit clore la strophe, mais de telle sorte qu'elle pourrait être close sans lui⁷. Ainsi dans le rondeau I de Marot, on remarque, outre l'autonomie syntaxique des trois strophes, le fait que le sens est complet à la fin du vers 8 (le rentrement n'est pas syntaxiquement nécessaire), comme à la fin du vers 14 ; si bien que le rentrement paraît un ajout, il est donné comme de surcroît, c'est la cerise sur le gâteau.

D'une brève analyse du rondeau I de Marot on peut dégager d'autres règles, ou plutôt d'autres normes, qui s'ajoutent aux précédentes comme des raffinements supplémentaires ; je ne retiens ici que celles qui concernent le rentrement :

5 Art. cit., p. 20-21.

6 Marot, *L'Adolescence clémentine*, éd. Fr. Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 31.

7 Pierre Fabri écrit pour sa part [1521] (1969, Livre II, p. 63) : « Qui veult faire rondeau, il le doit faire rond [...] il doit garder necessairement que les fins et sentences de la demye ou dernieres clauses [= les strophes 2 et 3] soient si subtilement practiquees avec le commencement de la premiere clause [= avec le rentrement], que il semble que la premiere clause soit necessaire pour conclurre en sentence, et que de eulx mesmes ilz soient concludz et portent sentence parfaite sans reprendre le commencement de la premiere clause, car tout rondeau doit estre clos en soy, c'est a dire chascune clause doit estre de sentence parfaite, sans rentrer à la première partie du rondeau. Le rondeau aussi doit estre ouvert, c'est a dire que les fins des deux dernieres clauses soient suspens et contenues [continues] en substance avec la premiere partie du premier couplet. » P.-Y. Badel résume : « les couplets doivent avoir un sens achevé sans le rentrement, ils doivent en avoir un avant le rentrement » (art. cit., p. 21).

- En premier lieu, s'appuyant sur l'usage de ses prédécesseurs, Marot proscriit le rentrement vocatif (dont on trouve pourtant un exemple, mais un seul exemple, dans le recueil : le rondeau XXV, qui commence par l'apostrophe « Fausse Fortune »). Pourquoi cet interdit du rentrement vocatif ? Sans doute parce qu'il paraît trop facile. C'est du moins ainsi que je comprends « Un vocatif [...] ne peut faillir rentrer par huis ou porte » : en d'autres termes, un groupe nominal en fonction d'apostrophe ne peut pas manquer d'entrer facilement dans n'importe quelle phrase d'un rondeau ; « rentrer par huis ou porte », c'est donc choisir la solution de facilité, ne faire preuve d'aucune subtilité.
- De même que le début du rondeau I portait sur l'art de commencer, la fin en vient à l'art de « clouer », de clore ; le rondeau, comme l'épigramme ou le sonnet, est un art de la pointe : Marot souligne le soin qu'il attache à la clausule, marquée par « quelque bon propos » ; on peut hésiter sur le sens de l'expression : un propos raisonnable et plein de sagesse (*cf.* ép. II, v. 44, où l'expression « bons propos » est associée à l'idée d'argument raisonnable), ou plutôt ce que nous appelons un « bon mot », propre à faire sourire ? Les deux interprétations ne sont pas exclusives l'une de l'autre : on en trouvera maint exemple dans le recueil.
- Enfin l'injonction « rentrez de bonne sorte » renvoie certainement au principe du rentrement « clos et ouvert », que Marot suppose connu de son lecteur, « enfant d'Apollo » et donc apprenti poète. Il n'en reste pas moins qu'une étude empirique des rondeaux de *L'Adolescence clémentine* permet de préciser encore le bon usage du rentrement, dans toute sa variété.

LONGUEUR ET MÉTRIQUE DU RENTREMENT

Rappelons d'abord que les rondeaux du Moyen Âge pouvaient présenter des formes très diverses, destinées au chant, dont le point commun était la reprise, au milieu et à la fin, de vers *entiers*⁸. On y répétait souvent toute la première strophe en guise de refrain, ou seulement ses premiers vers, mais les copistes avaient pris l'habitude d'abrégé cette longue reprise en n'inscrivant que les premiers mots suivis de *etc.*, sans toujours préciser combien de vers devaient

⁸ Sur les formes anciennes du rondeau, voir J. Cerquiglini, « Le Rondeau », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII-1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

être repris⁹. Comme l'explique Francis Goyet, « le rondeau moderne, celui de Jean Marot, tire parti de cette coupure et transforme la reprise en pointe »¹⁰. Thomas Sébillot, qui théorise *a posteriori* la poésie marotique, appelle « parfait », c'est-à-dire complet, le rondeau des « vieux Poètes » qui reprend des vers entiers, mais il souligne que l'usage s'en est perdu :

je ne t'en puis tirer des œuvres des Poètes de notre temps, pource que, se fâchant de trop longue redite, ont osé pour le plus court et pour le meilleur de ne reprendre que le vers premier [...] ou deux ou trois mots premiers [...] et le plus souvent que le premier hémistiche, nommément aux rondeaux faits de vers de dix syllabes [...]. Pourtant [= pour cette raison] est-ce qu'ès Rondeaux de Clément Marot et de Jean Marot son père, et de tous autres savants et famés Poètes de ce temps, tu liras peu ou point de reprises plus longues que de l'hémistiche : lequel à vrai dire rentrant proprement n'a moins de grâce, que si le demi ou l'entier premier couplet fût repris et répété¹¹.

Le rentrement ainsi conçu est-il un vers à proprement parler ? Du fait qu'il ne rime pas, on peut lui contester ce statut ; toutefois, le rentrement pose un problème technique qui relève bien de la métrique : quel nombre de syllabes du premier vers faut-il répéter ? Pour simplifier, on peut dire que ce nombre est le plus souvent fonction du mètre employé dans le reste du rondeau. L'usage diffère selon qu'on a affaire à un rondeau décasyllabique ou à un rondeau octosyllabique.

Que disent à ce sujet les théoriciens ? *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri (1521), très libéral sur ce point, s'en remet « tout à la volonté du facteur »¹² ; mais l'un des arts de seconde rhétorique édités par Langlois est plus précis. Il s'agit de *L'Art et science de rhétorique vulgaire*, un manuscrit anonyme de 1524 ou 1525 qui remanie en le complétant *L'Art de rhétorique* de Jean Molinet (édité en 1493). Alors que Molinet ignorait les formes modernes du rondeau, son remanieur enregistre de nouveaux usages et les érige en « règle ». À propos des rondeaux doubles il écrit :

Des quelz rondeaux l'un, qui est fait de huit sillabes, rentre de toute la première ligne, et l'autre, qui est de dix ou douze sillabes, se rentre seulement par les quatre premières sillabes qui chéent en masculin du ver (*sic*) de dix sillabes, et

9 L'interprétation du *etc.*, c'est-à-dire la longueur de la reprise, fait l'objet de vifs débats : voir J. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 50, et O. Jodogne, « Le rondeau du xv^e siècle mal compris : *Du dit et de l'écrit* », *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 389-408.

10 *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 173, n. 166.

11 *Ibid.*, p. 111-112.

12 Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. A. Héron, Rouen, 1889, p. 67.

en cinq si la cheute vient en féminin ; et si le rondeau est alexandrin, il doit entrer par six syllabes le masculin et le féminin par sept¹³.

En d'autres termes : un rondeau octosyllabique reprend tout le premier vers en guise de refrain ; un rondeau décasyllabique ou alexandrin ne reprend que le premier hémistiche du premier vers. Cette règle est illustrée dans *L'Art et science de rhétorique vulgaire* par trois rondeaux doubles où elle est strictement appliquée.

Qu'en est-il dans *L'Adolescence* ? On sait que les rondeaux doubles en décasyllabes sont largement majoritaires dans le recueil¹⁴ : on en dénombre 57 dans la section « Rondeaux », auxquels on peut ajouter le rondeau acrostiche qui clôt la première épître et les deux rondeaux de Mercure et de Crainte qui ornent la seconde. Ces 60 rondeaux décasyllabiques présentent tous un rentrement de quatre syllabes, correspondant au premier hémistiche du décasyllabe. On ne relève qu'une seule exception : il faut donc souligner la singularité du rondeau XXXIII, *De ceux, qui allaient sur mule au camp d'Attigny*, le seul rondeau décasyllabique du recueil dont le rentrement se limite à deux syllabes, du reste plaisamment répétées dans l'incipit : « Aux champs, aux champs ».

En revanche, pour le rentrement des rondeaux en octosyllabes, la pratique de Marot n'a rien à voir avec la « règle » édictée par *L'Art et science de rhétorique*, et rappelle davantage la liberté du « facteur » chère à Fabri. Pour Marot, le rondeau octosyllabique, qu'il soit simple ou double, présente lui aussi un rentrement plus bref que les autres vers, mais sa longueur varie : les rentrements des rondeaux doubles octosyllabiques de *L'Adolescence clémentine* comptent respectivement deux, trois, quatre et cinq syllabes (L, XL, XXXIX, XLIV) : on a l'impression que Marot se plaît à expérimenter une fois chacune des formes possibles. Les rondeaux simples octosyllabiques sont aussi variés : 2, 3, 4 syllabes, et même 8 puis 4. La séquence des rondeaux V-VI-VII présente des rentrements de taille croissante : 2, puis 4, puis 8 et 4 syllabes. Il faut souligner au passage la double singularité de ce rondeau VII : d'une part, c'est le seul rondeau de Marot où apparaît une reprise intégrale du premier vers, selon l'ancienne méthode ; d'autre part, c'est le seul rondeau de Marot dont les deux occurrences du rentrement n'ont pas la même longueur¹⁵. Une autre séquence remarquable (XXXIX, XL, XLI) regroupe trois rondeaux octosyllabiques (deux doubles et un simple), dont

13 Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 287, n° 38 (« Autre règle »).

14 Comme c'était déjà le cas chez Jean Marot : selon les calculs de P.-Y. Badel, art. cit., p. 20, sur 98 rondeaux de Marot, 92 sont des rondeaux cinquains décasyllabiques.

15 P.-Y. Badel, art. cit., p. 22, signale un rondeau décasyllabique d'Octovien de Saint-Gelais dont la première occurrence du rentrement semble limitée à 2 syllabes (« Le cueur »), tandis que la seconde en compte 4 (« Le cueur la suit »).

les rentrements sont au contraire de taille décroissante : 4, puis 3, puis 2 syllabes. On voit que ce critère de la longueur du rentrement a pu jouer un rôle dans le classement des pièces et la disposition du recueil. Il est remarquable enfin que les deux rondeaux les plus atypiques formellement, le rondeau VII et le rondeau XXXIII, se finissent par les mêmes mots : « Aux champs »... Est-ce une simple coïncidence ?

En conclusion de cette analyse, si l'on en juge par la pratique de Marot dans *L'Adolescence clémentine*, il existe bien un bon usage, une « bonne sorte » quant à la métrique du rentrement : pour se conformer à ce qui s'est imposé au début des années 1520 comme une véritable règle, le rondeau décasyllabique doit présenter un rentrement de quatre syllabes. En revanche, les rondeaux octosyllabiques apparaissent, en la matière, comme un espace de liberté, où est moins recherché la régularité que la variété maximale.

SYNTAXE DU RENTREMENT : LA CLÉ D'UNE ESTHÉTIQUE ?

Mais « rentrer de bonne sorte », c'est aussi et surtout, pour Jean Marot, Clément Marot et leur émules, comme pour leur contemporain le théoricien Pierre Fabri, user subtilement de cette particularité syntaxique qu'est la strophe à la fois close et ouverte. C'est ici qu'une étude grammaticale des usages de Marot dans *L'Adolescence clémentine* peut être éclairante et révéler, d'une part, des usages dominants, des récurrences, des habitudes, d'autre part des cas plus singuliers.

Partons une fois encore du rondeau I et examinons précisément le fonctionnement du rentrement¹⁶. Le premier hémistiche du premier vers, « En un rondeau », est un groupe nominal introduit par la préposition *En*, suivie d'un article indéfini et d'un nom ; le groupe est complément circonstanciel de lieu du verbe principal qui suit. C'est encore le cas dans la deuxième occurrence, sauf qu'il est alors complément circonstanciel de lieu du verbe qui précède, un complément dont ce verbe n'a pas nécessairement besoin : on a vu que la phrase pourrait s'arrêter au vers 8 ; si bien que la précision « en un rondeau » a ici quelque chose de superflu qui en fait tout le charme : on répète le rentrement pour le plaisir, et pour répondre à l'attente d'un lecteur-auditeur déjà familier de cette forme. La structure syntaxique close et ouverte permet du reste un léger silence avant le rentrement, temps du clin d'œil, du sourire de connivence... puisque l'auditeur connaît le rentrement (c'est le début du poème !), l'attend, le voit venir... avant de le voir revenir à la fin du poème. Cette dernière occurrence

16 Je développe ici une suggestion d'André Tournon, « Ce sont coups d'essai : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, 1997, p. 125.

est plus délicieuse encore parce que le rentrement n'y a plus le même sens ni la même fonction : l'article *un* est devenu un adjectif numéral (en *un seul* rondeau... par exemple ce rondeau *un* !), et le groupe nominal n'est plus complément de lieu mais de moyen, le moyen de passer maître en rhétorique !

Observons dans le même esprit le rondeau II : le rentrement « Un bien petit » a d'abord sa valeur adverbiale ; il signifie : « un petit peu », façon ironique de dire : beaucoup, beaucoup trop près ! mais au vers 9, il signifie « un peu d'argent » (un bien petit de pécune) ; et à la fin il retrouve sa valeur initiale d'atténuation ironique, mais dans un tout autre contexte : « il vous faut attendre / Un bien petit » signifie en somme : vous allez devoir attendre longtemps, prenez votre mal en patience ! Au rondeau III, il est facile de voir que le rentrement « Du premier coup », employé d'abord dans son sens figuré courant (à la première tentative, sans s'y reprendre à deux fois), se charge dans sa dernière occurrence, après le verbe *défoncer*, d'un sens plus concret !

48

Ce qu'illustrent brillamment et très plaisamment ces trois premiers rondeaux, c'est qu'un bon rentrement change de sens ou de valeur à chacune de ses occurrences, ou au moins à l'une d'entre elles, si possible la dernière : le diligent lecteur est invité à goûter les subtils décalages sémantiques introduits par chaque réitération.

Mais est-ce pourtant toujours le cas ? On peut être tenté de nuancer ces remarques en observant la suite du recueil : dès le rondeau IV par exemple, la fonction grammaticale et le sens du rentrement « À mon plaisir » restent sensiblement identiques. Un tableau synoptique des fonctions du rentrement dans chacun des rondeaux de *L'Adolescence clémentine* fait apparaître que dans au moins un cas sur deux, elle reste identique de strophe en strophe.

Pour préciser cette remarque, il faut observer aussi la nature grammaticale du rentrement : dans plus de la moitié des pièces (38 sur 68), le rentrement est un groupe nominal ou un infinitif introduits par une préposition. De sorte que l'impression de variété qui se dégage de l'ensemble peut être nuancée : près de la moitié des rentrements sont des groupes prépositionnels dont les trois occurrences jouent le même rôle de complément du nom (XXXII) ou surtout de complément circonstanciel

- de temps (XI, XXIV, XXXIV, XXXVIII, XLV, XLVI, XLIX, LVI, LXII, LXIII)
- de lieu (XXXIII, XXXVII, XXXIX, LVIII, LIX)
- de manière (III, IV, XXIX, XXXV, LXV)
- de moyen (XIII, LI, LIII)
- de cause (XXI).

À cette liste, on peut ajouter deux des six rondeaux dont le rentrement est formé d'une préposition suivie d'un infinitif : « Pour bien louer » est d'abord complément de but dans ses 2 premières occurrences, sous la plume de Clavier (XVII), mais il semble plutôt complément de cause à la fin du rondeau XVII et le reste dans ses trois occurrences du rondeau XVIII (= parce que tu loues bien). « Sans rien blâmer » (XXII) est toujours complément de manière. De même les rentrements adverbiaux comme « Trop hardiment » (épître II), « Tout au rebours » (X), « Là où savez » (XII), « Tant et plus (XL), « Du tout » (L), « Tant seulement » (LIV et LXIV) ne peuvent guère varier de sens et de fonction. On pourrait citer encore les quatre rondeaux à rentrement gérondif : « En languissant... » (VIII), « En espérant... » (XXVIII), « En la baisant » (LVII), « En attendant... » (LX). En pareil cas, c'est la différence de contexte qui peut nuancer la valeur et la tonalité du rentrement. Pour ne donner qu'un exemple, dans le célèbre rondeau XLV *De celui qui ne pense qu'en s'amie*, le rentrement « Toutes les nuits » est toujours complément circonstanciel de temps. Mais alors que les deux premières occurrences soulignent le caractère récurrent de la rêverie érotique, la dernière anticipe joyeusement sur le bonheur accompli et durable escompté par l'amoureux une fois réalisé l'échange avec le mari !

En définitive, c'est par opposition à nombre de rentrements relativement faciles et stéréotypés que se détachent une minorité de rondeaux dont le rentrement paraît plus subtil, réservant au lecteur de vraies surprises. Le temps manque pour entrer ici dans des détails que chacun se plaira à découvrir par lui-même, mais on peut attirer l'attention sur le fait qu'un petit nombre de rentrements sont constitués d'une proposition entière : « On le m'a dit » (VI), « Il n'en est rien » (XXIII), « Si j'ai du mal » (XXVII), « Là me tiendrai » (XLVII), rentrements qui se distinguent dès lors par leur relative indépendance syntaxique par rapport au reste de la strophe. On peut revenir aussi sur la question du rentrement vocatif proscrit dans le rondeau I et pourtant pratiqué dans le rondeau XXV, « D'un se complaignant de Fortune » : l'intérêt de ce rondeau est précisément que le rentrement n'est vocatif qu'à l'initiale : Marot a soin d'en varier la fonction dans les autres occurrences, où « Fausse Fortune » devient COD puis apposition. Quand le rentrement est adjectival, Marot se plaît à utiliser tour à tour les diverses fonctions de l'adjectif : « Mieux résonnant » (XIV) et « Plus profitable » (XV) sont d'abord attributs (v. 1) puis épithètes (v. 9 et 15) dans deux rondeaux d'éloge successifs et parallèles. « Plus beau que fort » (XXXVI) est tour à tour attribut du COD, apposé et épithète. Les surprises syntaxiques peuvent aller jusqu'à l'anacoluthie comme à la fin du rondeau XLVIII :

Pour ces raisons, loin des autres me tire,
 Que mon ennui ne leur soit ennuyeux
 Tout à part soi. (v. 13-15)

En conclusion, l'examen des rentrements de *L'Adolescence clémentine* illustre une fois de plus la complexité de ce recueil et de sa poétique. D'un côté, on observe une relative standardisation des formes du rondeau et de son esthétique, avec la prédominance marquée du rondeau double décasyllabique à rentrement de quatre syllabes. Ce phénomène paraît renforcé par la fréquence des rentrements sous forme de groupe prépositionnel complément circonstanciel, lesquels ne favorisent guère une nette variation fonctionnelle ou sémantique entre les trois occurrences du rentrement ; aussi faut-il nuancer la *doxa*, bien formulée par François Roudaut, et déjà citée, selon laquelle le rondeau serait « à la fois clos par le retour du rentrement et ouvert par les sens variés que prend, en fonction du contexte, ce même rentrement »¹⁷ ; on a vu que les sens ne sont pas toujours, du moins pas *nécessairement*, très variés. À la lumière de cette standardisation, qui n'est d'ailleurs pas sans charme, mais que d'aucuns pourraient juger monotone, on serait tenté de souscrire à l'hypothèse de Jennifer Britnell¹⁸ selon laquelle le déclin progressif du rondeau après 1525 s'expliquerait par le durcissement de ses règles, et spécialement par l'obligation de faire des rondeaux « clos et ouverts », cette nouvelle contrainte ayant eu pour effet de multiplier les rentrements faciles, ou du moins de les standardiser. Marot lui-même n'échappe pas complètement à cette tentation, avant de préférer au rondeau, après 1532, des formes plus souples.

Mais dans le même temps, la pratique de Marot révèle aussi son désir de ne pas se laisser enfermer dans un cadre trop rigide, et de cultiver, dans sa pratique du rentrement, divers types de variété : variété de la longueur du rentrement dans les rondeaux octosyllabiques, variété fonctionnelle et syntaxique du rentrement dans un nombre significatif de textes, même s'ils ne sont pas la majorité, variété contextuelle qui transforme la tonalité du rentrement.

Reste à savoir s'il faut faire de ces quelques syllabes l'unique clé de l'esthétique du rondeau. Il est notable que l'une des pièces les plus justement célèbres de *L'Adolescence clémentine*, le magnifique rondeau XXXIX, *De sa grande Amie*, ne semble pas présenter de subtilité particulière dans l'usage du rentrement « Dedans Paris »... C'est dire que le charme d'un rondeau ne réside pas exclusivement dans cet artifice, dont on peut dès lors se demander s'il méritait cette laborieuse investigation !

17 Éd. cit., p.31.

18 « *Clore et rentrer* : the decline of the rondeau », *French Studies*, 37, 1983, p. 285-295.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Marot, Clément, *L'Adolescence clémentine*, éd. Fr. Roudaut, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

ARTS DE SECONDE RHÉTORIQUE

Fabri, Pierre, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique* [1521], A. Héron (éd.), Genève, Slatkine reprints, 1969 (éd. originale de Rouen, 1889-1890, 3 vol.).

Instructif de seconde rhétorique, dans *Le Jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Paris, Antoine Vérard, [1501], E. Droz et A. Piaget éd., Paris, 1910 et 1925, 2 vol.

Molinet, Jean, *L'Art et science de rhétorique en rigmes et ballades* (1493), titre abrégé en *L'Art de rhétorique* dans *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, E. Langlois éd., Paris, 1902 ; Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Sébilllet, Thomas, *Art poétique français* [1548], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet éd., Le Livre de Poche, Paris, 1990.

TRAVAUX MODERNES

Badel, P.-Y., « Le Rondeau au temps de Jean Marot », *Grands Rhétoriciens : Cahiers V.-L. Saulnier* n°14, Paris, Presses de l'ENS, 1997, p. 13-35.

Britnell, Jennifer, « "Clare et rentrer" : the decline of the rondeau », *French Studies*, xxxvii, n° 3, juillet 1983, p. 285-295.

Cerquiglini, Jacqueline, « Le Rondeau », *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII-1, *La Littérature française aux XIV^e et XV^e siècles*, dir. D. Poirion, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 45-58.

Jodogne, Omer, « Le rondeau du XV^e siècle mal compris : *Du dit et de l'écrit* », *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 389-408.

Tournon, André, « Ce sont coups d'essai : l'ironie poétique », *Cahiers Textuel*, n° 16, 1997.

Zink, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, xxxii, 1980, p. 71-90.

rondeau n°	rentrement	mètre	nature	occ. 1	occ. 2	occ. 3
Ep. I	Comme Dido	4/10	Conj. sub. + nom	CC compar.	CC compar.	CC compar.
Ep. II a	Mille douleurs	4/10	GN	Sujet	COD	COD
Ep. II b	Trop hardiment	4/10	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
I	En un rondeau	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CC moyen
II	Un bien petit	4/10	loc. adv. / GN	modifie l'adv.	GN COD	modifie le v.
III	Du premier coup	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
IV	A mon plaisir	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
V	Au feu	2/8	prép. + GN	CCL	COD	CCL / interj.
VI	On le m'a dit	4/8	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
VII	Qu'on mène aux champs [ce coquardeau]	8/8 4/8	proposition	prop. principale	indépendante	relative
VIII	En languissant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
IX	D'être amoureux	4/10	prép. + GV	CDN	CDV	attribut
X	Tout au rebours	4/10	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
XI	Avant mes jours	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XII	Là où savez	4/10	adv. + relative	CCL	CCL	CCL
XIII	D'un coup d'estoc	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
XIV	Mieux résonnant	4/10	comparatif	attribut	épithète	épithète
XV	Plus profitable	4/10	comparatif	attribut	épithète	épithète
XVI	Tant est subtil	4/10	adv. + GV	prop. principale	subord. cause	subord. cause
XVII (E.C.)	Pour bien louer	4/10	prép. + GV	CC but	CC but	CC cause
XVIII	Pour bien louer	4/10	prép. + GV	CC cause	CC cause	CC cause
XIX	D'avoir le prix	4/10	prép. + GV	COD	C. participe	C adj.
XX (J.G.)	De m'acquitter	4/10	prép. + GV	C. adj.	CDN	CDN
XXI	Vu ton esprit	4/10	prép. + GN	CC cause	CC cause	CC cause
XXII	Sans rien blâmer	4/10	prép. + GV	CC manière	CC manière	CC manière
XXIII	Il n'en est rien	4/10	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
XXIV	Depuis quatre ans	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXV	Fausse Fortune	4/10	adj. + nom	apostrophe	COD	apposition
XXVI	De Fortune	3/8	prép. + GN	CC cause	CDN	CDN
XXVII	Si j'ai du mal	4/10	proposition	subord. condi°	subord. condi°	subord. condi°
XXVIII	En espérant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
XXIX	En grand regret	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
XXX	Deuil, ou plaisir	4/10	GN	COD	apposition	apposition
XXXI	Comme Nature	4/10	conj. sub. + nom	conj. + sujet	CC compar.	CC. compar.

rondeau n°	rentrement	mètre	nature	occ. 1	occ. 2	occ. 3
XXXII	De deux grands Rois	4/10	prép. + GN	CDN	CDN	CDN
XXXIII	Aux champs	2/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XXXIV	Au départir	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXXV	Sous Espérance	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
XXXVI	Plus beau, que fort	4/10	comparatif	attribut du COD	apposé	épiphète
XXXVII	Hors du couvent	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XXXVIII	Un Mardi gras	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XXXIX	Dedans Paris	4/8	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
XL	Tant et plus	3/8	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
XLI	Bon jour	2/8	interjection	—	—	—
XLII	A mon désir	4/10	prép. + GN	CC manière	C adj.	CC manière
XLIII	Gris, tanné, noir	4/10	3 n. de couleurs	COD	apposition	apposition
XLIV	Plus qu'en autre lieu	5/8	proposition	CC compar.	CC compar.	CC compar.
XLV	Toutes les nuits	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XLVI	De nuit, et jour	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
XLVII	Là me tiendrai	4/10	proposition	indépendante	indépendante	indépendante
XLVIII	Tout à part soi	4/10	prép. + pronom	CC manière	CC manière	[anacoluthie]
XLIX	Jusqu'à la mort	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
L	Du tout	2/8	loc. adverbiale	CC manière	CC manière	CC manière
LI	Par alliance	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
LII	Grande vertu	4/10	GN adj. + nom	sujet	apposition	C indirect
LIII	Par seule amour	4/10	prép. + GN	CC moyen	CC moyen	CC moyen
LIV	Tant seulement	4/10	loc. adv. restrict.	adossé au verbe	adossé au verbe	adossé au verbe
LV	Trop plus qu'en autre	4/10	proposition	CC compar.	CC compar.	CC compar.
LVI	Au temps passé	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LVII	En la baisant	4/10	gérondif	CC manière	CC manière	CC manière
LVIII	Loin de tes yeux	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
LIX*	Dessus la terre	4/10	prép. + GN	CCL	CCL	CCL
LX*	En attendant	4/10	gérondif	CCT	CCT	CCT
LXI*	Amour, et Foi	4/10	GN 2 noms coord.	sujet	sujet inversé	apposition
LXII*	Au bon vieux temps	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LXIII*(V.B)	Au bon vieux temps	4/10	prép. + GN	CCT	CCT	CCT
LXIV*	Tant seulement	4/10	loc. adv. restrict.	adossé au verbe	adossé au verbe	adossé au verbe
LXV*	Contre raison	4/10	prép. + GN	CC manière	CC manière	CC manière
LXVI*	Comme inconstante	4/10	prép. + GN	CC compar.	CC compar.	CC compar.

TROISIÈME PARTIE

MOLIÈRE

« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT »
FORMES DISCURSIVES ET EFFETS PRAGMATIQUES DE LA
CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

Lucile Gaudin-Bordes
CNRS / ILF – UMR – Bases, Corpus, Langage
Université de Nice Sophia-Antipolis

PRÉAMBULE LEXICOLOGIQUE

Comme le remarque Littré, le substantif *contrefaçon*, pourtant utilisé dans les textes anciens avec le sens « imitation »¹, ne figure ni dans le *Furetière*, ni dans la première édition du *Dictionnaire* de l'Académie. Plus tard, les dictionnaires donnent pour *contrefaçon* un sens exclusivement « marchand » : le terme désigne l'impression frauduleuse d'un livre en 1718², sens repris et élargi à la manufacture illicite d'étoffes en 1762³. Une rapide interrogation de la base FRANTEXT portant sur les occurrences éventuelles de *contrefaçon* dans les textes antérieurs à 1900 confirme et la rareté du terme, et sa spécialisation. La première des 110 occurrences répertoriées se trouve sous la plume de Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland*, en 1762, et le sens « imitation », très sporadique, apparaît plus tardivement encore sous la plume de Sainte-Beuve, qui parle en 1828, dans le *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, d'une « reproduction scrupuleuse, une contrefaçon parfaite des formes grecques ».

Ainsi, même si Littré cite un exemple de Thomas Corneille, repris du dictionnaire de La Curne selon lequel *contrefaçon* signifie « déguisement, dissimulation »⁴, parler de *contrefaçon* dans un exposé sur Molière peut sembler anachronique. Il est vrai que Molière lui-même n'utilise pas le

1 Voir ses synonymes, *contrefaissance* et *contrefaiture* dans Frédéric Godefroy, 2002.

2 La définition proposée est la suivante : « imitation ou reproduction illicite de l'œuvre d'autrui ».

3 « Terme de gens de négoce, qui se dit De la fraude qu'on fait en contrefaisant ou l'impression d'un livre, ou la manufacture d'une étoffe, au préjudice de ceux qui en ont le droit & le privilège. Il a été condamné pour contrefaçon ».

4 Thomas Corneille, *Le Baron d'Albitrac*, acte V, scène 3 : « Beau dehors par la langue, et du reste à cœur joie ; / Quant à moy, je dis fy de ces contrefaçons ; / Point de déguisement, etc. ».

terme *contrefaçon*, mais il emploie régulièrement dans son théâtre le verbe *contrefaire*, à l'intérieur de didascalies ou dans la bouche de ses personnages. Dans *L'Avare* par exemple, Harpagon *contrefait* la révérence d'Élise qui vient de refuser le prétendant qu'il lui proposait, et Frosine, pour servir les jeunes gens, se prend à rêver (1) :

(1) Si nous avons quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de mon talent, et jouât assez bien pour *contrefaire* une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise [...] j'aurais assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche [...] et quand ébloui de ce leurre il aurait une fois consenti à ce qui vous touche, il importerait peu ensuite qu'il se désabusât⁵.

58

La contrefaçon dont il est ici question ressemble fort à un simple déguisement, par les accessoires signalés (un équipage, un nom inventé) et la fin proposée (faire accroire, leurrer, abuser). Il est d'ailleurs courant que *contrefaire* et *déguiser* commutent. Ainsi dans *Les Fourberies de Scapin*, le célèbre épisode du sac est scandé par le jeu de scène qui consiste pour Scapin à *contrefaire* sa voix (2) :

(2) Cachez-vous. Voici un spadassin qui vous cherche. (En *contrefaisant* sa voix.)
« Quoi ? Je n'aurai pas l'avantage de tuer ce Géronte, et quelqu'un par charité ne m'enseignera pas où il est ? [...] (Reprenant son ton *contrefait*.) [...] (Tout le langage gascon est supposé de celui qu'il *contrefait*, et le reste de lui)⁶.

Un examen rapide de cet exemple amène deux remarques. La première est d'ordre syntaxique : *contrefaire* et *déguiser* commutent lorsque l'objet direct est « voix », ou « ton », mais pas lorsque l'objet direct présente les traits [+An] [+Hum]. Dans ce dernier cas, *contrefaire* ne signifie plus « altérer », mais « imiter » : Frosine cherche une femme qui puisse *imiter* une dame de qualité, Scapin *imite* un gascon. De même, dans *Monsieur de Pourceaugnac*, Lucette « *contrefait* la Languedocienne » et Nérine la picarde. La deuxième remarque porte sur la forme du langage gascon reproduit par Scapin, qui illustre sur le mode comique l'ambiguïté de la contrefaçon : le discours contrefait ressemble à son modèle (sans quoi on ne pourrait l'identifier), mais en diffère en forçant le trait. De l'imitation à la déformation, il n'y a qu'un pas, ou pour le dire autrement un *continuum*, que schématisent les notices du Furetière (1690) et de l'Académie (1694) reprises respectivement dans les citations 3 et 4 :

5 Acte IV, scène 1.

6 Acte III, scène 2.

(3) contrefaire, v. act. Imiter quelque chose, & tâcher à la rendre semblable. *Ce bouffon sçait fort bien contrefaire toutes sortes de personnes. Ce faussaire sçait contrefaire toutes sortes de seings & d'écritures.*

Il signifie aussi, Desguiser. *Il a contrefait sa voix, son écriture, pour mieux tromper. Il est bon quelquefois de ne dire pas tout ce qu'on pense, & de se contrefaire.*

contrefaire, se dit en ce sens des hypocrites & des fanfarons qui veulent passer pour autres qu'ils ne sont. *Ceux qui contrefont les devots sont fort dangereux ; & ceux qui contrefont les braves ne sont gueres à craindre.*

contrefaire, en termes d'Imprimerie, c'est, Imprimer un Livre, une image, un dessein, pour frustrer l'Auteur du droit du privilege qu'il a obtenu de le faire imprimer tout seul⁷.

(4) contrefaire, v. act. Imiter. Représenter quelque personne, quelque chose. *Contrefaire quelqu'un. contrefaire la voix, l'écriture, le seing, les gestes d'un autre. contrefaire le chant du rossignol.*

On dit contrefaire un livre pour dire le faire imprimer au préjudice d'un libraire. Signifie aussi Déguiser. *Contrefaire son écriture. contrefaire sa voix. on ne peut pas se contrefaire long-temps.*

Signifie aussi Rendre difforme et défiguré. *Il a eu des convulsions qui luy ont contrefait tout le visage*⁸.

Si l'on écarte l'acception technique et commerciale, les deux définitions dessinent le même parcours sémantique. Elles s'ouvrent toutes deux sur l'idée d'imitation fidèle et réussie, avant d'introduire, par le biais de la synonymie avec *déguiser*, la notion d'altération. L'effet poursuivi s'en ressent : il ne s'agit plus de « rendre semblable », mais de « tromper », de « passer pour autre que l'on n'est ». L'entreprise mimétique débouche sur l'hypocrisie, moralement condamnable, dont la pire incarnation est le faux dévot, le tartuffe⁹. L'Académie ajoute une troisième acception, qui marque une étape supplémentaire dans le processus d'altération : après être passée de l'imitation au déguisement, la contrefaçon glisse du déguisement à la déformation. L'exemple semble cantonner cette acception à une déformation physique, mais on sait que le masque du tartuffe est aussi une grimace, et nous verrons que parmi les effets pragmatiques de la contrefaçon il y a bel et bien la capacité à faire perdre la face¹⁰...

⁷ Antoine Furetière, [1690], 1984.

⁸ *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, 1694.

⁹ L'entrée « tartuffe » existe déjà dans l'édition de 1690 du *Furetière*. Étrangement, le faussaire est du côté des artistes, ce qui montre bien l'ambiguïté de l'entreprise mimétique de *représentation*.

¹⁰ On sait que l'expression figurée « perdre la face » rend bien compte de l'emploi pragmatique de la notion de face dans la théorie globale de la politesse.

La contrefaçon couvre ainsi la totalité du champ de la représentation, depuis la reproduction mimétique jusqu'au masque grotesque. Car si contrefaçon et déguisement ont en commun la notion d'altération, le préfixe *contre* de *contrefaçon* marque d'abord la proximité, « le voisinage des choses »¹¹. De plus, contrairement au déguisement, la contrefaçon n'a pas d'identité propre. Ou plutôt, ce qui fait son identité propre, ce qui permet de l'identifier, c'est qu'elle n'est pas ce qu'elle est, qu'elle n'a pas d'autre identité que celle qui lui manque.

60

Considérant à la fois la portée représentative spécifique de la contrefaçon et son identité par défaut, nous ne la confondrons pas ici avec le déguisement. C'est bien un motif littéraire et dramatique à part entière, courant dans le genre comique et chez Molière, que nous nous proposons d'étudier dans ce travail. Nous avons choisi de le faire dans une perspective énonciative, pour saisir la contrefaçon dans ses représentations discursives. Divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix permettent en effet la prise en compte du discours de l'autre, sur les modes croisés et complémentaires de l'imitation, de la déformation, ou de l'accommodement. Nous rappellerons dans un premier temps les formes balisées du discours *contrefait*, qui correspondent à autant de « morceaux » largement étudiés par les ouvrages scolaires et universitaires, puis nous nous attacherons dans un second temps à repérer l'émergence d'un discours *contrefacteur*, moins immédiatement reconnaissable, mais dont les effets pragmatiques expliquent à notre sens l'action dramatique et le dénouement du *Malade imaginaire* (désormais *MI*).

1. Une « panoplie » discursive traditionnelle : le discours contrefait

Il existe incontestablement des « scènes de contrefaçon », au sens où l'on parle communément de « scène de reconnaissance », et elles coïncident avec une écriture dramatique caractérisée par des formes variées d'emprunt discursif : Cléante et Angélique en Tircis et Philis, Toinette en médecin, Thomas Diafoirus en... Thomas Diafoirus, ou Béline en femme aimante, tous énoncent un discours contrefait qui, par son étendue textuelle, participe de la délimitation de séquences dialogales.

11 Avant « l'opposition » ou « l'entière différence qui est entre les choses, ce qui fait qu'elles se choquent, qu'elles se détruisent ». Voir Furetière, entrée *contre*.

1.1. « Deux personnes qui disent les choses d'eux-mêmes, et parlent sur-le-champ »¹² :
fiction du dialogue

Le dialogue fictif construit acte II, scène 5 par Cléante et Angélique pour se déclarer leur amour sous l'identité des bergers Tircis et Philis est célèbre, et nous n'y reviendrons pas ici¹³. Notons simplement que la contrefaçon repose à la fois sur un trope communicationnel¹⁴ et sur une hybridation sémiotique, puisque le discours contrefait un « opéra impromptu »¹⁵. L'hétérogénéité discursive fonctionne comme un double écran protecteur pour les jeunes gens : les plaintes de Cléante et d'Angélique sont filtrées par les plaintes de Tircis et Philis, qui résonnent elles-mêmes des lieux communs du discours amoureux, ce qui explique qu'Argan n'entende pas la voix de sa fille (même s'il s'étonne de sa facilité à chanter¹⁶...).

1.2. « Vous avez bien perdu de n'avoir point été au second père, à la statue de Memnon, et à la fleur nommée héliotrope »¹⁷ : le copier-coller

La deuxième séquence de discours contrefait correspond au discours de Thomas Diafoirus, pour lequel pourrait être utilisé le terme de « patchwork » discursif. Les notes de notre édition soulignent la dette de Thomas Diafoirus vis-à-vis de Cicéron et des recueils d'emblèmes très à la mode au XVII^e siècle : les compliments qu'il prononce lui sont à ce point étrangers qu'il suffit qu'on l'interrompe pour qu'il en perde le fil. Il maîtrise en revanche le vocabulaire de la dispute, mais l'utilise de manière déplacée dans ce qui devrait être un dialogue courtois avec Angélique : l'inadéquation entre l'objet du discours et le discours lui-même, martelée par les formules latines d'une rhétorique d'École, donne lieu à un contrepoint fâcheux avec l'opéra improvisé par Cléante.

La contrefaçon consiste donc ici en plusieurs formes de ce qu'on appellerait aujourd'hui du copier-coller : montage de lieux communs cousus entre eux dans des compliments appris par cœur, superposition brutale du registre de la dispute à celui de la conversation amoureuse, ou encore mise en œuvre d'un vocabulaire pseudo-savant pour poser un diagnostic qui contredit celui du médecin précédent. Chacun de ces emprunts renvoie le discours de Thomas Diafoirus à sa vacuité. Le discours du jeune homme est aussi vide que sa personne, dont son père fait un portrait complaisant, mais laborieux, évidemment construit sur

12 Acte II, scène 5, p. 142. Notre édition de référence est celle de Georges Couton pour Gallimard, « Folio classique » 3300, 1999.

13 Voir par exemple l'article de Nathalie Fournier, 1992-4, p. 561-566.

14 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 131-137.

15 P. 141.

16 P. 145.

17 Acte II, scène 6, p. 150.

la négation et sur les « on dit », comme si Thomas Diafoirus n'était jamais que par défaut, autant dire comme s'il n'était qu'une contrefaçon¹⁸. Or, derrière le discours de Thomas Diafoirus, c'est bien entendu celui de son père et de tous les médecins qui est moqué : le discours médical est nécessairement contrefait, et les médecins tous des usurpateurs.

1.3. « *Un médecin de la médecine* »¹⁹ : *médecin volant, discours volé*

62

C'est cette « essence » du médecin, indissociable de son discours, qu'illustre de façon magistrale l'épisode du médecin volant, rebaptisé par Toinette « médecin de la médecine ». En effet, sous sa forme canonique de travestissement farcesque, la séquence où Toinette se présente à Argan déguisée en médecin résume les enjeux de la contrefaçon. D'une part elle est plus vraie que nature, comme l'indiquent la dérivation « médecin »/« médecine » et l'expression « ressembler comme deux gouttes d'eau »²⁰ prolongée par un débat sur la ressemblance entre Argan et Béralde. D'autre part elle débouche sur une surenchère grotesque : le syntagme « médecin de la médecine » que nous venons de nommer pudiquement « dérivation » n'a bien sûr aucun sens, et annonce la redondance de chacune des répliques de ce médecin « puissance deux », à peine plus insensé qu'un médecin tout court. La répétition du groupe nominal « le poumon » (qui n'est pas si éloigné phonétiquement du pathétique « Monsieur Purgon » répété frénétiquement par Argan), la reprise de noms savants comme celui d'« hydropisie », la dérivation latine « *ignorantus, ignoranta, ignorantum* » ou encore la modulation de la menace prononcée par Purgon, et convertie en souhait²¹ sont autant d'échos déformés des propos vengeurs de Purgon (acte III, scène 5) et de la consultation menée par Thomas Diafoirus sous l'œil de son père (acte II, scène 6). On retrouve donc dans cet exemple l'idée que la contrefaçon en fait trop, y compris dans ses prolongements pratiques : même Argan ne peut accepter d'être malade au point de perdre un bras ou un œil²² !

18 Acte II, scène 5, p. 134-137.

19 Acte III, scène 7, p. 209.

20 Acte III, scènes 8 à 10.

21 Voir p. 216 : « je voudrais, Monsieur, que vous eussiez toutes les maladies que je viens de dire, que vous fussiez abandonné de tous les médecins, désespéré, à l'agonie, pour vous montrer l'excellence de mes remèdes, et l'envie que j'aurais de vous rendre service ».

22 On peut penser que cette forme de contrefaçon s'accompagne sur scène d'un phénomène d'hétérophonie, Toinette contrefaisant sa voix à défaut de contrefaire son apparence physique (elle se contente de changer d'habit).

1.4. « *Tenons cette mort cachée, jusqu'à ce que j'aie fait mon affaire* »²³ : le double discours

La dernière forme traditionnelle de discours contrefait consiste à déguiser ce que l'on pense. C'est le discours de l'hypocrite, représenté par Béline, dont les propos de femme aimante cessent à l'instant où Toinette lui annonce la mort de son époux (acte III, scène 12). Molière souligne ce double langage en rappelant *in extremis*, juste avant la décapante « oraison funèbre » que prononce Béline, l'idiote contrefait qu'elle utilisait jusqu'alors. Ce rappel s'effectue par la bouche de Toinette, dans la séquence suivante (citation 5) :

(5) Toinette — Votre mari est mort.

Béline — Mon mari est mort ?

Toinette — Hélas ! oui. Le pauvre défunt est trépassé.

L'effort de reformulation, qui n'apporte aucune explicitation et bute sur le pléonasme « défunt » / « trépassé », est, à un premier niveau d'analyse, comique par maladresse. Mais il existe un deuxième niveau d'analyse, qui fait intervenir la notion de contrefaçon, car Toinette contrefait l'idiote de Béline dans le segment reformulant « le pauvre défunt est trépassé ». Celle-ci est en effet une adepte de l'adjectif affectif « pauvre » antéposé, comme l'illustre la scène 6 de l'acte I²⁴. Contrefaçon du segment précédent, la paraphrase zélée de Toinette contrefait donc également le discours de Béline. L'effet comique d'une telle imitation est évident, et réside dans le dialogisme : on entend bien, derrière la voix de Toinette, celle de Béline. Le contraste n'en est que plus saisissant avec les appellatifs qu'elle utilise immédiatement après pour désigner son mari : « un grand fardeau », « un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, etc. »²⁵.

Suivant le canevas comique traditionnel, l'hypocrite doit être démasqué pour libérer de son emprise malfaisante le barbon et débloquent l'action dramatique en permettant l'histoire d'amour entre les jeunes gens. C'est bien à quoi s'emploie Toinette, alliée d'Angélique dès l'acte I : elle est l'instigatrice d'une contre-contrefaçon qui consiste à faire faire le mort à Argan. Sur les conseils retors de sa servante, celui-ci accepte en effet de « contrefaire » le mort pour prouver à son frère combien sa femme l'aime. Or selon la loi proverbiale du « tel est pris qui croyait prendre », Argan, qui voulait « confondre » Béralde, est bien obligé

23 Acte III, scène 12, p. 231.

24 « Qu'avez-vous, mon pauvre mari ? » demande-t-elle à Argan en entrant sur scène, acte I, scène 6. Et trois tours de parole plus tard : « Hélas ! pauvre petit mari » puis, alors que le notaire attend en coulisses « Pauvre petit fils », jusqu'aux derniers mots de la scène, alors qu'elle sort avec Argan et le notaire pour mettre au point le testament : « Allons, mon pauvre petit fils ».

25 P. 231.

de reconnaître qu'il a été la dupe d'une femme intéressée. C'est dans ce contexte que Toinette lance à la tête de Béline cette phrase satanique « ah, ah ! le défunt n'est pas mort » (citation 6) :

(6) Béline — [...] Viens, Toinette, prenons auparavant toutes ses clefs.

Argan, *se levant brusquement* — Doucement.

Béline, *surprise et épouvantée* — Ahy !

Argan — Oui, Madame ma femme, c'est ainsi que vous m'aimez ?

Toinette — Ah, ah ! le défunt n'est pas mort.

Argan, *à Béline, qui sort* — Je suis bien aise de voir votre amitié, et d'avoir entendu le beau panégyrique que vous avez fait de moi.

64

À moins de croire aux morts-vivants, la phrase « le défunt n'est pas mort » ne veut rien dire. C'est bien de l'hiatus sémantico-logique que rit le spectateur, qui sait bien qu'un défunt est (un) mort. La négation est ici éminemment dialogique. Dans ce cadre, l'énonciateur ÉI de l'énoncé négatif É « le défunt n'est pas mort » attribuée à un énonciateur ÉI, ici non instancié et représentant le discours dominant, l'énoncé É « un défunt est un mort », énoncé dont il conteste le bien-fondé au moins dans cette situation d'énonciation particulière. En réfutant une telle évidence, cet énoncé négatif inscrit dans le discours la faille référentielle qui caractérise la contrefaçon. Il est le pendant négatif du pléonasmе « le pauvre défunt est trépassé », qui le précède de peu dans la chaîne discursive. Après avoir construit la contrefaçon sur le corps d'Argan affalé sur sa chaise, le discours la révèle : par sa dimension polémique, l'énoncé « le défunt n'est pas mort » entérine la résurrection d'Argan et démasque brutalement Béline. Et même si à l'époque de Molière le visage ne vient pas encore avec le masque qu'on arrache, force est de constater que Béline, à cet énoncé, perd la face.

2. Plasticité du discours contrefacteur

Comme nous venons de l'évoquer, l'étude des différentes formes de discours contrefait participe du canevas comique traditionnel opposant le père ou le barbon d'un côté, les jeunes amants de l'autre : Toinette en médecin, Cléante en berger, Béline en femme aimante prennent tous Argan pour dupe. Même lorsque Molière se moque des Diafoirus en (singes) savants, son sarcasme rejaillit sur Argan. Mais ce qui est intéressant dans le *MI*, c'est que non seulement la contrefaçon dont usait Béline se retourne contre elle et lui fait perdre la face (elle disparaît d'ailleurs définitivement, et sans un mot, à la fin de la scène 12), ce qui rappelle par exemple le *Tartuffe*, mais qu'elle amène aussi un dénouement inattendu. Il y a bien, à l'issue de la fausse mort et

de la pseudo-résurrection d'Argan²⁶, une sorte de scène de reconnaissance entre Argan et Béline d'une part (« Hé bien ! mon frère, vous le voyez » commente Béralde²⁷), entre Argan et Angélique de l'autre (« tu es mon vrai sang, ma véritable fille » affirme Argan), mais c'est une reconnaissance sous condition (citation 7) :

(7) Argan — Qu'il se fasse médecin, je consens au mariage. Oui, faites-vous médecin, je vous donne ma fille.

Contrairement à ce qui se passe dans une intrigue traditionnelle, la reconnaissance ne vient donc pas dénouer la pièce. Pour que la situation se débloque, il faut qu'Argan se donne « un gendre tel qu'il [lui] faut »²⁸. Il suffira pour cela de remplacer Thomas Diafoirus par n'importe quel autre apprenti médecin, Cléante, ou Argan lui-même. La résolution des conflits passe ainsi paradoxalement par le triomphe de la contrefaçon, dans la cérémonie finale, le troisième intermède s'intégrant alors complètement au dernier acte. Le dénouement ne s'attache donc pas aux jeunes gens, mais au père, libre, grâce à la cérémonie qui le fait médecin, de vivre sa chimère²⁹ sans avoir bougé d'un pouce dans sa conviction qu'« une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père »³⁰.

Peut-on parler ici, à l'échelle de l'œuvre, de contrefaçon ? Il y a en tout cas une construction en trompe-l'œil, l'économie dramatique du *MI* fonctionnant sur la conversion de l'intrigue principale traditionnelle (les amours contrariées de deux jeunes gens) en intrigue secondaire, et *vice versa* : le père n'est plus un obstacle à l'amour des jeunes gens, c'est au contraire l'amour des jeunes gens qui fait figure d'obstacle à la passion du père. Dans cette perspective, l'originalité du *MI* est de prêter à la contrefaçon une portée pragmatique particulière : l'accommodement.

Nous appellerons dans cette seconde partie discours *contrefacteur* un discours dont l'hétérogénéité transforme l'énonciateur, et dont la visée illocutoire n'est pas l'affrontement, mais au contraire une interaction réussie.

26 Angélique ne s'exclame-t-elle pas, acte III, scène 14, p. 236 : « Ah ! quelle surprise agréable, mon père ! *Puisque par un bonheur extrême le Ciel vous redonne à mes vœux*, souffrez qu'ici je me jette à vos pieds pour vous supplier d'une chose ». C'est moi qui souligne.

27 P. 232.

28 P. 183.

29 Patrick Dandrey, 1993, p. 7-19.

30 P. 70.

2.1. Un exemple de plasticité syntaxique : le verbe (se) faire

Le statut syntaxique du complément de (*contre*)*faire* est ambigu³¹. Le Goffic note que le verbe *faire* « admet des compléments nominaux qui sont aux limites entre l'attribut et l'objet ». Pour l'exemple *Marie fait l'idiote*, il propose ainsi de gloser « Marie crée un personnage d'elle-même qui est idiot », et conclut donc à une « combinaison d'action et d'état »³². Nous rapprocherons sur ce modèle le verbe *contrefaire* des verbes occasionnellement attributifs, et nous analyserons le complément de *contrefaire* dans « contrefaites le mort » comme un attribut du sujet³³.

Cette relation attributive est relayée dans la dernière scène du *MI* par les nombreuses constructions du verbe *faire* qui, pour variées qu'elles soient, oscillent toutes entre transitivité et attribution (citations 8) :

66

(8a) La barbe fait plus de la moitié du médecin (Toinette, III, 14, p. 239).

(8b) je veux [...] que mon frère y fasse le premier personnage. (Béralde, III, 14, p. 241)

(8c) C'est une cérémonie burlesque d'un homme qu'on fait médecin en récit, chant et danse. (troisième intermède), p. 242.

(8d) *natura et pater meus hominem me habent factum ; mais vos me, ce qui est bien plus, avetis factum medicum* (troisième intermède), p. 252.

Que ce soit en effaçant la distinction entre action et état (exemples 8a et 8b), ou en marquant, toujours selon Le Goffic, « l'instauration d'une relation entre l'objet et son attribut (relation que les verbes de perception et de déclaration ne faisaient que constater) »³⁴ (exemples 8c et 8d), la particularité du verbe (*contre*)*faire* est d'inscrire l'altération, ou l'aliénation, au cœur de l'opération d'attribution (et d'identification). Les exemples les plus intéressants dans cette perspective « transformiste » font intervenir la construction réflexive (citation 9) :

(9) Argan — Qu'il se fasse médecin, je consens au mariage. Oui, faites-vous médecin, je vous donne ma fille.

Cléante — Très volontiers, Monsieur : s'il ne tient qu'à cela pour être votre gendre, je me ferai médecin, apothicaire même, si vous voulez. Ce n'est pas une affaire que cela, et je ferais bien d'autres choses pour obtenir la belle Angélique.

31 Le verbe *faire* commute couramment avec *contrefaire* dans l'expression « faire le mort ».

32 Pierre Le Goffic, 1993, § 138 et 175.

33 Mais non dans « il contrefait sa voix », pleinement transitif.

34 Le Goffic, *op. cit.*, § 199.

Béralde — Mais, mon frère, il me vient une pensée : faites-vous médecin vous-même. La commodité sera encore plus grande, d'avoir en vous tout ce qu'il vous faut.

Toinette — Cela est vrai. Voilà le vrai moyen de vous guérir bientôt : et il n'y a point de maladie si osée, que de se jouer à la personne d'un médecin³⁵.

Les deux actants agent et objet de la transformation sont coréférents, et les énoncés en *se faire* sont susceptibles de deux interprétations, en fonction de la distinction, possible ou impossible, des rôles actantiels. La citation 9 illustre parfaitement cette ambiguïté. Argan demande à Cléante de *devenir* médecin, mais lorsque Cléante lui répond, il envisage moins un changement d'état qu'un changement de forme : sous couvert de faire allégeance à Argan en reprenant les mêmes mots et le même arrangement syntaxique, il donne à la construction *se faire médecin* un sens complètement différent de celui de son interlocuteur, et redistribue les rôles actantiels en passant de l'interprétation neutre, ou moyenne, à l'interprétation active, réfléchie.

Dans la suite du dialogue, Béralde joue lui aussi sur la polysémie et le brouillage actantiel. Là où Argan comprend « devenez médecin », et s'inquiète en conséquence de ces capacités intellectuelles et de ses connaissances en matière de latin, de maladie, et de remède, le spectateur averti entend « transformez-vous / déguisez-vous / emmasquez-vous en médecin ». Car ce que Béralde propose à Argan, c'est bien de contrefaire un médecin : l'habit ne fait peut-être pas le moine, mais il fait assurément le médecin !

En retournant à son frère sa construction pronominale, en renchérissant sur son énoncé par l'ajout de la forme renforcée du pronom réfléchi, Béralde tend à Argan le masque que celui-ci tendait à Cléante, et il le fait au nom de la « commodité », motif repris par Toinette, qui prête à la contrefaçon non seulement les vertus d'un « vrai » médecin (être capable de se soigner), mais une vertu supplémentaire qui va dans le sens de la fantaisie du malade imaginaire (faire fuir la maladie). La contrefaçon ne vise donc pas cette fois à désabuser le malade, mais à réorganiser le monde en fonction de sa maladie, suivant le précepte selon lequel « il faut s'accommoder aux choses, quand les choses ne s'accommodent pas à nous »³⁶.

35 Acte III, scène 14, p. 237-238.

36 Furetière, entrée *accommoder*.

2.2. L'emprunt, forme paradoxale de plasticité discursive

Ce précepte est appliqué dès l'acte II, scène 2 par Cléante, conduit par Toinette. Nous ne résistons pas à citer le passage, un peu long, qui met en mots le processus d'accommodement (citation 10) :

(10) Cléante — Monsieur, je suis ravi de vous trouver debout et de voir que vous vous portez mieux.

Toinette *feignant d'être en colère* — Comment « qu'il se porte mieux » ? Cela est faux : Monsieur se porte toujours mal.

Cléante — J'ai ouï dire que Monsieur était mieux, et je lui trouve bon visage.

Toinette — Que voulez-vous dire avec votre bon visage ? Monsieur l'a fort mauvais, et ce sont des impertinents qui vous ont dit qu'il était mieux. Il ne s'est jamais si mal porté.

Argan — Elle a raison.

Toinette — Il marche, dort, mange, et boit comme les autres ; mais cela n'empêche pas qu'il ne soit fort malade.

Argan — Cela est vrai.

Cléante — Monsieur, j'en suis au désespoir. [...]

68

Le comique de l'extrait tient à la virtuosité de Toinette, qui assure la viabilité du dialogue en accommodant chacun des propos de Cléante afin de le rendre acceptable pour Argan. Le code de politesse en vigueur, qui veut que l'on présente à son interlocuteur des compliments sur sa bonne mine, passe auprès d'Argan pour de l'impertinence. Les façons du monde ne sont pas celles d'Argan, qui peuvent en comparaison sembler contrefaites, au sens « radical » de « difformes », ou « grotesques ». Mais d'une part les façons de l'un valent sans doute les façons des autres³⁷, d'autre part, la contrefaçon est la condition *sine qua non* du dialogue. Si Cléante ne laisse pas tomber ses façons pour les remplacer par celles d'Argan, l'échange a toutes les chances de tourner court, et Argan d'opposer au jeune amant, déguisé en maître de chant, une fin de non-recevoir.

En quoi consiste cet accommodement ? En une réécriture radicale, non seulement parodique mais carnavalesque : chaque terme mélioratif est remplacé par son antonyme, chaque assertion est mise en question, l'objectif de Toinette étant d'amener Cléante à prononcer le sésame « je suis au désespoir », substitué de l'irrecevable « je suis ravi ». Le dédoublement énonciatif est systématique, et débouche sur la prise en compte simultanée des différents points de vue en

37 Le terme *façon* s'utilise aussi, nous rappelle Furetière, pour désigner « ces cérémonies, compliments et grimaces incommodes qu'on fait avec des gens qui ne nous sont point familiers », façons qu'adorent les coquettes mais que fuient les « sages ».

présence. Les outils dialogiques utilisés dans la « traduction » de Toinette sont multiples : les mots de Cléante sont passés au crible de l'interrogation et de la négation, représentés sous les formes marquées de la modalisation autonymique et du discours indirect³⁸. Les mots d'Argan, convoqués par Toinette sous la forme non marquée de la citation cachée, se juxtaposent aux précédents à la faveur de la parataxe qui neutralise toute hiérarchisation. La dernière réplique de Toinette distribue ainsi sans les hiérarchiser, de part et d'autre du connecteur argumentatif *mais*, deux énoncés correspondant à deux énonciations et à deux points de vue différents. Toinette tient ensemble deux discours, et sa voix *rassemble* celles des deux protagonistes.

Les reprises dialogiques permettent de récuser sur le mode comique les mots de Cléante pour mettre à leur place, sous la forme de réminiscences, les mots d'Argan. Toinette est une faussaire hors pair : chacune de ses répliques pourrait être, à quelques aménagements pronominaux près, prononcée par Argan, qui d'ailleurs s'y *reconnaît* (« elle a raison », « cela est vrai »). En parlant à la façon d'Argan, Toinette n'engage pas seulement des mots, mais un point de vue, que le spectateur sait ne pas être le sien, à moins d'une syllepse de sens sur « malade »³⁹. Toinette se moque d'Argan, bien sûr, et fait rire le spectateur aux dépens de son maître. Pourtant, à la lumière de l'explication que donne Béralde à sa nièce dans la dernière scène, il est possible de voir dans cette réécriture une leçon de pragmatisme et de penser la contrefaçon comme un moyen pour les hommes de vivre ensemble le mieux possible. Se moquer, s'adapter, les deux visées possibles de la contrefaçon sont déjà présentes dans cette séquence, sans qu'on puisse les départager.

Entre parler *comme* (pour se moquer) et parler *avec* (pour s'accommoder), le « déjà-dit ailleurs »⁴⁰ qui caractérise le discours de Toinette constitue un premier pas vers le changement radical de point de vue et l'harmonisation des dissonances énonciatives opérés par l'épanorthose finale.

2.3. Souplesse de l'épanorthose

Il est étrange de constater qu'un personnage de « sage » comme Béralde revendique la contrefaçon, au prix d'une épanorthose qui lui permet de réorienter positivement la tromperie qui lui est consubstantielle (citation I I)⁴¹ :

38 Sur la distinction entre formes marquées et formes non marquées de représentation du discours de l'autre, voir Jacqueline Authier-Revuz, 1992-1993, n° 55, p. 42.

39 Le même jeu de mots est développé sur une antanaclase acte V, scène 1, p. 69-70.

40 J. Authier-Revuz, art. cit., n° 55, p. 38 s.

41 On le sait, l'épanorthose est une figure de correction qui ne revient pas sur la chose (en l'occurrence la contrefaçon en quoi consiste la cérémonie finale), mais sur la nomination de cette chose. Pour une mise au point récente, voir Frédéric Calas, 2005, p. 239-250.

(11) Cléante — Que voulez-vous dire, et qu'entendez-vous avec cette Faculté de vos amies... ?

Toinette — Quel est donc votre dessein ?

Béralde — De nous divertir un peu ce soir. Les comédiens ont fait un petit intermède de la réception d'un médecin, avec des danses et de la musique ; je veux que nous en prenions ensemble le divertissement, et que mon frère y fasse le premier personnage.

Angélique — Mais mon oncle, il me semble que vous vous jouez un peu beaucoup de mon père.

Béralde — **Mais, ma nièce, ce n'est pas tant le jouer, que s'accommoder à ses fantaisies.** Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie aux uns et aux autres.

Le carnaval autorise cela. Allons vite préparer toutes choses.

Cléante à *Angélique* — Y consentez-vous ?

Angélique — Oui, puisque mon oncle nous conduit⁴².

Contrefaire, selon Béralde, ne consiste donc pas à « jouer » Argan, mais à « s'accommoder à ses fantaisies ». En substituant au terme proposé par Angélique un autre qui lui semble plus adéquat, Béralde propose à sa nièce de modifier sa vision des événements. La dimension polyphonique de la figure, qui repose de nouveau sur la vertu dialogique de la négation⁴³ adoucie par le quantitatif *tant*, permet ainsi à Béralde d'articuler le point de vue d'Angélique et le sien avec une force suggestive suffisante pour que son interlocutrice le suive dans cette redéfinition, et derrière elle le spectateur-lecteur. Pourtant le changement de point de vue est important, on pourrait même dire que c'est une vraie révolution : à l'issue de ce tour de passe-passe nominatif, la contrefaçon n'a plus pour objet Argan, ne s'exerce plus aux dépens ou au préjudice du dupé, elle passe sur ceux qui l'entourent, le cercle étroit de sa famille, à son bénéficiaire comme au leur. Ce retournement saisissant fait de la contrefaçon une valeur positive, une vertu effectivement carnavalesque, émancipatrice⁴⁴.

De manière inhabituelle, l'épanorthose n'est pas au service de la dénonciation, du dévoilement, du « travail de sape »⁴⁵. Elle ne cherche pas, comme chez tant d'autres, à « écarte[r] le masque de ces menteurs »⁴⁶. Elle vient au contraire proposer de nouveaux masques. Où l'on arrive à la deuxième vertu de la contrefaçon macabre de l'acte III : en faisant perdre la face à Béline, elle permet

42 Acte III, scène 14, p. 241-242.

43 Voir Brès, 1999, p. 73-74.

44 Molière est coutumier de ce renversement des valeurs.

45 F. Calas, art. cit., p. 243.

46 *Ibid.*

de redistribuer les masques. « Tout ceci n'est qu'entre nous. Nous y pouvons aussi prendre chacun un personnage, et nous donner ainsi la comédie aux uns et aux autres », affirme Béralde. C'est bien ce que propose Argan, revenu d'entre les morts et de l'amour de Béline, à Cléante qui réitère sa demande (voir ci-dessus citation 9). Cléante est prêt à toutes les contrefaçons⁴⁷. Il laisse à Argan le choix des masques, conscient qu'il y gagnera d'« être » l'époux d'Angélique. *Etre et se faire* ne sont pas opposés dans ce qui sonne comme une profession de foi.

Dans le *MI*, la contrefaçon fonctionne donc à la fois comme un moyen d'exclusion (elle fait tomber le masque de Béline et ridiculise les médecins) et un moyen de communion, dont la cérémonie finale donne une version triomphale. Les visées illocutoires attachées à la contrefaçon peuvent paraître d'abord contradictoires : Molière la dénonce, mais la propose comme solution aux conflits. C'est qu'il faut distinguer entre une contrefaçon qui enferme, que Béralde nomme « entêtement »⁴⁸, et une contrefaçon qui émancipe, perçue positivement en termes d'accommodement, ou de « commodité »⁴⁹. Cette deuxième forme débouche sur une morale « transformiste » qu'accompagne dans la dernière scène l'apparition et la fréquence du verbe (*se*) *faire* : pour agir sur les autres, commençons par agir sur nous-mêmes... Cette plasticité du moi à laquelle il nous semble que Molière nous invite dans le *MI* est relayée dans le texte par un discours foncièrement interlope⁵⁰, suivant le fil trouble des voix qui s'hybrident ou se superposent.

47 Ne déclare-t-il pas, un peu plus loin dans la scène : « En tout cas, je suis prêt à tout » ?

48 Acte III, scène 11, p. 226.

49 Acte III, scène 14, p. 238.

50 En 1762, le *Dictionnaire* de l'Académie donne pour *interlope* « s. m. Vaisseau Marchand qui trafique en fraude dans les pays de la concession d'une Compagnie de Commerce, ou dans les Colonies d'une autre Nation que la sienne ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Godefroy, Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, de, Paris, Champion, 2002.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire Universel*, [Rotterdam 1688-1689, Paris 1690], Paris, Le Robert, 1984.
- Le Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris, Coignard, 1694.
- 72 Authier-Revuz, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55-56, 1992-1993.
- Bres Jacques, 1999, « Vous les entendez ? Analyse du discours et dialogisme », *Modèles linguistiques*, tome XX, fasc. 2, p. 71-86.
- Calas, Frédéric, « L'épanorthose : de la correction langagière au dévoilement heuristique », *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, Éditions L'improviste, 2005, p. 239-250.
- Dandrey, Patrick, « La Comédie du ridicule », *Littératures classiques, Molière des Fourberies de Scapin au Malade imaginaire*, supplément annuel de janvier 1993, p. 7-19.
- Fournier, Nathalie, « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes Savantes*, *Le Malade Imaginaire* », *XVII^e siècle*, 177, 1992-4, p. 561-566.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1986.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la Phrase Française*, Paris, Hachette Université, 1993, § 138 et 175.

« VOICI QUI EST PLAISANT » :
L'EMPLOI DES PRÉSENTATIFS *VOICI* ET *VOILÀ*
DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

Sophie Hache
Université Lille III

L'analyse fonctionnelle du couple *voici/voilà*, comme celle des autres présentatifs, fait l'objet de débats dont nous nous contenterons ici de rappeler très rapidement les termes. L'origine verbale de ces formes justifie-t-elle d'assimiler leur fonctionnement syntaxique à celui des verbes fléchis ? La grammaire de Grevisse récuse une telle hypothèse :

La construction de *voici* et *voilà* ressemble fort à celle d'un verbe. Aussi certains linguistes le rangent-ils parmi les verbes. Mais notre définition du verbe ne peut s'appliquer à ces mots, qui non seulement ne se conjuguent pas (ce qui est vrai de certains verbes défectifs), mais qu'il est impossible de conjuguer¹.

M. Grevisse détermine alors une catégorie des « introducteurs », définis comme des mots invariables servant à introduire un mot ou un syntagme, qui englobe la notion de présentatif ; *voici* et *voilà* sont des introducteurs au sens strict puisqu'ils sont invariables, à la différence de *c'est* et *il y a* qui tendent à l'invariabilité. Les travaux de G. Moignet insistent au contraire sur la forme verbale des présentatifs :

Voici-voilà forme une sorte de verbe sans variation morphologique verbale, impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporal (présent), qui désigne ce qui est positivement dans le moment même de la parole. À ce titre, il constitue l'élément temporel du prédicat, et est donc bien un verbe [...]².

Cette réflexion est partagée par nombre de grammairiens, qui s'attachent à nuancer le propos : le présentatif est « une sorte de verbe », justifiant un traitement spécifique. Une telle proposition, que nous adoptons ici, permet l'analyse de la séquence du présentatif dans les mêmes termes que celle des compléments verbaux canoniques.

1 Maurice Grevisse, 2004.

2 Gérard Moignet, 1969, p. 189-202.

Les occurrences de *voici/voilà* relevées dans *Le Malade Imaginaire* sont nombreuses et variées, nécessitant un classement typologique qui fait apparaître des structures parfois complexes ou ambiguës ; elles méritent en outre une réflexion stylistique, car loin de se limiter à la fonction déictique caractéristique de cette catégorie, elles sont un support privilégié de modulations tonales, entre la colère et la raillerie ironique.

PREMIÈRE PARTIE : CLASSEMENT GRAMMATICAL

74 Bien que l'opposition entre présentatifs simples (qui « introduisent des éléments nominaux ») et présentatifs complexes (qui entrent « en corrélation avec les outils relatifs *que* et *qui*³ ») soit généralement opérante pour un classement de ces structures, elle ne permet cependant pas une réflexion satisfaisante concernant une construction fréquente dans *Le Malade imaginaire*, à savoir *voici/voilà* + *prédicat premier* + *prédicat second* en l'absence de toute proposition subordonnée. La nuance proposée par A. Rabatel est pertinente dans le cas qui nous occupe, avec la distinction entre « d'une part les présentatifs suivis d'un groupe nominal, d'autre part ceux qui permettent l'introduction d'une prédication sur le référent, en principe par l'intermédiaire d'une relative »⁴, dans la mesure où notre étude prendra en compte à la fois les emplois de *voici/voilà* avec un prédicat simple de nature nominale et deux types de construction permettant une double prédication, c'est-à-dire le cas canonique de la mise en relief avec proposition relative, et celui, plus rare, de l'attribut de l'objet.

1. *Voici/voilà* en prédication simple

1.1. *Un nom ou un pronom*

L'emploi de *voici* est récurrent suivi d'un nom propre ou d'un pronom, en référence exophorique avec une valeur déictique : « Ah ! voici monsieur Purgon » (p. 199)⁵ clôt par exemple la scène 5 de l'acte III.

En référence endophorique, le présentatif possède une valeur cataphorique : « Voici le sujet de la scène » (p. 142) ; ou anaphorique : « Voici une aventure, si vous voulez, à vous défaire des médecins » (p. 208) ; la valeur anaphorique se complique dans cet exemple, puisque le propos fait référence au dialogue qui

³ Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau, 1994, p. 449-452.

⁴ Alain Rabatel, 2001, p. 43.

⁵ Les indications de pages renvoient à l'édition de référence : éd. Georges-Couton, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999.

vient de se dérouler, mais engage aussi vers l'avenir, puisque « l'aventure » est appelée à durer.

- a) En proposition relative exclamative
« La sottie musique que voilà ! » (p. 103)
« Les sottises raisons que voilà ! » (p. 195)

Dans la mesure où l'on admet que le fonctionnement de *voici/voilà* se calque sur celui du verbe *voir*, on peut admettre qu'il soit également « le pivot verbal d'une subordonnée relative : *le livre que voici* »⁶. On remarquera cependant la particularité de la construction dans les occurrences relevées, car il s'agit de phrases exclamatives dénuées de verbe principal, très proches d'un point de vue logique et sémantique de la construction introduite par un adverbe exclamatif (*que voilà une sottie musique !*), en dépit d'une modification de l'article nécessaire au rôle présentatif de *voilà*⁷. Si l'on admet l'analyse de *que* comme pronom relatif, il faut néanmoins préciser comme le fait P. Le Goffic qu'il se charge « d'une valeur de haut degré »⁸.

- b) *Voilà + nom + infinitif*
« Voilà le vrai moyen de vous guérir bientôt » (p. 238)

L'infinitif « guérir » est compl. du nom « moyen » (on note l'impossible paraphrase par **le moyen est vrai de vous guérir*, alors que l'adjectif est effaçable sans porter atteinte à la recevabilité logico-syntaxique de la phrase : *voilà le moyen de vous guérir bientôt*).

- « Voilà de sottises gens d'avoir peur de moi » (p. 108)
« Voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances » (p. 193)

Dans une phrase telle que *voilà une bonne idée, de venir nous voir*, l'infinitif précédé du marqueur *de* représente le thème de l'énoncé, placé en dernière position dans une phrase disloquée ; cette construction est aisément transposable en une phrase sans détachement avec l'effacement du présentatif : *venir nous voir est une bonne idée*.

Cependant, les phrases relevées dans *Le Malade imaginaire* ne correspondent pas à ce schéma parce que le nom et l'infinitif ne sont pas coréférentiels. Dans

6 Voir Martin Riegel, *et al.*, 1994, p. 454.

7 L'analyse de Grevisse, *op. cit.*, § 1046 b, mettant exactement sur le même plan « La belle affaire que voilà ! » et « L'homme que voici vous sera utile » paraît insuffisante.

8 Voir Pierre Le Goffic, 1993, § 369 : « Dans *Malheureux que je suis !*, le relatif est éventuellement chargé d'une valeur de haut degré, ce qui rend la phrase proche de *Que je suis malheureux !* (avec *que* adverbe) ou *Malheureux comme je (le) suis !* (avec *comme*, adverbe intégratif) ».

le premier exemple, en dépit de l'antéposition de l'adjectif « sot », l'infinitif est incident à l'adjectif (*ces gens sont sots d'avoir peur*). L'analyse est analogue dans le second cas, si ce n'est que l'infinitif est incident aux groupes nominaux « un bon nigaud, un bon impertinent » qui fonctionnent comme des caractérisants (*il est un bon nigaud de se moquer*)⁹. On remarquera enfin que cette incidence de l'infinitif à l'adjectif ou à son convalent établit une logique causale (*ils sont sots parce qu'ils ont peur*) qui révèle une sémantisation du marqueur *de*, se rapprochant de la préposition causale *pour*.

c) *Voilà X que Y*

« Voilà une coutume bien impertinente, qu'un mari ne puisse rien laisser à une femme dont il est aimé tendrement, et qui prend de lui tant de soin » (p. 89)

76

La proposition « qu'un mari ne puisse [...] » est une conjonctive coréférentielle au nom « coutume » ; dans l'énoncé *Qu'un mari ne puisse... est une coutume bien impertinente*, elle exercerait la fonction sujet, avec *une coutume...* pour attribut. La phrase du texte repose cependant sur un détachement de la conjonctive à droite de la phrase, favorisé par l'emploi d'un présentatif.

« Voilà un sot père que ce père-là, de souffrir toutes ces sottises-là sans rien dire » (p. 148).

On observe la superposition de deux structures :

– « voilà un sot père que ce père-là », dans lequel le morphème *que* est effaçable.

De façon générale, deux tours sont en concurrence, avec ou sans « que » derrière un présentatif : *voilà/c'est un idiot [que] celui-ci* ; dans tous les cas, la structure est régressive puisqu'elle repose sur la postposition du thème « ce père-là », mais la nature de *que* est difficile à préciser : appelé *que de ligature*, il n'a pas de fonction, mais a seulement pour rôle de renforcer la visibilité de la structure régressive et de lier les deux parties de la séquence, par opposition à la construction sans *que* nécessitant une pause dans la mélodie de la phrase¹⁰.

– « voilà un sot père de souffrir... »

9 On remarquera que l'on ne peut pourtant pas analyser l'infinitif comme un simple complément de l'adjectif mais plutôt comme un modalisateur (voir Riegel, *op. cit.*, p. 368) car la pronominalisation sur le modèle « il est heureux de partir / il en est heureux » est impossible, alors qu'une paraphrase peut mettre en évidence le rapport évaluatif entre « sot » et son support nominal : « avoir peur est sot de la part des gens », ou encore « il est sot de la part des gens d'avoir peur de moi ».

10 Pour une autre approche, voir également Le Goffic, *op. cit.*, p. 538-539, qui analyse *que* comme pronom relatif introduisant une proposition elliptique.

Cette construction nous ramène à l'analyse déjà proposée ci-dessus : malgré l'antéposition de l'adjectif « sot » et l'insertion du groupe « que ce père là » entre l'adjectif et « de souffrir », l'infinitif est bien incident à l'adjectif (*ce père est sot de souffrir*).

1.2. Une proposition intégrative

a) *Voici qui/voilà qui*

« Voici qui est plaisant » (p. 75)

« Voilà qui est fâcheux » (p. 174)

« Voilà qui est fait » (p. 181)

Les occurrences relevées peuvent être analysées, selon les termes de P. Le Goffic, comme des propositions intégratives pronominales, beaucoup plus rares que les intégratives adverbiales :

On ne rencontre plus que des intégratives en *qui* (indéfini animé ; toutes fonctions). Pour l'inanimé, *que* et *quoi* sont complètement remplacés par les structures *ce qui*, *ce que*. Les intégratives pronominales en *qui* ne sont elles-mêmes plus qu'une survivance, limitée pour l'essentiel à des emplois comme sujet (cf. *Qui dort dîne*, et autres dictons) ou à des formules courantes mais figées (*qui vous voulez*, *qui vous savez* : *Allez voir qui vous voulez*)¹¹.

Il ajoute concernant la fonction du pronom :

Les intégratives (pronominales) complément direct sont rares : *j'aime qui j'aime* (emploi type : intégrative en *qui*, le pronom ayant même fonction dans sa subordonnée que la subordonnée par rapport au verbe principal)¹².

Il faut cependant remarquer la spécificité des occurrences relevées dans le *Malade imaginaire*, car dans tous les cas *qui* possède un référent non humain marqué par l'indéfinition : « voici [quelque chose] qui est plaisant ». N. Fournier note à ce propos : « En français moderne, le seul contexte qui autorise l'emploi de *qui* avec un référent non humain est le verbe *voilà* »¹³. On observera enfin qu'à une exception près¹⁴, les séquences sont toutes construites sur le même modèle *voilà/voici + qui + est + adjectif attribut*, ce qui fait du pronom *qui* l'équivalent d'une locution pronominale sujet *ce qui*.

11 Le Goffic, *op. cit.*, § 24.

12 Le Goffic, *op. cit.*, § 189.

13 Nathalie Fournier, 2002, § 301, p. 209.

14 « Voici qui vous apprendra à mentir » (p. 167).

b) « Voilà ce que c'est que d'étudier » (p. 134)

La proposition intégrative indéfinie est suivie d'un morphème *que* de ligature, puis d'un *de* dit marqueur d'infinitif et enfin de l'infinitif « étudier » ; l'effacement de ces deux morphèmes, s'il est syntaxiquement acceptable (*voilà ce que c'est, étudier*), entraînerait un complet changement de la mélodie de la phrase qui est presque celle d'une exclamative. P. Le Goffic note la proximité entre la phrase nominale exclamative avec *que* de ligature, du type *triste nouvelle que la mort de Paul*, et la phrase verbale équivalente construite sur un présentatif¹⁵.

c) « Voici de quoi accompagner ma voix » (p. 98)

Cette phrase repose sur une autre forme de subordonnée intégrative, avec un infinitif pour noyau verbal. Cette construction permet de renforcer l'indéfinition contenue dans le connecteur *de quoi* par une virtualisation du procès signifié par le verbe à l'infinitif, sans agent exprimé.

78

La différence entre « voici de quoi accompagner ma voix » et un énoncé tel que *voici qui accompagne ma voix*, est à la fois référentielle puisque *de quoi* renvoie obligatoirement à l'inanimé alors que *qui* peut selon le contexte référer aussi bien à l'humain qu'à l'inanimé, et fonctionnelle : *qui* exerce la fonction sujet d'un verbe auquel il donne ses marques, quand *de quoi* exerce la fonction de complément de moyen¹⁶.

1.3. Un infinitif

a) Infinitif en construction directe

« Hé bien ! Voilà dire une raison, et il y a plaisir à se répondre doucement les uns aux autres » (p. 69)

De façon générale, l'infinitif en construction directe après *voici/voilà* appartient le plus souvent à la classe des verbes de mouvement et se trouve le centre d'une proposition infinitive, paraphrasable par une proposition complétive : *voici venir les enfants / voici que viennent les enfants*. Ce n'est cependant pas le cas dans « Voilà dire une raison » puisque « une raison » n'est pas l'agent du procès exprimé par le verbe à l'infinitif. À notre connaissance, les grammaires ne signalent pas l'existence de cette construction *voilà + infinitif* sans agent exprimé, avec un verbe qui ne possède pas de sème de mouvement. On peut formuler l'hypothèse que cette construction directe de l'infinitif constitue une forme réduite de la subordonnée intégrative telle qu'elle se présente dans la phrase étudiée précédemment : « Voilà dire une raison » / *voilà qui est dire une raison*.

15 Le Goffic, *op. cit.*, § 352.

16 Une telle analyse n'est pas toujours possible : dans *voici de quoi travailler*, il est difficile de définir une fonction pour *de quoi* qui se rapproche d'une préposition *pour*.

b) La question se pose sensiblement de la même façon pour un emploi de « voilà + infinitif prépositionnel » : « Voilà pour me faire mourir » (p. 80).

Deux analyses concurrentes rendent compte de la syntaxe de cette phrase : elle peut constituer une forme réduite de la subordonnée intégrative « voilà [qui est] pour me faire mourir », ou bien se poser comme une variante de la subordonnée intégrative avec le connecteur *de quoi* : « voilà pour me faire mourir » / *voilà de quoi me faire mourir*.

1.4. Une proposition conjonctive

« Voilà qu'on m'appelle » (p. 96)

« voilà qu'on lui amène son prétendu mari » (p. 124)

La proposition introduite par *que* est de nature conjonctive et l'analyse de sa fonction pose le même type de difficulté que celle de la séquence nominale suivant *voici/voilà*. Si l'on suppose qu'elle s'apparente à une complétive du présentatif, il faut néanmoins remarquer qu'elle n'accepte pas la pronominalisation directe ce qui tend à faire de *voilà que* une locution insécable, avec des valeurs d'emploi spécifiques ; elle possède en particulier des propriétés aspectuelles remarquables :

En effet, *voilà que P* n'a pas pour rôle de pointer une étape du procès : cette tournure compare globalement un procès actuel à un autre procès, qu'il soit antérieur ou surgisse en lieu et place de celui qui se déroule, commence, finit.

En comparaison, *voilà SN qui P* oppose plutôt une étape d'un procès à une autre du même procès ou sélectionne une phase précise¹⁷.

Les phrases en *voilà que* ont ainsi la capacité à exprimer le surgissement d'un procès inattendu, ce qui est le cas dans le premier exemple relevé, et même, à partir de l'idée de contrariété qui y est associée, à signifier « un acte de reproche à peine voilé »¹⁸, comme cela apparaît dans la seconde occurrence.

2. *Voici/voilà* avec double prédicat

2.1. *L'attribut de l'objet*

La structure *voilà + double prédicat* est bien représentée dans la pièce. Or, elle est parfois source d'ambiguïtés qui méritent d'être éclaircies¹⁹. Nous poserons en préalable à cette analyse que si l'on admet que le fonctionnement du présentatif

¹⁷ Jean-Marcel Léard, 1992, p. 134.

¹⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹ Voir Le Goffic, *op. cit.*, § 201.

voici/voilà est assimilable à celui d'un verbe apte à régir un complément objet, ce complément peut lui-même recevoir un attribut de l'objet²⁰.

a) *Voilà + nom + adjectif*

Dans des séquences *voilà + nom + adjectif*, la confusion est possible entre les fonctions attribut de l'objet et épithète qui sont formellement identiques, alors qu'elles impliquent deux prédicats distincts dans le premier cas contre un seul dans le second cas.

« voilà votre monsieur Purgon brouillé avec vous » (p. 225)

« voilà une hardiesse bien grande » (p. 199)

Hors contexte, ces exemples supportent deux formes de paraphrases : *voilà que votre monsieur Purgon est brouillé avec vous*, ou bien *voilà venir votre monsieur Purgon, celui qui est brouillé avec vous*. Outre le critère de la pronominalisation du nom en fonction objet, conduisant à s'interroger sur la segmentation du syntagme, la réflexion sémantique en contexte peut s'appuyer sur un test syntaxique tel que l'antéposition de l'adjectif au nom²¹, ou bien encore sur la permutation de *voilà* avec le présentatif *c'est* qui est acceptable seulement dans la construction épithète, mais la réflexion sémantique en contexte reste décisive. Dans la construction par attribut de l'objet, le présentatif désigne le résultat d'un procès qui a eu lieu (*monsieur Purgon s'est brouillé avec vous*), alors que dans le cas inverse, l'adjectif caractérise le nom en dehors de toute considération temporelle pour former un seul prédicat (« une hardiesse bien grande »).

80

b) *Voilà + nom + nom/pronom*

Les séquences *voilà + nom + nom/pronom* soulèvent exactement les mêmes difficultés, avec la ressemblance formelle entre les fonctions attribut de l'objet et complément du nom :

« Voilà Toinette elle-même » (p. 211)

« Voilà d'abord la pauvre femme en jeu » (p. 183)

La première phrase ne signifie pas que Toinette accède à sa véritable identité (du type *voilà que Toinette est/devient elle-même*), mais le pronom disjoint renforcé « elle-même » est intégré dans le groupe nominal « Toinette elle-même » pour former un prédicat unique, paraphrasable par *voilà Toinette en*

²⁰ Nous nous appuyons ici sur Riegel, *op. cit.*, p. 241 : « Les séquences introduites par les présentatifs *voici /voilà* [...] occupent la position structurelle d'un complément objet direct. Elles peuvent être suivies d'un élément prédicatif fonctionnant comme attribut du complément objet : *Le voici enfin libre – Nous voilà rassurés* ».

²¹ Pour cette raison, la suite de la séquence, comportant un deuxième groupe nominal avec adjectif antéposé, suffit à lever toute ambiguïté : « Voilà une hardiesse bien grande, une étrange rébellion d'un malade contre son médecin ».

personne. Au contraire, le deuxième énoncé repose sur la segmentation de la séquence en deux prédicats ; cette séquence autorise en outre une paraphrase verbale comme l'indique la présence d'un adverbe temporel : *voilà que la pauvre femme est d'emblée en jeu*.

Une occurrence apparemment similaire nécessite une analyse spécifique :

« Oh ça ! Nous y voici. » (p. 183)

Certes le présentatif s'accompagne de deux pronoms, mais il ne peut y avoir relation de coréférence entre le pronom personnel « nous » et le pronom adverbial « y », remplissant la fonction d'un complément locatif de sens très vague. En outre, l'impossibilité de remplacer ce dernier par un équivalent nominal, du type *nous voici à cet endroit* signale le caractère locutionnel de l'ensemble.

c) *Voilà + pronom + adjectif*

Dans les constructions *voilà + pronom + adjectif*, l'ambiguïté se trouve levée puisque celles-ci isolent l'adjectif (ou le participe passé pris comme adjectif) de son support et soulignent ainsi sa prédicativité.

« Vous voilà tout ébaubie ? » (p. 68)

« Le voilà accablé d'une mortelle douleur » (p. 144)

On notera le cas particulier de la proposition « je ne sais comment », dans un emploi locutionnel paraphrasable par un adjectif (du type *vous voilà mal installé*), toujours en fonction attribut de l'objet : « Vous voilà je ne sais comment » (p. 84).

2.2. Les ambiguïtés de la proposition relative

La proposition relative intégrée dans la séquence suivant *voici/voilà* autorise trois analyses : elle peut exercer une fonction épithète liée ; elle peut aussi participer d'une phrase clivée, ou bien encore remplir une fonction attribut de l'objet.

Si dans la phrase « Voilà une femme qui m'aime » (p. 158), la relative épithète liée forme un seul syntagme avec le nom antécédent, il n'en va pas de même pour une phrase comme « voilà un petit doigt qui sait tout, qui me dira si vous mentez » (p. 169). Les présentatifs *voici/voilà*, comme *c'est*, entrent en effet régulièrement dans la construction de phrases clivées que l'on peut ainsi définir :

Ces mêmes éléments présentatifs peuvent en effet entrer en corrélation avec les outils relatifs *que* et *qui*. [...] Ces tours complexes permettent de former des phrases dont un élément est extrait pour être mis en relief ; à chaque fois en effet, une phrase sans mise en relief peut être posée en parallèle. [...] Le rôle de ces

outils est donc, à travers cette mise en relief (ou encore *emphase*), de déterminer quel est l'élément informatif de la phrase (c'est-à-dire son prédicat), et cela quel que soit le statut syntaxique de cet élément²².

La séquence « voilà un petit doigt qui sait tout » repose sur la mise en relief du syntagme nominal « un petit doigt », par rapport à une construction non clivée comme « mon petit doigt sait tout ». Il faut cependant remarquer que la mise en relief avec *voilà* n'efface pas complètement la valeur déictique du présentatif. Ainsi, la phrase « Voilà un bras que je me ferais couper tout à l'heure, si j'étais que de vous » (p. 222) constitue bien une forme clivée par opposition à *je me ferais couper un bras*, mais la notion de mot-geste induite par *voilà* persiste également.

Alors que le présentatif *voilà* apparaît une douzaine de fois avec une proposition relative comportant des verbes variés, tels que « appeler, aimer, faire », l'emploi de *voici* est un peu différent dans la mesure où il s'associe, dans les deux occurrences relevées dans *Le Malade imaginaire*, à un verbe de mouvement pour signaler l'arrivée d'un personnage :

« La voici qui vient d'elle-même : elle a deviné votre pensée » (p. 55).

« Voici monsieur Diafoirus le père, et monsieur Diafoirus le fils, qui viennent vous rendre visite » (p. 124).

Le présentatif *voilà* est lui aussi employé de cette façon dans une occurrence : « Voilà votre père qui revient » (p. 62).

On observe dans ces cas en quelque sorte une redondance entre le rôle du présentatif et le sémantisme de la relative : le fonctionnement propre à la phrase clivée avec soulignement d'une partie du propos à l'exclusion du reste apparaît mal dans ce cas. Dans le premier exemple cité en particulier, la notion de phrase clivée apparaît très discutable. Précisément, l'emploi d'un pronom en fonction objet de *voici* est l'indice que le propos qui est présenté comme nouveau et qui remplit le rôle de prédicat n'est guère le pronom *la* dont la référence est déjà connue, mais bien davantage la proposition relative ; on peut ici analyser la construction en termes d'objet et d'attribut de l'objet, mais l'essentiel est de souligner la prédicativité de la relative²³.

²² D. Denis, *op. cit.*, p. 450-451.

²³ L'impossibilité de pronominaliser la relative parfois appelée « relative attributive » est traditionnellement considérée comme un critère de reconnaissance de sa prédicativité. Voir J.-M. Léard, art. cit., p. 120 : « Nous acceptons l'existence de relatives dites attributives, différentes des relatives "normales". *Voilà* et *voir* acceptent les deux types de relatives et sont donc syntaxiquement ambigus en (21) [Je vois le chat qui dort/Voilà le chat qui dort]. Le critère le plus habituel de distinction est la pronominalisation du SN seul (sans la relative) avec les relatives attributives (21a) [Je le vois qui dort/Le voilà qui dort] et du SN entier avec les relatives normales (21b) [Je le vois (celui qui dort)/Le voilà (celui qui dort)] ».

En revanche, la pronominalisation qui transformerait « Voici monsieur Diafoirus le père, et monsieur Diafoirus le fils, qui viennent vous rendre visite » en *Les voici qui viennent vous rendre visite*, ne serait pas recevable du point de vue logique car la référence du pronom personnel *les* ne serait saturée par aucun nom dans le cotexte, et l'on peut conclure à une relative en phrase clivée. Cette analyse peut être nuancée si l'on imagine que Toinette joint le geste à la parole en introduisant les deux visiteurs auprès d'Argan, ce qui conduit à maintenir un présentatif en emploi déictique, avec l'adjonction d'un prédicat second : *voici ces messieurs ; ils viennent vous rendre visite*.

DEUXIÈME PARTIE : LES EFFETS EXPRESSIFS DU PRÉSENTATIF

De façon générale, la morphologie de *voici* et *voilà* entraîne pour partie une répartition de leurs emplois en fonction des valeurs sémantiques de *-ci* et *-là*

Le choix entre *voici* et *voilà* suit les mêmes principes que le choix entre *celui-ci* et *celui-là*, *ceci* et *cela*. Dans la réalité, *voici* désigne ce qui est le plus proche du locuteur, *voilà* ce qui est le plus éloigné [...]. Dans le contexte, *voici* désigne ce qui suit et *voilà* ce qui précède [...]. En fait, *voilà* est beaucoup plus fréquent que *voici*, peu usité dans la langue parlée et concurrencé par *voilà* même dans la langue écrite²⁴.

Effectivement, *Le Malade imaginaire* se caractérise par un emploi de *voilà* majoritaire, ce qui n'empêche pas une distribution précise et des effets de sens des deux présentatifs selon les différents types d'emploi.

1. La désignation d'un personnage

1.1. Emploi déictique

a) En séquence nominale simple

En conformité avec la valeur fondamentale d'annonce de *-ci*, *voici* est employé le plus souvent comme un déictique, avec une valeur démonstrative²⁵, en particulier pour signaler l'arrivée d'un personnage²⁶ :

²⁴ Grevisse, *op. cit.*, § 1047.

²⁵ Joëlle Gardes-Tamine, *La Grammaire*, t. II *Syntaxe*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 33 : « Sur le plan sémantique, *voici* et *voilà*, à cause du déictique qu'ils comprennent, sont les plus démonstratifs des présentatifs. Ils sont liés à l'énonciateur, qui détermine l'opposition théorique entre *ci*, indiquant la proximité et *là*, l'éloignement. En fait, cette distinction tend à s'effacer au profit de *là*, qui est de plus en plus utilisé. »

²⁶ On rencontre plus rarement *voici* pour désigner un objet abstrait avec une valeur endophrorique cataphorique : « Voici le sujet de la scène. Un berger ... » (p. 142).

« Voici son père. Retirez-vous un peu, et me laissez lui dire que vous êtes là » (p. 117).

« Vous me feriez enrager. Je voudrais que vous l'eussiez mon mal, pour voir si vous jaseriez tant. Ah ! Voici monsieur Purgon » (p. 199).

Le présentatif *voici* est alors un outil permettant l'articulation entre deux scènes. Une seule occurrence de *voilà* est à signaler exactement dans le même type d'emploi :

« Mamour, voilà le fils de monsieur Diafoirus » (p. 149).

Cette variation permet sans doute avant tout d'éviter une répétition, puisque *voici* apparaît juste avant dans la bouche du même personnage pour clore la scène précédente ; elle peut également se justifier par le fait qu'il s'agit quasiment d'une anaphore, dans la mesure où Thomas Diafoirus est déjà présent depuis la scène précédente.

84

b) En phrase clivée

« La voici qui vient d'elle-même : elle a deviné votre pensée » (p. 55).

« Voilà votre père qui revient » (p. 62).

« Voilà une personne qu'il envoie à sa place pour vous montrer » (p. 122).

Les présentatifs *voici* et *voilà* alternent dans ce type d'emploi, en clôture d'une scène notamment. Si l'étude de A. Rabatel montre que, dans le récit, ce type de séquence manifeste plus particulièrement des valeurs énonciatives²⁷, il semble que la tendance s'inverse dans la pièce : la construction clivée est souvent détachée de tout effet énonciatif, avec une valeur plutôt descriptive, même si les emplois expressifs ne sont pas exclus²⁸.

1.2. Emploi déictique et expressivité

L'entrée en scène d'un personnage se trouve parfois amenée par *voilà*, qui se caractérise alors par une valeur expressive s'ajoutant à celle de mot-geste, comme le montrent les manifestations de la stupéfaction chez Argan :

« Monsieur, je vous suis fort obligé. Par ma foi ! voilà Toinette elle-même » (p. 211).

« Par ma foi ! Voilà un beau jeune vieillard pour quatre-vingt-dix ans » (p. 215).

²⁷ Rabatel, art. cit, p. 63 : « *Voici* ou *voilà* ont un caractère démonstratif nettement affirmé, et sont donc considérés comme des "présentatifs purs". Mais là aussi il faut considérer les différences d'emplois, selon que l'on ait des structures *voici/voilà* + SN équivalentes à une phrase complète, ou des structures avec présentatif discontinu se prêtant plus facilement à la prédication, et de ce fait, manifestant des valeurs représentatives et énonciatives plus nettes ».

²⁸ Ainsi, effet comique du propos lorsque Toinette affirme « Voilà un bras que je me ferais couper tout à l'heure, si j'étais que de vous » (p. 222).

L'effet comique de la première réplique est lié à l'ironie que produit la révélation involontaire de la vérité par le personnage naïf qu'est Argan – ironie portée par le principe du trope communicationnel propre au théâtre²⁹ – alors que la seconde, qui glisse d'une valeur démonstrative à la caractérisation, joue sur les figures de l'oxymore et du paradoxe. Dans les deux cas, le présentatif est employé dans un contexte fortement comique, avec une reprise de la locution *par ma foi* qui traduit efficacement la surprise.

2. L'expressivité de *voilà*

De façon générale dans *Le Malade imaginaire*, les occurrences de *voilà* se distinguent par leurs possibilités expressives variées.

2.1. *Tenir des propos désagréables : les colères d'Argan*

a) Dans une séquence réduite au nom

« Hon, hon. Voilà l'affaire. Hé bien ? » (p. 170)

Dans le dialogue entre Louison et son père, bien décidé à lui faire avouer ce qu'elle sait du rendez-vous galant d'Angélique, la réplique citée fait apparaître le véritable objet de la colère d'Argan, bien que son exaspération soit retenue, traduite seulement par une interjection relevant de l'implicite – le « hon, hon » est lourd de sous-entendus, tout comme le terme très vague d'« affaire ». Cette façon de pointer du doigt l'apparition de la vérité correspond à l'une des valeurs de sens fondamentales du présentatif *voici/voilà* qui permet de signifier, selon les termes de J.-M. Léard « l'idée de survenance », par opposition notamment à « *c'est*, associé à la présupposition »³⁰.

b) Dans une séquence comprenant une caractérisation

Les emplois de *voilà* associé à une caractérisation disphorique sont bien représentés dans le texte, en particulier dans des répliques attribuées à Argan :

« Voilà une coutume bien impertinente, qu'un mari ne puisse rien laisser à une femme dont il est aimé tendrement, et qui prend de lui tant de soin » (p. 89).

²⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1985, p. 235-249.

³⁰ Léard, art. cit., en particulier p. 117 : « En (16d) [Voilà mon tour/le moment idéal/la fin], l'idée que surgit à la conscience l'imminence d'un moment particulier domine. On peut alors suggérer que ce n'est pas le statut plus ou moins verbal de *voilà* qui est en cause pour le refus du clivage en (16°) [*C'est un virage que voilà/*C'est mon ami que voilà] : le caractère nouveau de l'événement interdit la présence de *c'est*, associé à la présupposition. » Voir encore à ce sujet Robert-Léon Wagner, « À propos de *c'est* », in *Mélanges Grevisse*, Paris, Duculot, 1966, p. 335-342.

« Voilà un sot père que ce père-là, de souffrir toutes ces sottises-là sans rien dire » (p. 148).

« Voilà un bon nigaud, un bon impertinent, de se moquer des consultations et des ordonnances, de s'attaquer au corps des médecins, et d'aller mettre sur son théâtre des personnes vénérables comme ces messieurs-là » (p. 193-194).

« Les sottises raisons que voilà ! » (p. 195).

Apte à faire surgir une vérité nouvelle, *voilà* l'est aussi à la proférer dans des discours axiologiques marqués par la péjoration : condamnation par Argan de ce qui va à l'encontre de ses projets, de ceux qui s'opposent à lui, indignation à l'égard du théâtre de Molière. Ces jugements ne sont d'ailleurs pas sans ironie puisqu'ils surviennent dans des contextes qui exacerbent le ridicule du personnage ; ainsi, la deuxième citation intervient dans une situation de mise en abyme particulièrement ironique : Argan assistant à un « petit opéra impromptu », écoute un duo d'amour entre Cléante et Angélique qui fait sens aussi bien au second degré avec le théâtre dans le théâtre, qu'au premier degré dans le déroulement de l'action principale. C'est donc son propre ridicule que, sans le savoir, Argan condamne en raillant le « sot père ». Ou bien encore, l'attaque contre la « coutume bien impertinente » se trouve désamorcée par la formule « une femme dont il est aimé tendrement » appliquée à Béline en vertu d'une naïveté sans borne.

Les invectives de Monsieur Purgon contre Argan (III, 4) s'articulent elles aussi autour du présentatif *voilà* qui surgit brutalement, coupant la parole à l'interlocuteur : « Voilà une hardiesse bien grande, une étrange rébellion d'un malade contre son médecin » (p. 199). Les termes condamnant la « rébellion » supposée du patient sont d'autant plus comiques que la réalité est toute différente ; la colère du médecin est drôle pour le spectateur parce qu'elle est dénuée de fondement et perçue comme bien injuste par un Argan se confondant en excuses et formules de soumission.

2.2. Dire avec ironie : les railleries de Toinette et Béralde

Si l'ironie peut se manifester à l'insu des locuteurs aveuglés par leur colère, elle peut également être le fait de personnages maniant avec habileté le double langage, tels Béralde et Toinette :

« Voilà un médecin vraiment qui paraît fort habile » (p. 224).

« Voilà une belle oraison funèbre » (p. 231).

« Voilà le vrai moyen de vous guérir bientôt ; et il n'y a point de maladie si osée, que de se jouer à la personne d'un médecin » (p. 238).

Le mode antiphrastique caractérise l'ironie des deux premières citations. Dans la seconde, qui se situe après le discours de Béline faisant tomber son

masque de bonne épouse, Toinette qualifie de « belle oraison funèbre » le portrait au vitriol d'Argan, décrit comme « un homme incommode à tout le monde ». La première occurrence quant à elle correspond apparemment à un emploi canonique de *voilà*, en opposition au *voici* signalant une arrivée, pour un commentaire au sujet du personnage qui quitte la scène ; appliquée à Toinette parodiant un improbable médecin, elle est en fait ironique elle aussi, et ceci à deux niveaux puisqu'elle constitue une antiphrase caractérisée tout en méritant une lecture littérale : l'habileté de la servante à guérir son maître est effectivement remarquable.

Le contexte de la dernière citation est celui d'un ridicule pris au sérieux. Le propos adressé par Toinette à son maître, interloqué à l'idée de se faire médecin lui-même, doit être entendu littéralement : certes dans un premier temps, la proposition peut apparaître extravagante, avec cette image de la maladie prise de respect devant le médecin, mais le spectateur comprend aussi que le fait d'être médecin conduira sans aucun doute en effet Argan à abandonner sa posture de malade. L'emploi de *voilà* se situe à l'articulation des points de vue, entre l'ironie qui raille le ridicule et l'exclamation semblable à un *euréka* devant la trouvaille.

2.3. Dire avec emphase : *voici qui/voilà qui*

La construction *voici qui/voilà qui* annule le système d'opposition entre un *voici* déictique et un *voilà* expressif : les deux formes possèdent la même capacité à l'expressivité – colère ou ironie là encore. Colère et ironie se mêlent dans les propos d'Argan « Ouais ! voici qui est plaisant : je ne mettrai pas ma fille dans un convent, si je veux ? » (p. 75), et lorsqu'il s'exclame « Voici qui vous apprendra à mentir » (p. 167), le présentatif peut s'associer à un geste montrant la poignée de verges qui en souligne la valeur déictique et confère une dimension proprement spectaculaire au discours menaçant, beaucoup mieux qu'un simple démonstratif du type « ceci vous apprendra à mentir ». L'ironie est encore remarquable dans les formules de Béralde : « Voilà qui est fâcheux » et « Voilà qui est bien » (p. 174) . L'opposition antithétique des formules, renforcée par la reprise du patron syntaxique sous forme d'hypozeux, ne peut qu'appuyer l'ironie d'un commentaire satisfait adressé à un Argan qui se laisse emporter par la colère.

Les présentatifs sont généralement reconnus comme supports de l'emphase dans le cas de la mise en relief avec proposition relative, mais cela est également avéré dans *Le Malade imaginaire* pour la séquence *voici/voilà qui*, qui possède une grande efficacité dans la construction du dialogue, grâce à une densité, une économie de l'expression, mais aussi par sa dynamique : la formule joue sur une impulsion rythmique que ne possède pas par exemple le présentatif *c'est*. Cette

emphase, qui accentue la mise à distance du propos, est propre à renforcer les effets d'ironie.

88

Loin d'être uniforme, l'emploi du couple *voici/voilà* s'accommode de constructions syntaxiques très variées capables dans tous les cas d'une grande force expressive, qu'il s'agisse d'expressions d'une subtile complexité dans la bouche de Cléante ou de Béralde, d'énoncés d'une brièveté frappante au service d'effets comiques, ou bien de formules aussi simples qu'efficaces pour accompagner l'articulation de deux scènes. Lorsque Argan affirme « Voilà un sot père que ce père-là, de souffrir toutes ces sottises-là sans rien dire », ou bien lorsque Toinette s'exclame « Voilà dire une raison », la construction de leurs phrases semble à la limite de la grammaticalité, et, comme on l'a remarqué dans l'ensemble de la pièce, nombreux sont les énoncés dont l'analyse syntaxique peine à rendre à compte, ce qui nous contraint à procéder surtout par rapprochements et approximations. Et cependant, en aucun cas, la réception de ces répliques ne pose de difficulté au spectateur : c'est bien la mise en scène qui vient lever les ambiguïtés syntaxiques et la diction de l'acteur qui donne son rythme à la phrase construite autour d'un présentatif, ses gestes qui explicitent le sens d'un *voici*. René Bray parle très justement d'un « style de théâtre » :

C'est un style de théâtre : il n'est pas fait pour la lecture, mais pour le spectacle.

Il est fait pour être soutenu par l'action, le jeu, le geste. Parfois même il n'est que le complément du jeu et il n'a dans le spectacle qu'une valeur secondaire.

Sous cette lumière, l'obscurité s'éclaire et l'ambiguïté perd son imprécision³¹.

Le présentatif offre la particularité d'être comme un marqueur de la langue théâtrale, dans la mesure où il appartient par définition au discours du présent, mais il est peut-être même, encore plus précisément, un marqueur de l'écriture de Molière, saturée de références déictiques : parce que le matériel verbal donne à voir le personnage qui entre en scène, accompagne un geste ou appuie tel ridicule, il se fait en quelque sorte la transcription d'une représentation scénique nécessairement première – ce que souligne René Bray lorsqu'il affirme que ce théâtre est d'abord fait « pour être vu ».

31 René Bray, 1954, p. 220.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bray, René, *Molière homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.
- Dandrey, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Fournier, Nathalie *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.
- Gardes Tamine, Joëlle, « Introduction à la syntaxe. Les présentatifs », *L'Information Grammaticale*, n° 29, mars 1986, p. 34-36.
- Gaudin, Lucile, « Le dire, le croire, et le présentatif *voici/voilà* dans *Cyrano de Bergerac* », *L'Information grammaticale*, n° 105, janvier 2005, p. 28-31.
- Grevisse, Maurice, *Le Bon Usage*, treizième éd. revue par A. Goosse, Paris, Duculot, 2004.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Le dialogue théâtral », *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, collection de l'ENS de Jeunes Filles, 1985, p. 235-249.
- Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993.
- Léard, Jean-Marcel, *Les Gallicismes. Étude syntaxique et sémantique*, Paris, Duculot, 1992.
- Moignet, Gérard, « Le verbe *voici-voilà* », *Travaux de linguistique et de littérature*, VII, Strasbourg, 1969, p. 189-202.
- Narjoux, Cécile, « “C’est cela que c’est, la tragédie”, ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, n° 96, janvier 2003, p. 43-53.
- Rabatel, Alain, « Valeurs énonciative et représentative des « présentatifs » *c’est, il y a, voici/voilà* : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, 2001, n° 9-10, p. 43-74.
- Riegel, Martin, *et al.*, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- Riegel, Martin, « Pour ou contre la notion grammaticale d’attribut de l’objet : critères et arguments », *À la recherche de l’attribut*, éd. par M.-M. de Gaulmyn et S. Rémi-Giraud, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 99-117.

QUATRIÈME PARTIE

PRÉVOST

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS DANS *CLEVELAND* LE JEU DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA VRAISEMBLANCE

Geneviève Salvan

UMR 6039 Bases, corpus, langage
Université de Nice Sophia-Antipolis

Bien que centré sur soi, le roman-mémoires fait entendre la parole de l'autre¹, et met en scène les diverses relations de *je* à son propre discours et à celui des autres. C'est la représentation de ces discours que nous voudrions interroger dans *Cleveland* : elle relève certes d'une perspective de littéarité générique, mais connaît des modes particuliers dans cette œuvre, notamment dans le jeu de distanciation variable du *je* mémorialiste à la voix de l'autre². L'altérité énonciative est perceptible en creux dès le dispositif énonciatif initial : ce n'est pas l'histoire de la vie de Cleveland racontée directement par lui-même mais transmise par l'intermédiaire de son fils à Renoncour, qui en devient l'éditeur³. La médiation, obérée dans l'édition au programme qui ne reproduit pas la préface, forme un filtre énonciatif non du contenu mais du processus de transmission du discours autobiographique ; la présence d'un énonciateur intermédiaire, dont la présence n'est pas « marquée » dans le texte, conduit à envisager le texte comme globalement entre guillemets.

Les discours rapportés (désormais DR) sont le moyen traditionnel de faire parler l'autre et interviennent dès que le narrateur veut rendre compte de paroles proférées antérieurement. Dans *Cleveland*, les DR jouent un rôle supplémentaire : ils permettent une distanciation variable de l'énonciateur principal avec les autres énonciateurs, avec son propre discours ou avec le discours ambiant⁴. Ce jeu de distanciation passe par la variation contextuelle

1 Comme le remarque F. Magnot : « dans le roman-mémoires, genre sinon majoritaire, du moins caractéristique de la fiction romanesque au XVIII^e siècle, il est possible de parler des *autres* sans équivoque, puisqu'un discours entre tous, y est privilégié, celui d'un narrateur qui a été généralement le héros des aventures qu'il rapporte » (p. VII).

2 L'autre du DR peut être aussi bien *autrui* que *soi*. Voir à ce sujet Rabatel, 2003, p. 50.

3 La préface de *Cleveland* (voir Sgard, 1986, p. 20) éclairait le dispositif énonciatif du roman : Renoncour rencontre le fils de Cleveland, qui ayant lu ses *Mémoires*, lui parle de ceux de son père. Renoncour se fait alors l'éditeur des mémoires de Cleveland.

4 Nous avons choisi d'étudier les DR dans une perspective contrastive mais, bien entendu, ils sont très souvent liés dans la narration.

des formes canoniques du DR⁵, et leur degré d'altérité énonciative par rapport à la parole primaire : d'une altérité forte avec le récit secondaire, dans lequel la dissociation énonciative est maximale, à des altérités mitigées, et même faibles dans le cas du DIL, puisque deux voix différentes mais indifférenciées se font entendre. Notre parcours s'achèvera sur les autres formes d'altérité faible, où l'autre se fait entendre presque par mégarde dans le fil du discours.

I. LES FORMES DE L'ALTÉRITÉ FORTE : RÉCITS SECONDAIRES ET DD

1. Les récits insérés : un statut énonciatif original

94

Cleveland est jalonné de récits insérés pris en charge par des énonciateurs secondaires. Ces récits sont le plus souvent en relation étroite avec l'intrigue principale, et en assurent la cohérence⁶. Parole en *je* accueillie par une autre parole en *je*, ces récits sont des DD « à grande échelle », qui en exploitent si bien la capacité de rupture énonciative qu'ils créent souvent un effet de discontinuité narrative. Ils relèvent de la citation directe, mais ne sont pas introduits par un verbe locutif comme pour le DD canonique. Ils sont annoncés dans la narration principale par des formules démarcatives. Nous ne retiendrons ici que les deux récits secondaires qui figurent dans la partie au programme, ceux de Mme Riding et de Lord Axminster.

Mme Riding commence ainsi l'histoire de Mally Bridge : « Écoutez leur triste histoire » (p. 53). La rupture surgit au sein même du DD, accréditant l'idée du statut énonciatif particulier de ce récit. Celui de Lord Axminster commence quant à lui après cette phrase du narrateur principal : « Il commença ainsi son récit » (p. 80). L'intérêt narratif, souligné par ces phrases inaugurales, est doublé d'une dimension pragmatique. Le premier a une vocation explicative et comminatoire⁷ : il s'agit de convaincre la mère de Cleveland de ne pas céder aux propositions fallacieuses de son ancien amant Cromwell ; le second a une vocation de parallélisme et d'effet miroir pour Cleveland : Axminster, tout comme Cleveland, a été victime de l'esprit de vengeance de Cromwell. Cependant, les deux récits ne sont pas reliés à l'intrigue principale au même degré : seul le premier y est convergent, puisqu'à son terme la mère de Cleveland est parfaitement persuadée de la perfidie de Cromwell. En outre, au plan de

5 J. Sgard note que « nul n'a mieux que lui conçu toutes les ressources du discours rapporté » (1986, p. 93).

6 Voir Sgard, 1989, p. 464.

7 « Je ne vous ai raconté cette histoire que pour vous faire apercevoir dans le malheur d'autrui le péril où vous êtes », p. 66.

la vraisemblance psychologique, ce récit justifie la proposition de services que Mme Riding fait au jeune Cleveland et à sa mère : ayant « perdu » le jeune Bridge qu'elle n'a su préserver de l'ambition de connaître son père et de s'en faire reconnaître, Mme Riding trouve dans Cleveland un jeune homme à sauver plus docile. Le second récit, plus lâchement relié à l'intrigue centrale, permet certes d'introduire et de situer le personnage de Fanny, mais l'histoire de la destinée personnelle d'Axminster est en marge de la continuité de l'histoire principale⁸.

Ces récits intercalés ont un statut énonciatif particulier par leur étendue mais aussi par leur fonctionnalité dans la narration cadre : il s'agit de récits enchâssés, procédé picaresque fréquent dans les romans de Prévost (et d'autres auteurs, comme Marivaux). Malgré l'allure de récit qu'a cette parole – nommée *histoire* dans les deux cas –, des rappels de la situation d'interlocution permettent de les ancrer comme parole échangée, mais déjà plus comme rapportée : « Sa passion pour elle ne dura pas plus longtemps que celle qu'il a eue depuis pour *vous* » ; « elle fut abandonnée comme *vous* pendant sa grossesse » (p. 53). Au plan de l'intrigue, ces *vous* permettent à Mme Riding de souligner la similitude entre Mally Bridge et la mère de Cleveland et donc de persuader celle-ci qu'elle court un danger mortel en acceptant la proposition de Cromwell ; au plan narratif, elles suturent récit secondaire et narration principale puisqu'elles rappellent la situation d'énonciation⁹. Le *vous* disparaît et ne réapparaît qu'à la page 66, accompagné d'indices de la narration principale, lorsque Mme Riding renoue le fil de la conversation avec Cleveland et sa mère : « Craignez donc sa cruauté et ses artifices, reprit Mme Riding, après avoir achevé son récit. » L'incise et l'infinitif circonstant signalent rétrospectivement le statut rapporté de la parole qui vient de s'achever : aucune incise dans le récit secondaire ne rappelait jusqu'ici la présence narrative primaire, le terme même de *récit* circonscrit la grande prise de parole de Mme Riding et lui donne une unité à la fois thématique et énonciative. Les démarcations initiales et finales tant typographiques (alinéa) que narratives, de même que l'effacement des marques du narrateur citant contribuent à autonomiser ce récit, bien qu'il soit énonciativement très enchâssé. Le récit secondaire est délié de la subjectivité du narrateur primaire, qui ne subsiste plus que comme interlocuteur dans le DR, et subit un effacement énonciatif¹⁰ par estompage des marques de l'énonciation rapportante. La relation discours cité/discours citant se fait au profit du premier, seule subsiste la présence de l'énonciatrice seconde : « *J'avoue* qu'il s'était contrefait... » p. 55 ; « est-il possible, *dis-je* à cette excellente fille... » p. 58. L'effacement énonciatif du

8 Voir Magnot, 2004, p. 302.

9 On trouve les mêmes déictiques dans le récit d'Axminster : p. 83, 86, 87, 95.

10 Voir Rabatel 2003, Charaudeau 1992.

locuteur citant a des effets sur la prise en charge du discours cité et le DD de Mme Riding se déploie sans hiérarchisation claire par rapport au point de vue du narrateur. Celui-ci tire profit de la « neutralité » du DD – neutralité pas même compensée par une incise, un verbe de parole, un commentaire, fût-il minime, sur le dire de l'autre. L'effacement énonciatif produit un effet d'objectivation du DR : tout se passe comme si le lecteur pouvait faire abstraction, le temps du récit, du discours citant. Le statut énonciatif original du récit inséré permet des stratégies narratoriales de désengagement temporaire, de distance et de pause narrative.

Bien que le récit d'Axminster soit plus anecdotique, il contient des indices de convergence. Il en est ainsi de cet « abandon narratif », exemple 1, que l'on trouve à la fin de son récit :

(1) Il [Aberdeen] nous découvrit des injustices, des violences, des iniquités sans nombre ; j'en laisse le récit, qui n'a point de rapport à mon histoire. (p. 88)

96

Sous cet énoncé d'Axminster, on entend la voix du narrateur, et même peut-être celle du romancier, qui détient le pouvoir de choix et de sélection des informations. Selon le niveau d'analyse, cette remarque en forme de prétérition peut être interprétée d'au moins deux façons : au plan narratif, la fonction d'autocadrage assurée par le locuteur évite la dispersion en recentrant le récit sur un but unique : parler du drame qui l'a privé définitivement du bonheur conjugal ; au plan énonciatif, la phrase suggère, sans pour autant le développer, tout le potentiel narratif que contiennent les substantifs précédents *injustices*, *violences*, *iniquités*, qui brossent à eux seuls le portrait de Cromwell. S'interdisant une digression sur Cromwell, Axminster resserre son récit autour de son drame personnel, mais simultanément par une figure d'éviction énonciative, suggère fortement la valeur de témoignage à charge que son récit pourrait avoir. La réticence à dire instaure un possible narratif, dont la force est dans la suggestion.

Les récits secondaires, ménagés par la parole du mémorialiste mais autonomisés du point de vue énonciatif et narratif, constituent des cas limites où le narrateur principal tend à disparaître au profit de la voix du personnage. En effet, dans ces récits, le dire du personnage n'est pas réduit, il est donné au contraire dans sa dimension monumentale, et l'effacement de l'origine énonciative primaire relâche momentanément la dépendance de la voix citée à la voix citante. Si l'altérité est forte dans les récits secondaires, c'est parce qu'à la disjonction énonciative du DD s'ajoute une disjonction narrative, et pour le lecteur, une dilution temporaire de l'ancrage énonciatif. Le DD poursuit ces variations de distance dans le report des énonciations.

2. Le discours direct : variations de distance

Le point de passage entre les récits et les DD suivants se situe dans l'inscription énonciative du locuteur citant : bien qu'il y ait altérité forte dans le DD, qui rapporte un acte d'énonciation en rupture avec le premier, il subsiste néanmoins des traces de l'activité narrative rapportante, par les verbes introducteurs, les incisives, les sous-phrases narratives commentant l'énonciation. L'intégrité de l'acte d'énonciation rapporté est certes préservée, mais ne le dispense pas d'une intégration dans la narration.

2.1. Les degrés de l'indépendance énonciative

Le DD préserve la matérialité du discours cité : sa différence avec le DI ne tient pas à son éventuelle fidélité aux propos rapportés mais à un autre mode de représentation des discours. Pour reprendre la terminologie de J. Authier-Revuz, le DD est de l'ordre de la citation-monstration¹¹ : en citant le message de l'acte rapporté, le DD donne à entendre la voix de l'autre, et son objectivité tient à sa déliaison vis-à-vis de la subjectivité du locuteur rapportant, puisque le repérage déictique du discours cité est conservé. Dans *Cleveland*, l'emploi du DD est tout à fait conforme à ses visées stylistiques traditionnelles, notamment la préservation de l'intégrité de l'acte d'énonciation, soit que la teneur des paroles soit remarquable et produise un effet pragmatique dans la fiction (comme l'annonce du régicide à Cleveland par sa mère, p. 46), soit que le narrateur veuille laisser le lecteur seul juge de la duplicité des paroles rapportées (comme les paroles de Cromwell proposant une situation à Mally Bridge, p. 51, ou les paroles du marchand abusant de l'inexpérience de Cleveland, p. 123). Le DD, en garantissant un accès direct aux paroles d'autrui, produit un effet de déliaison avec le discours citant, dont Prévost exploite les potentialités.

La déliaison du DD à la voix du narrateur est néanmoins gradable : c'est du côté de la variation formelle du DD et de ses modes d'intégration matérielle et syntaxique que se jouent les relations entre voix rapportante et voix rapportée. Au XVIII^e siècle, la ponctuation du DD est rudimentaire et non spécifique¹². Néanmoins deux signes typographiques se partagent fréquemment la signalisation du DD : les deux points et la majuscule, après un verbe de parole ou non (ex. 2, 3). Mais leur conjonction n'est pas même obligatoire, et l'incise seule distingue parfois le DD de n'importe quelle autre phrase homogène énonciativement (ex. 4) :

¹¹ Authier-Revuz, 1992 p. 38-42 et 1993 p. 10-15.

¹² Le début du DD peut néanmoins parfois correspondre, comme à l'époque moderne, à l'alinéa : p. 49, p. 58, p. 68, etc. mais dans ces cas, le DD débute un paragraphe qui réoriente la narration, et il nous semble que c'est ce qui justifie l'alinéa, et non l'apparition du DD.

(2) Ma mère me dit : Embrassez les genoux de votre père, mon fils, et tâchez de vous rendre digne de sa bonté. (p. 51)

(3) Elle m'en fit approcher, en me prenant par la main : C'est donc ici, me dit-elle, que vous avez jugé à propos de renfermer les cendres de votre malheureuse mère. (p. 100)

(4) Je le suivis par des détours obscurs qui aboutirent enfin à une espèce de chambre à peu près pareille à la mienne. Voilà ma maison, me dit-il, ou mon tombeau, si vous aimez mieux lui donner ce nom. (p. 78)

Le DD est donc ménagé plutôt par la narration que par la ponctuation¹³, soit par la mention préalable d'une prise de parole (ex. 5), soit par une incise précoce¹⁴ (ex. 6), soit encore par une transition sur un DN ou un DI (ex. 7) :

(5) Je repris la parole. Quelle retraite plus sûre pouvons-nous chercher, dis-je à Mme Riding, que cette grotte écartée où vous avez eu la générosité de faire élever mon frère ? (p. 67)

(6) Ma simplicité et mon défaut d'expérience ne m'avaient pas permis de pénétrer si loin. Je sentis croître mon aversion. Voilà donc, lui dis-je, à quoi se réduit le nom et la qualité de père. (p. 52)

(7) Il les entretint de la manière la plus tendre ; et leur protestant qu'il ne se lassait point de les voir, [...] il proposa de se charger de la dépense et du soin de l'éducation d'un enfant [...]. Pour vous, dit-il à la mère avec une tendresse contrefaite, je crains que vous n'ayez manqué de bien des choses (p. 54)

Les transitions narratives manifestent la persistante dépendance des voix citées à celle du narrateur. Une configuration phrastique fréquente, que le roman moderne a progressivement abandonnée, révèle cette dépendance énonciative du DD au discours narratorial¹⁵ :

(8) [...] et faisant approcher son fils, qu'elle lui présenta avec une grâce capable d'attendrir le cœur d'un barbare : Voilà le fruit de votre amour, lui dit-elle. (p. 54)

(9) Cependant, après avoir souri modestement de ma simplicité : Je vous tromperais, me dit-il, si je vous assurais qu'il ne vous manque rien pour paraître avec distinction dans un certain monde. (p. 102)

13 À l'époque, les deux-points sont plus rythmiques qu'énonciatifs ou explicatifs : « Je ne l'aurais pas valu quand j'aurais été le fruit du mariage de Cromwell : combien moins n'étant que le fils de sa maîtresse », p. 111.

14 Il y a peu d'incises en position finale dans les débuts de DD, sauf si l'énoncé au DD est court, voir p. 66.

15 Pour l'analyse de ce fait de langue et ses valeurs dans la narration, voir Salvan 2000 et 2005, en particulier p. 124-126.

L'incise, tout en accompagnant une « coupe » énonciative, contraint syntaxiquement le DD à la narration par son statut de pivot verbal. Elle n'est qu'apparemment détachée dans la phrase dont elle remplit la place verbale après un participe ou un infinitif initial. L'unité phrastique recouvre deux actes d'énonciation et le DD reste fortement lié à l'énonciation narrative¹⁶. L'altérité énonciative du DD est atténuée, et l'autonomie des paroles rapportées une liberté encore à conquérir¹⁷ !

Un degré supplémentaire d'intimité entre discours citant et discours cité est perceptible lorsque le DD reprend par anaphore un GN du discours citant :

(10) Elle me renouvela ses instructions en mourant. C'est le seul bien, me dit-elle un moment avant que d'expirer, qu'il m'est permis de vous laisser pour héritage. (p. 71)

Le nom *instructions* pourrait enclencher le DD, en le résumant à l'avance ou en le qualifiant du point de vue énonciatif (du type : « Elle me renouvela ses instructions en mourant. Sois toujours vertueux, me dit-elle »). Il n'en est rien : il s'agit en fait d'un DN, qui combine un trait sémantique de dire et une information minimale sur le message rapporté¹⁸. Ce DN résume la teneur du discours de la mère dont le lecteur ne lit que la fin dans le DD. Syntactiquement, l'enchaînement du DN au DD est marqué par le pronom démonstratif neutre représentant *ses instructions*, et l'anaphore consomme la confusion des plans narratif et énonciatif. En effet, le DN, bien qu'intégré au champ du DR, ne se distingue pas énonciativement du récit tandis que le DD appartient déjà au discours.

2.2. *Sédimentation et (con)fusion énonciatives : le discours de la mère*

L'estompage de l'altérité énonciative est caractéristique de l'intimité énonciative entre Cleveland et sa mère au début du livre I et du travail de la mémoire. Le narrateur « fait parler » sa mère lorsque son personnage est en âge de retenir ses paroles (« Je n'avais guère plus de sept ou huit ans, lorsqu'elle commença à m'inspirer le goût de ce qu'elle aimait si chèrement », p. 44). La précision d'âge répond sans doute à une exigence de vraisemblance, mais reflète plus profondément la possibilité

16 Une des hypothèses de l'abandon de cette configuration tient à l'estompage de la dépendance syntaxique, énonciative et narrative dans le roman moderne, et surtout contemporain. Les jeux de brouillage entre voix des personnages et voix du narrateur menacent une structure hiérarchisant fortement ces deux niveaux énonciatifs.

17 A. Jaubert (2002, p. 100) a remarqué l'emploi de ce même fait syntaxique, qu'elle appelle *incise intégrée*, dans *Gil Blas de Santillane*, ce qui corrobore notre idée d'un fait de langue historique et d'un fait de style de littérarité générique.

18 Ce sont les deux critères que retient J. Authier pour définir le DN, opposant ainsi ce qui n'est pas du DN (par exemple, *Ils ont beaucoup parlé*) et ce qui en est (*Ils ont parlé théâtre*), voir art. cité, p. 10.

d'imprégnation et de sédimentation des paroles maternelles dans la mémoire de Cleveland atteignant l'âge symbolique de raison. Sans être un psittacisme sans conscience, l'enseignement maternel avant le départ pour Londres (p. 48) repose quand même sur une « répétition continuelle de ses maximes » (p. 44). La densité du lexique de la répétition et de la continuité est forte : *répétition continuelle, continuellement, solitude perpétuelle, habitude, incessamment, répéta tant de fois*, etc. Le temps privilégié des incises de DD est l'imparfait : *disait ma mère, disait-elle, ajoutait-elle* (p. 45) *me disait-elle* (p. 47). L'imparfait ajoute à la saisie sécante du procès locutif un aspect itératif. Les premières paroles maternelles directes qui sourdent dans la narration ne sont pas des paroles uniques et isolées mais des paroles répétées à l'identique, des principes, des maximes : le temps privilégié pour leur report est un présent omnitemporel, et leur forme celle d'énoncés sentencieux. Les paroles maternelles sont donc plutôt apprises, répétées, digérées, ce que confirment les verbes introducteurs de DI, qui signalent un fait de parole et témoignent de la conformité des idées du narrateur à celles de sa mère : *Elle me fit connaître que* + DI (p. 47) et *Elle savait que* + complétives réévaluées comme DI par le contexte ultérieur (« elle me répéta tant de fois ce raisonnement », p. 48)¹⁹. Ces deux verbes épistémiques introduisent un report de voix tout en apportant crédit au contenu rapporté. Les paroles maternelles ont si bien sédimenté dans la mémoire de Cleveland qu'elles émergent soit au DD, avec les effets d'affaiblissement de distance entre locuteurs que nous venons de voir, soit au DI avec des effets de prise en charge totale des énoncés rapportés. La transmission énonciative peut alors s'achever – les voix sont si bien superposées qu'elles se confondent – et le discours de Cleveland prolonger celui de sa mère :

(11) Ma mère parut écouter ce discours avec plaisir. Elle me répondit qu'elle sentait une vive joie de me voir entrer ainsi dans ses idées, et répondre si fidèlement à ses espérances. Je n'avais fait que répéter, effectivement, ce que je lui avais entendu dire mille fois à Hammersmith. (p. 68-69)

II. LES FORMES DE L'ALTÉRITÉ FAIBLE : LES JEUX D'INFLUENCE DU DI

Le report des paroles se double ainsi de la représentation de ces paroles et éclaire les relations entre les niveaux énonciatifs²⁰. Autre forme marquée de DR, le DI atténue encore l'altérité par son homogénéité énonciative : à la fois

19 J. Authier, *Ibid.*, p. 11, souligne l'interprétation contextuelle du DI, qui correspond à « une phrase normale de la langue » : « c'est le sens, non une forme syntaxique particulière qui fait reconnaître un DI dans l'ensemble des phrases françaises ».

20 C'est d'ailleurs pour cette raison qu'A. Rabatel parle de DR pour « discours représentés » et moins pour « discours rapportés ».

reformulation et traduction, il subordonne syntaxiquement et énonciativement l'énonciation rapportée²¹. Voici deux exemples de la traduction opérée par le DI. Aberdeen rapporte les paroles de Cromwell :

(12) Il nous répéta [...] que ce tyran [...] l'avait assuré qu'il s'en était bien trouvé plus d'une fois pour lui-même. (p. 88)

Le GN *ce tyran* manifeste le point de vue du locuteur citant, Axminster, et est à mettre plus probablement à son compte qu'à celui du locuteur cité, Aberdeen (à moins que celui-ci, en position délicate face à son ennemi, ne se sépare de son protecteur) ; le second exemple se trouve un peu plus bas dans le même DI :

(12bis) Et que, me soupçonnant de le mépriser, il [Cromwell] avait saisi cette occasion d'humilier ce qu'il nommait ma fierté et mon orgueil. (p. 88)

La modalisation autonymique introduite par *ce qu'il nommait* peut relever de deux niveaux : soit du locuteur citant Axminster, soit d'Aberdeen qui ne prend pas en charge les paroles de Cromwell qu'il cite. En l'absence des paroles de Cromwell, le doute subsiste.

Parallèlement à la domination tonale du locuteur citant, le statut reformulant du DI permet le surgissement de la temporalité du discours citant, par irrespect de la translation des repères temporels qu'impose la concordance des temps. Le cas est fréquent lorsque le DI rapporte une parole intérieure :

(13) Je me demandais pourquoi l'on nous recommande si instamment l'amour et la pratique de la vertu, puisqu'il y a si peu à gagner avec elle, et que toutes les faveurs de la fortune sont réservées pour le crime. (p. 67)

L'identité entre narrateur et personnage favorise la superposition des plans temporels, de même que la valeur omnitemporelle du propos et sa résonance dans la vie de Cleveland, mais il n'est pas rare que cette confusion des plans atteigne un récit dans son ensemble²².

Bien que le DD ait été nettement privilégié par les écrivains contemporains de Prévost (Marivaux et Crébillon, par exemple), Prévost exploite plus

21 *Ibid.*, p. 40 « Dans le DI, l'énonciateur rapporte un autre acte d'énonciation en faisant usage de ses mots à lui par lesquels il reformule les mots de l'autre message ».

22 C'est le cas du premier récit de Mme Riding, dans lequel la temporalité de l'histoire racontée, les malheurs de Mally Bridge, et la temporalité de la narration, la conversation avec la mère de Cleveland se superposent fréquemment, dans le but clairement persuasif que nous avons déjà mentionné (p. 59-62). Il est d'ailleurs intéressant de noter que la remontée de la temporalité discursive sur la temporalité narrative correspond à des faits devant affecter par la suite la vie de Cleveland (l'évocation de la grotte p. 60, du caractère de Cromwell qui va peser sur le destin de Cleveland, p. 62).

abondamment les ressources du DI²³. Le DI est le DR le moins mimétique, et joue le plus sur la variation de distance : si l'altérité est globalement faible par son homogénéité définitoire, celui-ci se prête à différents régimes de prise en charge des énoncés, favorisant par exemple l'ironie. Malgré la régularité syntaxique souvent constatée du DI (*dire que X*), il n'échappe pas à la variété formelle, liée dans *Cleveland* à un jeu sur les distances énonciatives. La perte d'autonomie du DI trouve ainsi dans le cours du texte des lieux de négociation.

1. Le DI mimétique : collusion et dénonciation

102

Le DI mimétique est un DI dans lequel le discours citant est sous l'influence du discours cité. La rection syntaxique du discours citant n'est pas remise en cause, mais émergent en son sein des fragments citationnels. Cette variante interroge le statut reformulant du DI, parce que le locuteur cité se fait entendre et échappe en partie à LI. L'exemple 14 illustre cette tentation polyphonique du DI :

(14) Il [Cromwell] assura Mally qu'il était au désespoir d'avoir ignoré si longtemps qu'elle eût ce cher gage de son amour. (p. 54)

Les fragments soulignés et la marque du haut degré sont des emprunts au discours de Cromwell, dont l'hypocrisie est maintes fois soulignée par Mme Riding. L'ironie repose sur un double procédé de dénaturation : la dénaturation des propos de Cromwell passés au filtre du DI n'a d'égal que la dénaturation des propos eux-mêmes²⁴. La duplicité et la noirceur de Cromwell sont d'autant mieux critiquées qu'elles le sont indirectement par un effet d'écho polyphonique : la collusion énonciative du DI sert une stratégie de dénonciation. À cela s'ajoute un autre phénomène d'indirection : l'ironie relève du discours de Mme Riding qui parle avec les mots de l'autre, pas de celui du narrateur primaire qui ménage peut-être encore la naïveté et l'inexpérience du jeune Cleveland.

2. « Extension du domaine de l'incise »

L'incise n'est pas l'apanage du DD, et le DI lui dispute cette forme que l'insertion syntaxique a conduite aux marges de la phrase. L'incise se combine dans l'exemple 15 à la translation des données situationnelles propre au DI :

²³ Voir Sgard, 1986, p. 93.

²⁴ Cromwell est souvent désigné comme un « homme dénaturé », p. 55, etc.

(15) Elle y trouvait, disait-elle, comme dans une source toujours féconde, sa force, ses motifs, ses consolations, en un mot le fondement de la paix de son cœur, et de la constante égalité de son esprit. (p. 44)

L. Rosier rattache cette incise au DI et non au DIL auquel on l'associe souvent²⁵. Celle-ci est tout au moins dans un entre-deux énonciatif puisqu'elle assouplit la forme conjonctionnelle du DI et affaiblit l'opération de reformulation par les mots du locuteur rapportant (d'où son effet de DD), mais elle attribue sans ambiguïté le dire et réduit la polyphonie ambivalente du DIL. L'incise permet ici de négocier un virage énonciatif : la phrase citée en 15 clôt le premier portrait moral de la mère de Cleveland, qui progressait par focalisation croissante sur le point de vue de la mère, et l'incise fait émerger sa voix sans remettre en cause la primauté du narrateur. Elle assure la continuité du mouvement narratif par l'introduction tempérée de l'hétérogénéité. L'altérité est plus faiblement marquée qu'avec un DD mais plus fortement marquée qu'avec un DI conjonctionnel. En voici un autre exemple :

(16) Après cette effusion de tendresse et de zèle, Mme Riding s'assit pour m'entretenir d'une manière plus paisible. Elle me dit que [...] elle n'était pas d'avis que je dusse absolument négliger le soin de ma fortune ; qu'étant devenu le maître de ma conduite, il fallait penser à me faire un plan de desseins sages pour l'avenir ; que la prudence, à la vérité, ne me permettait point de paraître en Angleterre pendant la vie de mon père, quoique le danger, ajouta-t-elle, fût moins grand depuis que j'étais seul qu'il ne l'était lorsque j'avais la compagnie de ma mère ; mais qu'il y avait d'autres voies que celle de la solitude pour me mettre en sûreté, et qu'elle en connaissait une, à laquelle elle me conseillait de m'arrêter : que c'était de sortir du royaume pour aller rejoindre le roi Charles Second, notre légitime maître [...] (p. 101)

L'incise *ajouta-t-elle* est enchâssée dans ce qui est déjà du DI (raison supplémentaire pour nous de penser qu'elle relève bien du DI) et en fait émerger une parole plus actualisée, plus audible aussi pour le narrateur comme pour le lecteur. L'incise ne sonne pas la fin du DI, puisque celui-ci continue sur près de 21 lignes, mais laisse entendre une parole soudainement plus « matérielle » en un point de son développement, à l'image d'une parole vivante surgissant dans la mémoire. Ce grand DI conjonctionnel aux accents rhétoriques de démonstration implacable fait résonner en son sein la voix rapportée, celle qui veut convaincre Cleveland de partir en France rejoindre le roi légitime. Or,

25 Voir Rosier, 1999, p. 263 : « Plaider pour une incise de DI, c'est lutter contre l'image figée d'un DI lié de façon unique à la présence d'un jonctif homogénéisateur ».

le narrateur nous dit un peu plus bas ne pas « goûter cette proposition » : ce que saisit au vol l'incise, c'est précisément le seul argument que Mme Riding concède contre sa proposition. L'hétérogénéité montrée à ce point du discours prend sens par rapport au développement de la narration et l'énoncé signalé par l'incise résonne plus fortement aux oreilles de son interlocuteur sceptique. Si ces formes défigent le DI en le dissociant de sa syntaxe conjonctionnelle, ce n'est pas le cas d'une dernière forme, que nous appellerons faute de mieux, « DI de liste », conforme à l'usage romanesque classique mais remarquable par sa fréquence dans *Cleveland*.

3. Un discours sous influence : le DI « de liste »

Le DI procède par accumulation de propositions complétives qui dépendent d'un même verbe et sont juxtaposées dans une énumération qui reconstruit le discours cité :

104

(17) Elle tâcha de s'en défendre, en répondant que cet enfant était accoutumé à vivre avec elle ; qu'elle n'avait rien de plus cher que lui ; qu'il serait élevé avec plus de soin sous ses yeux que dans une école parmi des étrangers ; qu'il était d'une délicatesse extrême ; et qu'il avait encore besoin de l'attention d'une mère.
(p. 54)

Ce procédé est souvent lié dans *Cleveland* à la nature narrative du DR (p. 56 récit du valet de Mme Riding sur l'enlèvement de Bridge), à sa nature persuasive (p. 56 DI de Mme Riding qui s'efforce de rassurer Mally Bridge ; p. 84 DI de Cromwell défendant Aberdeen ; p. 101 DI de Mme Riding persuadant Cleveland de partir pour la France ; p. 121 DI des Anglais représentant la relative pauvreté de leur roi légitime) ou encore à sa visée cognitive soutenue par une périphrase factitive telle que *faire connaître que* (p. 47), ou *faire comprendre que* (p. 57).

Cette pratique de DI relève de l'orchestration du discours de l'autre, comme dans tout DI, mais y superpose la succession apparemment libre des énoncés rapportés, comme dans le DD. En effaçant les verbes qui textualiseraient le DR (*il dit que [...] il ajouta que [...] il poursuivit en disant que*, etc.), elle donne à penser au lecteur qu'il a devant les yeux la reproduction fidèle du discours tel qu'il s'est effectivement déployé. La réalité énonciative est plus complexe : le narrateur, en organisant et en hiérarchisant cette parole sous forme de propositions ordonnées, privilégie l'effet d'unité et de raisonnement sur l'effet de voix. Ce DI privilégie d'autant plus le discours citant qu'il représente des paroles réorganisées selon des contraintes d'ordre propre au niveau narratorial. D'autre part, les paroles sont rapportées dans la temporalité et la tonalité

du discours citant, celui qui s'adonne à l'exercice discursif de la mémoire, organisant le discontinu insensé de la vie en unité cohérente. Le DI « de liste » est le compromis que la voix narrative ménage entre faire revivre les paroles de l'autre et les soumettre au filtre du souvenir²⁶. Nous terminerons cette seconde partie par un dernier phénomène, disons de « recouvrement de frontière », entre le DI et le DN.

4. DN / DI : continuité des formes

Le DN, bien qu'en marge du DR, n'est pas si éloigné du DI : nous en voulons pour preuve la difficile définition syntaxique du DI. Si l'on n'admet comme DI que la structure conjonctionnelle *dire que X*, le problème ne se pose pas, mais si on l'étend aux constructions infinitives, *il dit prendre son temps*, ce qui paraît légitime, où arrêter alors l'extension syntaxique du DI ? Comment traiter un énoncé comme *il nous découvrit des injustices, des violences, des iniquités sans nombre* (ex. 1), classé par les linguistes tantôt comme DN, tantôt comme DI²⁷ ? La question de la frontière se pose dans *Cleveland* qui juxtapose complétives et GN objets, comme dans l'exemple suivant :

(18) il nous apprit (1) **que** ce bonhomme (c'est ainsi qu'il l'appelait) s'était attaché si inséparablement à lui depuis la mort du Roi son père qu'il ne croyait point avoir de serviteur plus doué et plus fidèle ; (1') **qu'**il prenait plaisir à l'entretenir et à lui entendre raconter les histoires du vieux temps, (1'") mais qu'il ne lui avait rien répété si souvent que (2) **les amours** de sa fille avec le feu Roi ; (2') **le malheur** qu'elle avait eu de perdre ses bonnes grâces, et de rechercher celles de Cromwell ; (2'") **les efforts inutiles** qu'elle avait faits pour rentrer dans la maison paternelle, et la douleur qu'il avait ensuite ressentie lui-même de l'avoir traité avec tant de dureté, lorsque après avoir perdu tous ses autres enfants, il était venu à songer (3) **qu'**il ne lui restait plus qu'elle ; (3') **qu'**il avait employé tous ses soins pour découvrir le lieu de sa retraite ; (3'") **que** [...] (p. 141)

Dans ce passage remarquable, qui triple l'enchâssement de DI (« il nous apprit que M. Cleveland lui répétait que [...] il songeait que »), la mise sur le

26 J. Sgard (1986, p. 93) y voit même la forme la plus propice à l'épanchement : « Ces cascades de subordinations, de *que* redoublés qui font le désespoir des écrivains médiocres, deviennent sous sa plume [celle de Prévost] les moyens d'une expression douce, élégiaque, suggestive ».

27 Voir S. Marnette 2005 sur ce sujet. Elle privilégie les critères syntaxiques pour définir le DI, au détriment des critères sémantiques, et propose d'inclure dans la catégorie du DI « toutes les occurrences référant à des processus verbaux et mentaux qui sont exprimées à l'aide d'une proposition complétive ou infinitive », et toutes les autres occurrences dans le DN (c'est-à-dire la mention de discours par GN objet d'un verbe illocutoire).

même plan typographique après un point-virgule des GN objets de *répéter* et des complétives objets de *apprendre* et *songer* brouille la frontière entre DN et DI. Le DN se présente alors, selon les termes de L. Rosier, comme « une version affaiblie du DI », et même, dans *Cleveland*, comme homologique du DI « de liste » envisagé ci-dessus. Cette homologie est un fait remarquable chez Prévost, tant elle est exploitée. Ainsi, dans ce passage elle se perçoit nettement :

(19) Je ne fis pas difficulté de lui apprendre ensuite qui j'étais, et de quelle manière j'avais vécu jusqu'alors. J'ajoutai à mon récit *le malheur* que j'avais eu récemment de perdre ma mère, *l'ordre* qu'elle m'avait donné en mourant de ne quitter ma retraite qu'après le décès de mon père, *la peine* que j'avais à y demeurer seul, et *la joie*, au contraire, que j'allais ressentir d'y vivre avec un compagnon tel que lui, si je ne me trompais pas dans l'opinion que j'avais déjà conçue de sa droiture et de sa vertu. (p. 79, c'est nous qui soulignons).

106

DN et DI sont rapprochés au plan sémantique, par la teneur discursive des substantifs *malheur*, *ordre*, *peine* et *joie*, et au plan syntaxique par l'équivalence fonctionnelle entre complétives et substantifs objets. Cette structure est proche de l'accumulation des complétives. Un autre passage exploite ce phénomène de recouvrement :

(20) Elle me rapporta tous mes crimes, et sur quels témoignages elle les avait appris (p. 147).

La confusion énonciative entre DN et DI, grâce à une coordination encore possible à l'époque, peut servir localement l'ironie du narrateur : la polyphonie à l'œuvre dans le GN *mes crimes*, aplanie par l'effet résumé du DN, est mise en attente et interprétée d'autant plus fortement qu'elle l'est rétroactivement, grâce à l'interrogative indirecte : le DN reformulait en un terme du locuteur citant la teneur du discours de Mme Riding en le désignant par le mot *crimes*, aussitôt taxé de soupçon par le DI subséquent qui, en préservant plus que le DN l'énoncé cité, fait rejaillir le doute sur le statut des *crimes* du narrateur : que penser de « crimes » qui ne le sont que sur la foi de témoignages anonymes ? Cette pointe d'humour du narrateur vieillissant s'effectue aussi bien vis-à-vis de Mme Riding que de son propre personnage.

Les formes marquées de DR, par leur disposition à la variation permettent des stratégies narratoriales diverses qui produisent une sorte de *travelling énonciatif*. L'écriture des mémoires est liée à une énonciation dont le mouvement est obtenu par variation de la distance focale par rapport aux autres énonciateurs. À la vie mouvementée du narrateur répond cette énonciation en mouvement, aussi bien mouvante qu'émue, dans les différents reports de voix.

Le DN nous fait sortir en amont, du côté du récit, du champ du DR, les formes non marquées nous en font sortir en aval : il s'agit des formes qui intègrent de manière ambiguë et interprétative la parole de l'autre, le DIL et les effets citations.

III. LES FORMES NON MARQUÉES :

LA PRÉSENCE DISCRÈTE DE L'AUTRE ET DE SOI DANS LE DISCOURS

En tant que forme non marquée, le DIL sort de l'altérité « mesurable » puisque la hiérarchisation des voix n'est pas opérée. Il se caractérise par la juxtaposition de deux plans énonciatifs dont le second s'interprète comme hétérogène au premier. Dans *Cleveland*, les contextes de DIL sont assez souvent ambigus et l'interprétation malaisée. L'imparfait, dont la bivocalité relève du signifié linguistique, est apte à instaurer un double repérage énonciatif, et susceptible de déclencher cette superposition des voix, caractéristique du DIL²⁸. Mais la rupture entre passé simple/imparfait grâce à laquelle souvent le DIL se « marque », n'est pas toujours d'interprétation facile. Si en (21), l'hétérogénéité énonciative est perceptible, en revanche en (22), (23) et (24) elle n'est qu'un effet possible, parallèlement ou après l'interprétation explicative :

(21) Ce fut alors que les inquiétudes de la triste Mally redoublèrent. Fallait-il livrer son fils à un inconnu ? Devait-elle appréhender quelque chose de la main d'un père ? Sa situation était en effet si embarrassante que j'aurais voulu pouvoir me dispenser honnêtement de prendre part à ses résolutions par mon conseil. (p. 55)

(22) Ma mère goûta tout d'un coup cette pensée : c'était un moyen court d'éviter le plus pressant de tous les périls. Elle en fit sérieusement la proposition à Mme Riding. (p. 67)

(23) Je ne l'avais pas vue depuis la mort de ma mère : des affaires pressantes l'avaient retenue à Londres. (p. 100)

(24) Elle vint au milieu de la nuit : c'était une précaution qu'elle prenait toujours, pour éviter les soupçons de ses domestiques. (p. 104)

L'interprétation en DIL n'est pas tout à fait exclue et même parfois probable (voir aussi p. 82, 121, 126), mais son exploitation est minime dans *Cleveland*, tant en fréquence qu'en longueur, puisque le DIL n'affecte pas de grandes masses textuelles. Le DIL n'accède pas non plus au rang de stratégie de DR dans le roman, même s'il introduit subtilement des paroles, ou des pensées, *perçues de loin*. Si Prévost n'exploite pas le DIL, il tire parti en revanche de l'effet citation (déjà entrevu à propos du DI), polyphonie locale que J. Authier-Revuz a identifiée

²⁸ Voir Mellet, 2000.

sous le nom de modalisation en discours second, et plus particulièrement celle qui porte sur un mot emprunté, la modalisation autonymique (désormais MA)²⁹.

Les MA, combinaisons d'usage et de mention, insèrent dans le texte un ailleurs discursif discret, le « discours ambiant », comme en (25) où le discours de la mère et le discours de l'époque se superposent, ou comme en (26) où la MA met à distance la désignation du peuple :

(25) Je n'avais vu qu'elle jusqu'alors, car, dans le dessein où elle était de me donner, *pour ainsi dire, un cœur et un esprit* de sa façon, elle m'avait retranché tous les amusements de l'enfance. (p. 44)

(26) il n'y a proprement de Français en France que le petit nombre de ceux qui sont à la tête des autres, et qui sont distingués de *ce qu'on appelle peuple* » (p. 139)

108

Souvent, aucun élément suprasegmental ne signale explicitement la MA comme emprunt au discours ambiant. Les jeux de distance énonciative à l'époque de Prévost sont différents de ceux de la littérature postmoderne et contemporaine. Ils s'exercent plus fréquemment sur des énoncés globaux – d'où l'abondance des différents DR – que sur des mots ou des manières de dire localement circonscrites. Il se peut que l'absence de conscience de l'individualisation des discours à l'époque freine cette pratique, malgré les belles réussites de Molière contre les précieuses et les savantes. L'« attitude métalinguistique » se met progressivement en place dans le siècle, et l'œuvre de Laclos (1782) sera parsemée d'italiques, indices de la circulation des discours libertins et du regard distancié que les personnages et l'auteur leur portent³⁰.

Cela n'empêche pas le narrateur prévostien d'exercer cette conscience métalinguistique, en représentant son propre dire dans un mouvement réflexif qui arrête le caractère d'évidence des mots. Le dire se double d'un commentaire de ce dire et l'homogénéité énonciative du discours narratif est suspendue. Le commentaire dévoile un narrateur en dialogue avec lui-même et avec sa propre nomination (autodialogisme), il fait le constat, en (27) et (28), de l'imperfection des mots qui viennent spontanément au narrateur. Mais, loin de se corriger, celui-ci assume le jeu de la double acception concrète/figurée :

(27) Ma mère avait là-dessus, sans doute, les mêmes sentiments que moi, puisque c'était, *pour ainsi dire*, avec son lait que j'avais sucé les miens (p. 48).

(28) se faisant une espèce de gloire de m'enlever, *pour parler ainsi*, de ses mains (p. 147).

29 Art. cité, p. 39.

30 Voir Delon, 1983.

La narration ménage ainsi dans son fil des moments de spontanéité tournés vers le narrateur lui-même (ex. 29), ou plus explicitement vers le lecteur (ex. 30) :

(29) Mon ardeur s'accrut extrêmement par une heureuse rencontre qui donna naissance, *à quoi dirai-je ? disons* à la félicité de ma vie (p. 128)

(30) comme la simplicité de mon esprit n'empêchait pas que je ne l'eusse, *s'il m'est permis de le dire*, assez juste et assez pénétrant (p. 110).

Ainsi, au fil de la narration, le travail du texte, qui est ici travail de la mémoire, s'élabore matériellement, prenant comme objet intime aussi bien le souvenir que la langue, et fait entendre dans ces trouées énonciatives la voix si particulière de Prévost. L'emploi des DR est donc pour une part lié au genre des romans-mémoires, pour une autre part lié à l'écriture de Prévost, dont la voix souvent mélancolique affirme sa volonté de maîtrise de l'histoire qu'il raconte, destin et non seulement récit de vie³¹.

31 Voir Sgard, 1989, p. 11.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

110

- Authier-Revuz, J., « Repères dans le champ du discours rapporté », *l'Information grammaticale*, n° 55 et 56, 1992 et 1993, p. 38-42 et p. 10-15.
- Charaudeau, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- Delon, M., « Le discours italice dans les *Liaisons dangereuses* » in *Laclos et le libertinage, actes du colloque du bicentenaire des Liaisons dangereuses*, Paris, PUF, 1983.
- Jaubert, A., « L'hétérogénéité énonciative dans *Gil Blas de Santillane* : reports de voix et clivage de la voix », *Styles, genres, auteurs*, n° 2, PUPS, 2002, p. 99-110.
- Magnot, F., *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Peeters, 2004.
- Marnette, S., « Aux confins du rapportable : le discours narrativisé », communication faite au colloque *Représentations du sens linguistique*, 3-5 novembre 2005, à paraître.
- Mellet, S., « À propos de deux marqueurs de "bivocalité" », dans *Le Style indirect libre et ses contextes*, Cahiers Chronos, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 91-106.
- Rabatel, A., « Le sous-énonciateur dans les montages citationnels : hétérogénéités énonciatives et déficits épistémiques », *Enjeux*, 54, 2002, p. 52-66.
- « L'effacement énonciatif dans les discours représentés et ses effets pragmatiques de sous- et sur-énonciation », *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, 14, Université de Cadix, 2003, p. 33-61.
- Rosier, L., *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, De Boeck Duculot, 1999.
- Salvan, G., « Dialogue et narration : frontières stylistiques et linguistiques », *Scolia*, 13, Strasbourg, 2000, p. 155-172.
- « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, dir. A. Jaubert, Lyon, ENS éditions, 2005, p. 113-144.
- Sgard, J., *Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986.
- *Prévost romancier*, Paris, Corti, 1989 (1^{re} éd. 1968).

RÉFÉRENCE ET POINTS DE VUE
LES DÉSIGNATIONS DE CROMWELL DANS *CLEVELAND*

Agnès Steuckardt
Université de Provence

On n'a pas manqué de souligner, depuis les travaux de Genette, le travail sur le « point de vue » que Prévost accomplit dans ses romans¹. Il promet un récit à focalisation interne où le narrateur est en même temps le personnage principal ; mais, dans ce récit premier, il en insère d'autres, qui, comme dans le roman épistolaire, permettent de multiplier les points de vue. *Cleveland* donne une ampleur particulière à cette expérimentation de la multiplication des points de vue ; en effet, les événements racontés des livres II à VIII depuis le point de vue de Cleveland sont repris, par le biais de discours rapportés, à partir du livre IX depuis le point de vue d'autres personnages². La scène qui nous montre Fanny enfermée à clef et observant, le visage « collé à la fenêtre »³, celui qu'elle croit être son mari en compagnie de celle qu'elle croit être la maîtresse de celui-ci, est emblématique de l'enfermement du point de vue dans un champ de vision restreint, et trompeur. L'univers référentiel n'est perçu que dans les limites de ce champ de vision et chaque point de vue construit de l'univers de référence une représentation partielle et éventuellement faussée, comme l'est ici celle de Fanny ou ailleurs celle du trop crédule Des Grieux.

Cleveland, le narrateur principal, commet lui-même de lourdes bévues : au livre V, il croit sa fille dévorée par les Cannibales, au livre VI, il voit en Cécile une possible épouse alors qu'il s'agit de cette fille même, qu'il croyait perdue. La multiplication et l'incertitude des points de vue mettent en question l'existence même d'un univers référentiel stable pour le roman ; cet effet de déstabilisation est cependant contrebalancé non seulement par la présence d'un point de vue dominant, celui de Cleveland, mais aussi par la mise en place de ce que Philippe Stewart appelle une « armature historique »⁴. Car, dans ce roman,

1 Voir notamment Richard A. Francis, 1993.

2 Le récit de Fanny, l'épouse de Cleveland, occupe la totalité du livre IX, celui de Gelin, son amant supposé, une dizaine de pages du livre XI, celui de Madame Riding le livre XIII et le début du livre XIV.

3 Prévost, *Cleveland*, livre IX, Paris, Éditions Desjonquères, 2003, p. 661 (édition de référence).

4 Philippe Stewart, « L'armature historique du *Cleveland* de Prévost », 1975, p. 121-139.

l'univers référentiel prétend à une réalité historique. Entre le monde où vivent ses personnages et celui de ses lecteurs, Prévost s'ingénie à construire des points d'intersection, des objets communs, parmi lesquels le plus remarquable est sans doute le père qu'il donne à Cleveland : ce Cromwell, qui, quelques décennies plus tôt, avait fait trembler les monarchies européennes.

En m'appuyant plus particulièrement sur une analyse du traitement de ce personnage, je voudrais montrer que l'univers référentiel romanesque est, au moins au début du texte, articulé à l'univers référentiel historique. J'examinerai dans un premier temps le lien que le paratexte cherche à tisser entre roman et Histoire et j'étudierai ensuite comment les désignations et catégorisations de Cromwell évoluent au cours du récit, par la multiplication des points de vue, mais aussi dans le discours de Cleveland lui-même.

112

Avec les *Mémoires d'un homme de qualité*, comme ensuite avec *Cleveland*, Prévost s'inscrit dans la tradition du roman-mémoires, tel que l'avait développé au XVII^e siècle Madame de Villedieu, et surtout Courtilz de Sandras. Il cultive l'équivoque, qui caractérise ce genre, entre référent historique et référent romanesque. Dans le titre complet du roman : *Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, et traduite de l'anglais par l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité*, le nom propre *Cromwell* désigne pour le lecteur un personnage historique. La caractérisation par l'épithète détachée *écrite par lui-même* semble situer plus précisément le texte dans le genre des Mémoires, défini par Furetière comme des « Livres d'Histoires, écrits par ceux qui ont eu part aux affaires ou qui en ont été tesmoins oculaires, ou qui contiennent leur vie ou leurs principales actions » (*Dictionnaire*, 1690). À la lecture du seul titre, qui mentionne pour auteur un fils de Cromwell, on pourrait penser que l'ouvrage fera partie des « Livres d'Histoires » écrits par un de ces « témoins » privilégiés « qui ont eu part aux affaires ».

Le montage éditorial et la préface tendent à conforter l'illusion. L'ouvrage paraît en avril 1731 à Londres dans une version anglaise qui a pour titre : *The Life of Mr. Cleveland, natural son of Oliver Cromwell, written by himself*. La préface de l'ouvrage anglais explique que l'éditeur a reçu ces « papers » des mains du fils de l'auteur, rencontré à Montpellier, et que, comme « the confus'd method in wich they were writ »⁵ empêchait une publication en l'état, il les a confiés à la sagacité d'un « ingenious French gentleman »⁶ pour qu'il les rende publiables. Le mois suivant, en mai 1731, sort l'édition française. Dans la version française, le préfacier se présente comme le traducteur de documents

5 « The editor's preface », citée par Deloffre, 1994, p. 286.

6 *Ibid.*

anglais : il dit les tenir du fils de Cleveland, qui lui aurait demandé de « mettre le manuscrit en ordre »⁷ ; il indique avoir préféré « entreprendre en français ce qu[il] ne se sentai[t] point capable d'exécuter en anglais »⁸. Les deux montages ne sont pas tout à fait cohérents puisque le second tait l'existence de l'édition anglaise ; mais l'antériorité de cette édition conforte pour le public l'idée que le *Cleveland* français est traduit de l'anglais. Tous deux invoquent l'existence d'un manuscrit original en anglais, plaçant donc le texte dans la catégorie des Mémoires : la préface française le désigne explicitement par le terme de *Mémoires*⁹ et la préface anglaise le recommande au titre de l'étude de l'histoire¹⁰. Les éditeurs prêtent la main à cette mise en scène : Nicolas Prévost, l'éditeur anglais, annonce les deux éditions, anglaise et française, sous la rubrique « Historia », section « Biographia »¹¹ et présente l'ouvrage anglais comme l'original de la version française¹².

Malgré cette mise en scène, le lecteur peut s'interroger, dès le titre, sur le caractère historique de l'ouvrage : Cromwell a-t-il vraiment eu un fils du nom de *Cleveland* ? Si la réponse est négative, le nom propre *Cromwell* renvoie, dès le titre, à un référent imaginaire et le statut historique de l'ouvrage peut être récusé. Toutefois, certains noms de personnes, de lieux, certains événements ne peuvent être compris que par une connaissance de l'Histoire. Dans le roman-mémoires, comme plus tard dans le roman historique, on a affaire à un univers de référence à double fond : il est nécessaire de poser d'abord le lien entre le nom propre *Cromwell* et son référent historique pour construire ensuite, pour ce même nom propre, un référent romanesque distinct.

Le début du roman s'emploie à fragiliser, non l'existence du référent du nom propre *Cromwell*, mais sa caractérisation, sa fiche d'identité. Il sera certes question du Cromwell que connaît le lecteur, mais l'auteur l'invite à s'interroger sur la connaissance qu'il croit en avoir :

L'histoire balance encore dans quel rang elle doit placer son nom, et s'il faut le compter parmi les héros, ou parmi les scélérats. Mais de quelque côté que son

7 Préface, *Œuvres de Prévost*, dir. Jean Sgard, Presses universitaires de Grenoble, 8 vol. (volume 2), 1977-1986, p. 9.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 La préface anglaise commence par un éloge de l'étude de l'histoire : « The study of history is so advantageous, and at the same time so delightful, that 'tis no wonder it has been cultivated by the finest spirits in all ages » (« The editor's preface », éd. cit., p. 283).

11 Philippe Stewart, 1975, p. 185.

12 « The same Bomoseller [Étienne Néaulme] is also printing les Mémoires de Mr. Cleveland fils naturel de Cromwel, traduits de l'Anglois. In 12mo. 4 vol. (The said Memoires are actually printing in London from the Original Manuscript) » (*ibid.*, p. 184).

jugement se déclare, elle ne saurait lui ôter l'immortalité qu'il mérite sous l'un ou sous l'autre titre. (*Cleveland*, p. 41)

Ainsi la position du premier, et sans doute du principal point d'ancrage du roman dans l'univers référentiel historique se révèle-t-elle quelque peu flottante. Ce sont en fait les points de vue des personnages, qui vont, par le discours, fixer la fiche d'identité du référent Cromwell, référent devenu dès lors romanesque. Pour le montrer, étudions à présent plus précisément les désignations de Cromwell dans les livres I et II de *Cleveland*.

Avant de les inventorier, il est nécessaire de préciser ce que j'entendrai par *désignation*. Ce terme, emprunté à la logique, nomme l'opération par laquelle les mots du discours renvoient à des objets de l'univers de référence ainsi que le résultat de cette opération, c'est-à-dire la séquence linguistique envisagée en tant qu'elle accomplit cette opération. Contrairement à la dénomination, la désignation ne constitue pas nécessairement une association stabilisée avec le référent : le référent Cromwell peut être désigné aussi bien par le nom propre *Cromwell*, qui est sa dénomination, que par le groupe nominal *mon père*, désignation contingente, qui dépend des conditions d'énonciation. L'ensemble des mots désignant un même référent forme ce que l'on a parfois appelé, à la suite de Marie-Françoise Mortureux, un « paradigme désignationnel » ; dans le cas qui nous intéresse, où le référent est une personne, cet ensemble est constitué d'un nom propre, de groupes nominaux centrés sur un nom commun et de pronoms.

114

Quelques passages rapportent au style direct un dialogue avec Cromwell (p. 50-51, p. 54, p. 84, p. 93) : il se désigne alors lui-même par le pronom personnel de 1^{re} personne du singulier, et ses interlocuteurs utilisent la 2^e personne du pluriel de politesse ; seul le vicomte d'Axminster passe à un tutoiement romain, interpellant : « Tyran, [...] où sont tes armes ? » (p. 93). Mais les pronoms qui désignent Cromwell sont généralement des *il*, anaphoriques de groupes nominaux.

Une difficulté se présente dans la délimitation de l'ensemble des groupes nominaux désignationnels : les constructions attributives, ou appositives, peuvent introduire des substantifs, qui, du point de vue du sens, concernent le référent du support, mais ne fonctionnent pas exactement comme des désignations de ce référent. Distinguons d'abord le cas du substantif non déterminé de celui du substantif déterminé. Dans la phrase : *Elle s'était laissé séduire par l'hypocrisie de Cromwell dans le temps qu'il n'était encore que simple Orateur de la Chambre basse du Parlement* (p. 53), on pourrait dire, de façon un peu vague, que le groupe nominal *Orateur de la Chambre basse* « renvoie » à Cromwell ; cependant, en l'absence de déterminant, la référence reste virtuelle et le groupe nominal n'apporte qu'une caractérisation, dans le

cadre d'une construction attributive. Dans cette proposition, seul *il* accomplit une désignation. En toute rigueur, *Orateur de la Chambre basse du Parlement* n'appartient donc pas au paradigme désignationnel du référent Cromwell.

Dans le cas où le substantif attribut est précédé d'un déterminant, la question de son fonctionnement référentiel ne peut pas être écartée aussi rapidement. Comme l'indique Nelly Flaux à propos du déterminant indéfini, « UN N présuppose l'existence d'une classe de X appelés /N/ et pose l'existence d'un x appartenant à cette classe »¹³. Ainsi dans : *C'est un homme à craindre* (p. 55), le groupe nominal *un homme à craindre* réfère à un exemplaire non défini de la classe des « hommes à craindre ». Il ne s'agit donc pas, dans cette configuration syntaxique, d'une désignation directe de Cromwell ; c'est le pronom *c'* qui le désigne. Deux référents distincts sont ici posés : celui de *c'* et celui d'*un homme à craindre* ; l'opération syntaxique d'attribution « asserte l'identité »¹⁴ de ces deux référents.

Il en va de même pour les groupes nominaux attributifs à déterminant défini :

Son esprit, ses talents extraordinaires, son respect pour la religion, la régularité de ses mœurs et surtout le zèle incomparable dont il paraissait animé pour la patrie l'avaient mis dans une haute estime à Londres, et le faisaient regarder de tous les Anglais comme le défenseur de leurs lois et le soutien de leur liberté.
(p. 42)

comme dans :

Il entreprit de se faire passer pour le réformateur de la religion, des mœurs, et de l'État. (p. 64)

Les groupes nominaux *le défenseur de leurs lois, le soutien de leur liberté et le réformateur de la religion, des mœurs, et de l'État* désignent un référent. Ce référent est, cette fois, non pas présenté comme un exemplaire d'une classe, mais comme l'individu unique qui possède les propriétés impliquées par les mots constituant le groupe nominal. Comme dans le cas du groupe nominal indéfini, le sujet de la proposition et l'attribut posent chacun des référents distincts : le pronom personnel *il* renvoie à Cromwell, tandis que le groupe nominal indéfini *le réformateur de la religion*, renvoie à l'individu qui est décrit par *réformateur de la religion* ; c'est la construction attributive qui établit une relation d'identité entre ces deux référents.

Le groupe nominal attribut n'appartient donc pas, à strictement parler, au paradigme désignationnel de son support. Consciente de cette limite de la

¹³ Nelly Flaux, 1991, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*

notion de paradigme désignationnel, Marie-Françoise Mortureux propose de la compléter par celle de « paradigme définitionnel », qui permet d'inclure les groupes nominaux attributs, ainsi que les gloses¹⁵. L'étiquette, qui convient parfaitement lorsque le référent visé est un nom commun, semblera peut-être moins adéquate lorsqu'il s'agit d'un nom propre : il paraît difficile de dire que *le réformateur de la religion* soit une « définition » de Cromwell ; il me semble préférable ici de recourir au terme de *catégorisation*, qui recouvre l'appréhension conceptuelle d'un référent, qu'elle s'opère au sein d'une expression référentielle ou par une prédication ; je distinguerai ainsi les *désignations* des *catégorisations prédictives*. Les catégorisations situées dans le pôle prédictif sont au demeurant des candidates à la désignation ; par exemple, une catégorisation proche de celle qui est opérée par prédication avec *un homme à craindre* réapparaît un peu plus loin dans le texte sous la forme d'une désignation :

116

[...] si ce perfide avait encore l'impudence de la venir voir, il fallait recevoir sa visite sans affectation. (p. 57)

Le groupe nominal *ce perfide* reprend le trait sémantique de défiance construit précédemment par prédication, mais il constitue ici une désignation. Si les catégorisations situées dans le pôle prédictif n'entrent pas directement dans le paradigme désignationnel, elles peuvent donc toutefois intervenir en amont, dans l'élaboration de la désignation. C'est pourquoi je m'intéresserai dans cette étude non seulement aux désignations, mais aussi aux catégorisations prédictives.

La désignation initiale du référent Cromwell est *mon père* ; elle présente 22 occurrences dans notre corpus. Très fréquente au début du livre I, elle s'efface dans la suite de ce livre non qu'il ne soit plus question du personnage, mais à cause de la présence de longs discours rapportés, et du changement de point de vue qu'ils impliquent. Dans le discours de Fairfax, personnage qui occupe dans le schéma narratif une position d'opposant, on rencontre le titre *Mylord Protecteur*, qui signale la servilité du locuteur. Cette désignation n'est pas reprise par le narrateur. Les personnages d'adjuvants : Madame Riding, puis le vicomte d'Axminster, interviennent ensuite ; dans les deux longs passages qui rapportent leur récit, Cromwell est très majoritairement désigné par son nom propre. Quelques désignations alternatives apparaissent cependant ; chez Madame Riding, elles sont tirées du vocabulaire moral, dont relève *ce*

15 Syntactiquement, les gloses se trouvent en insertion, qu'il s'agisse d'insertion simplement juxtaposée (*la planète du système solaire habitée par les hommes, la terre,...*) ou coordonnée (*la planète du système solaire habitée par les hommes, ou terre,...*). Apportant une explicitation du sens, les gloses portent généralement sur les noms communs : on ne relève pas, dans *Cleveland*, de glose sur le nom propre Cromwell.

perfide (p. 57), *ce caractère inflexible* (p. 63), tandis que le vicomte d'Axminster puise au vocabulaire politique avec *celle/un tyran* (8 occurrences). Au fil de ces désignations, on voit ainsi se renforcer une représentation négative de Cromwell.

Les catégorisations prédicatives apparaissent comme un maillon de cette évolution : les catégorisations positives, qui apparaissent au début du texte : *le défenseur de leurs lois*, *le soutien de leur liberté* (p. 42), *son ami* (p. 43) sont introduites par la locution verbale *regarder comme*, et donc mises en doute. Madame Riding pose ensuite en attribution directe la catégorisation négative *un homme à craindre* (p. 55) ; un peu plus loin, le narrateur adoptera une catégorisation encore plus nettement péjorative : *c'est un cruel* (p. 70). La pluralité des points de vue est ainsi un facteur d'évolution pour la référenciation : elle permet au narrateur, par des désignations alternatives et par des jugements prédicatifs, de sortir de la référenciation initiale par *mon père* et de construire une représentation négative de Cromwell.

Mais l'abandon de la posture filiale commence déjà en amont, à l'intérieur du discours du narrateur lui-même. La première page du roman illustre ce contournement de la désignation *mon père* :

La réputation de mon père me dispense du soin de m'étendre sur mon origine. Personne n'ignore quel fut le caractère de cet homme célèbre, qui tint pendant plusieurs années toute l'Europe dans l'admiration de ses vertus et de ses crimes [...].

C'est une chose incroyable, que les descendants d'un homme si puissant, si riche, et si redouté, aient pu devenir le jouet de la fortune et se voir réduits presque tous à périr dans l'obscurité et la misère. Cependant, à la réserve d'un seul qui a conservé son nom avec une petite partie de ses biens, et qui les a transmis à son fils, qui occupe actuellement à Londres un emploi médiocre dans la justice civile, tous les autres ont été expatriés diversement, et n'ont rien recueilli de l'héritage de leur père. (p. 41)

En l'espace de deux paragraphes, on relève quatre descriptions définies qui visent Cromwell. Partant de la désignation *mon père*, que laissait attendre le titre du roman, le narrateur accomplit, dans les groupes nominaux : *cet homme célèbre*, *un homme si puissant*, *si riche et si redouté*, et *leur père*, des déplacements de point de vue perceptibles par le chemin suivi pour opérer la référenciation. Dans la première description définie, le terme *père*, dit *relationnel*, requiert une indication de relation : cette indication est donnée par le déterminant possessif de première personne *mon*, qui pointe le référent en s'appuyant sur la situation d'énonciation. Cette première désignation fonde la référenciation sur le narrateur lui-même, et dénote une relation affective, stéréotypiquement positive, entre le référent et lui.

La seconde description définie substitue au relationnel *père* le très général *homme*, restreint par l'épithète *célèbre* : alors que la propriété d'être père liait l'identité de Cromwell à celle du narrateur, celle d'être homme célèbre ne le lie qu'à la communauté de ses contemporains. C'est en effet pour l'ensemble des contemporains de Cleveland que Cromwell est un « homme célèbre » et le lien spécifique qui unit le narrateur au référent se trouve ici passé sous silence. Le déterminant démonstratif *cet* utilise une référenciation anaphorique et permet d'éloigner l'ancrage déictique qui fondait la première référenciation.

L'article indéfini permet un autre type de rupture. Avec le groupe nominal indéfini : *un homme si puissant, si riche, et si redouté*, le narrateur ne désigne pas en fait Cromwell, mais un homme quelconque satisfaisant à cette description. Une formulation développant le corrélat appelé par l'adverbe *si* : *un homme si puissant, si riche et si redouté que mon père* expliciterait la nature de cette classe : le père du narrateur est l'individu à partir duquel elle est construite, il en est l'exemplaire par excellence. Cette formulation poserait deux référents : d'une part le référent du groupe nominal *un homme si puissant, si riche, et si redouté* et d'autre part le référent du groupe nominal *mon père*. Mais le narrateur laisse implicite le corrélat ; dès lors, la référence à son père est estompée. D'autre part, même si l'article *un* reste ici en emploi spécifique, le référent du groupe nominal *un homme si puissant, si riche, et si redouté* est virtualisé sous l'influence du cotexte au subjonctif, et la phrase prend des allures de considération générale sur le thème des revers de la fortune. Ainsi Cromwell ne semble quasiment¹⁶ envisagé que comme un candidat potentiel à cette désignation ; et, qui plus est, le lien de paternité qui l'unit au narrateur n'y intervient en rien.

La phrase tait de ce fait l'appartenance du narrateur à la classe des descendants de Cromwell. Prévost aurait pu écrire : « nous qui descendions d'un homme

16 Le corrélat implicite laisse une trace de la désignation par *mon père* ; c'est dans la formulation *C'est une chose incroyable que les descendants d'un homme si puissant, si riche, et si redouté aient pu devenir le jouet de la fortune*, que Cromwell n'est effectivement envisagé que comme candidat à la désignation *un homme puissant riche et redouté*. L'interprétation de ces groupes nominaux indéfinis concernant un personnage déjà connu a fait l'objet de plusieurs études. Kerstin Jonasson s'y intéresse pour analyser *un homme sans argent* dans le passage suivant : « Avant de quitter les salons, Raphaël y jeta un dernier coup d'œil [...]. Enfin, il y avait en tout je ne sais quelle grâce poétique dont le prestige devait agir sur l'imagination d'un homme sans argent », tiré de *La Peau de chagrin*. Citant Ushie 1986, elle propose de considérer que « l'expression indéfinie fonctionne dans ces cas comme un SN complexe contenant une apposition non-restrictive, du type *Raphaël, un homme sans argent* » (Jonasson, 2001, p. 139). Cette reformulation modifie cependant profondément le statut du groupe nominal *un homme sans argent*, qui devient une apposition, c'est-à-dire une prédication secondaire, et ne serait plus dès lors une expression référentielle. Dans l'exemple de Balzac, comme dans la reformulation de la phrase de Prévost, le cotexte est virtualisant : *un homme sans argent, un homme puissant riche et redouté* sont ici des expressions référentielles dont le référent est spécifique, mais présenté comme non identifié.

si puissant » ; il choisit la troisième personne : « les descendants d'un homme si puissant ». Par ce choix, le point de vue est placé à l'extérieur du groupe des descendants, et cette position est conservée dans la phrase suivante. C'est ce point de vue externe qui permet la désignation finale par *leur père*, là où *notre père* ou *mon père* auraient été plus prévisibles. La première page met en scène le détachement de la relation qui unit le narrateur à Cromwell ; elle ne conduit cependant pas à l'abandon définitif de la désignation *mon père*, qui reviendra 21 fois encore dans le livre I.

Mais cette désignation fait l'objet de toute une série de commentaires métaénonciatifs. La première mise à distance apparaît sous la forme d'une intervention du narrateur à propos de cette désignation :

Mon père, que j'appelle toujours de ce nom (quoique j'ignorasse alors de qui j'avais reçu la vie), mon père, à la tête d'une troupe de citoyens furieux, avait allumé le feu de la discorde dans toutes les parties de l'île. (p. 46)

La proposition *quoique j'ignorasse alors de qui j'avais reçu la vie* souligne l'écart entre le point de vue du jeune Cleveland et celui du narrateur : si celui-ci peut désigner, *a posteriori*, Cromwell par le groupe nominal *mon père*, pour celui-là, qui n'avait pas alors connaissance de ce lien de parenté, aucun lien familial ni affectif n'existe entre Cromwell et lui-même. Le jeune Cleveland n'aurait pu utiliser une telle référenciation ; la forme concessive indique que cette ignorance aurait dû provoquer le choix d'une autre désignation, mais que cet enchaînement causal n'a pas fonctionné. Ce commentaire métaénonciatif présente ainsi *mon père* comme une désignation utilisée en dépit de son anachronisme, sans doute par commodité et non en témoignage d'une quelconque piété filiale.

Le récit de la mort du roi entraîne un commentaire métalinguistique sur le mot *père*. Au cours de ce récit, le narrateur opère d'abord une catégorisation prédicative fortement péjorative : *Je le détestais, comme un monstre qui s'était rendu coupable du plus noir de tous les crimes* (p. 47). L'attribut accessoire indirect *un monstre qui s'était rendu coupable du plus noir de tous les crimes* propose, pour Cromwell, une nouvelle désignation, sans cependant la poser. Mais, après une telle catégorisation, le narrateur semble reculer devant la désignation par *mon père* :

Ainsi, je m'accoutumai à mépriser l'auteur de ma naissance en commençant à le connaître, et le doux nom de père se lia tout d'un coup dans mon esprit à des idées d'aversion et de haine. (p. 47)

La description définie *l'auteur de ma naissance* permet une désignation moins chargée de connotations stéréotypiquement positives que *mon père*, connotations rappelées dans la seconde proposition par l'adjectif

doux. Le commentaire métaénonciatif sur ce « doux nom » en instaure une réinterprétation paradoxale : pour le personnage, le mot s'est alors chargé de connotations affectives négatives. Une telle acception, spécifique au lexique du personnage, pourrait autoriser l'utilisation d'un mot *père*, vidé de tout sème affectif positif, si elle n'était par trop éloignée du lexique commun.

La désignation par *mon père* fait à nouveau l'objet, dans le paragraphe suivant, d'un commentaire :

[...] des avantages que je n'estimais point, et que je ne voulais pas tenir de la main d'un homme que j'avais de la répugnance à regarder comme mon père.
(p. 48)

120

La mise à distance porte cette fois sur le déterminant plutôt que sur le substantif. Plus précisément, ce ne sont pas ici les connotations positives du mot *père* qui sont remises en question, mais le lien dénoté par le déterminant possessif *mon* et le sème relationnel de *père*. La répugnance à assumer cette désignation amène le narrateur à la contourner par une description indéfinie du même type que celle que l'on a rencontrée plus haut avec *un homme si puissant, si riche, et si redouté*.

L'expression de cette répugnance culmine en une dénégation pure et simple :

Il me fait grâce en refusant de me reconnaître pour son fils ; il m'épargne la honte d'avoir un père si criminel et si méprisable. (p. 50)

La première proposition part du point de vue de Cromwell ; elle pose : *Cromwell ne me reconnaît pas pour son fils*. On glisse implicitement à une affirmation non modalisée : *Je ne suis pas son fils*, et à sa réciproque : *Il n'est pas mon père*. Cette réciproque est à peine déguisée par le passage à la description indéfinie *un père si criminel et si méprisable*. Les précédents commentaires mettaient à distance la désignation *mon père* sans pourtant remettre en question l'existence du lien de père à fils entre le narrateur et Cromwell : c'est ce lien même qui se trouve ici contesté.

En donnant Cromwell pour père à son personnage-narrateur, Prévost misait sur la fascination que pouvait exercer sur le lecteur un tel personnage historique ; « le titre, étant donné la renommée de Cromwell, avait volontairement quelque chose de sensationnel », comme le note Philippe Stewart¹⁷. Mais ce pari présentait une difficulté : la sinistre réputation du père risquait d'empêcher toute empathie avec le fils, personnage principal du roman. Pour résoudre

17 « L'armature historique du Cleveland de Prévost », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 137, 1975, p. 123.

ce problème, deux solutions semblaient s'offrir à Prévost : soit modifier le jugement du lecteur sur Cromwell, soit désolidariser le fils et le père. Loin de réévaluer le personnage historique de Cromwell, il force au contraire au noir le portrait du personnage. Il choisit la deuxième option et déconstruit le point de vue filial en travaillant sur la désignation *mon père* et en lui substituant des désignations issues d'autres points de vue, celui de Madame Riding et celui du vicomte d'Axminster. Après le livre I, le narrateur abandonne complètement la désignation par *mon père* et nomme Cromwell par son nom propre, comme le font les autres personnages du roman. Ainsi se défait la relation qui unissait le héros-narrateur à un personnage historique, et, du même coup, celui qui reliait l'univers référentiel du roman à l'univers référentiel historique. Le lien posé au départ entre ce père historique et le narrateur s'estompe par l'évolution des désignations, et, au fur et à mesure que l'on s'éloigne du titre du roman, se dissipe l'illusion historique, le romancier semblant lui-même se désintéresser du montage initial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Charolles, Michel, *La Référence et les expressions référentielles en français*, Gap-Paris, Ophrys, 2002.
- Deloffre, Frédéric, « La version anglaise du Cleveland », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, n° 46, 1994, p. 275-295.
- Flaux, Nelly, « L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent », *Langue française*, n° 92, décembre 1991, p. 26-45.
- 122 Francis, Richard A., « The Abbé Prévost's First-person Narrators », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 306, 1993.
- Hipp, Marie-Thérèse, *Mythes et réalité : enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Jonasson, Kerstin, « Syntagmes nominaux, référence et empathie », *Le Syntagme nominal : syntaxe et sémantique*, Amiot D., De Mulder W., Flaux N., *Cahiers de l'Université d'Artois*, 2001, p. 125-140.
- Mortureux, Marie-Françoise, « Paradigmes désignationnels », *Semen*, n° 8, Université de Besançon, 1993, p. 123-141.
- Stewart, Philippe, « L'armature historique du Cleveland de Prévost », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 137, 1975, p. 121-139.
- Stewart, Philippe, « Prévost et son *Cleveland* : essai de mise au point historique », *Dix-huitième siècle*, n° 7, 1975, p. 181-208.

CINQUIÈME PARTIE

CHATEAUBRIAND

LE DISCOURS SAVANT DANS L'ITINÉRAIRE
ÉVITEMENTS, ESCAMOTAGES ET INTÉGRATIONS

Alain Guyot
Université Stendhal-Grenoble 3

On n'en finira jamais de démêler l'écheveau des relations complexes entretenues par Chateaubriand avec la matière informative et savante dans la préparation de son voyage en Orient et au cours de celui-ci, puis de la rédaction de l'*Itinéraire*. Comme cela a déjà été montré à plusieurs reprises¹, les différentes préfaces qu'il a données à son récit de voyage témoignent de la volonté qu'il manifeste à se démarquer d'un genre institutionnalisé de longue date, et somme toute fort peu littéraire, tout en satisfaisant aux exigences qu'il lui impose.

Rappelons en effet qu'au moment où paraît l'*Itinéraire*, le récit de voyage est encore, dans sa diversité et à de rares exceptions près², un instrument d'information privilégié pour un public choisi d'intellectuels avides de connaissances nouvelles. Qu'il se présente sous la forme d'une enquête, d'une somme ou d'un guide-itinéraire, et sans même envisager le voyage de découverte, le plus souvent commandité par un gouvernement, sa fonction est de délivrer sur le monde, connu ou pas, et dans les domaines les plus variés, des informations aussi exactes que précises à celui qui souhaite entreprendre un périple ou simplement se documenter, dans le secret de son cabinet. Le regain de faveur que le genre connaît dans les dernières années du XVIII^e siècle tient pour l'essentiel au caractère sérieux de l'entreprise viatique et du produit éditorial qui en découle³.

Or, si respectueux soit-il de la tradition dans laquelle il s'inscrit nécessairement, Chateaubriand n'entend pas faire de la vocation informative propre au grand récit de voyage des Lumières le cœur de son projet d'écriture viatique. Homme d'études, il sait que le pourtour méditerranéen a déjà fait l'objet d'enquêtes multiples et détaillées, dont certaines remontent à la plus haute Antiquité, et

1 Voir en particulier Jean-Claude Berchet, 1994 ; Philippe Antoine, 1997, p. 37-42 ; Alain Guyot et Roland Le Huenen, 2006, p. 15 *sqq.*

2 Pensons en particulier au genre du voyage « littéraire » ou « amusant », mis à la mode au XVII^e siècle par Chapelle et Bachaumont, ou au voyage « sentimental » inventé par Sterne à la fin du siècle des Lumières (pour une synthèse sur cet avatar du récit de voyage et ses répercussions au XIX^e siècle, voir Daniel Sangsue, 2001.

3 Voir Jean-Claude Berchet, 1994, p. 4-6.

qu'il doit intégrer, digérer et, le cas échéant, régurgiter ou discuter certains points de cette abondante matière, à fins de vérification ou d'actualisation. La plupart du temps, le discours qu'il en tire ressortira donc moins à l'information qu'à l'érudition pointue, et il se sait pertinemment attendu sur ce terrain glissant. Homme de l'Empire, il est conscient dans le même temps que le public post-révolutionnaire n'a plus rien à voir avec celui de l'Ancien Régime et qu'en s'étendant, il s'est aussi fragmenté : si certains lecteurs sont effectivement avides de « connaissances positives », d'autres s'en détourneront pour s'intéresser au voyageur, à ses « rêveries », ses « soins », ses « sentiments » et ses « aventures », et il arrive mainte fois à Chateaubriand de réclamer à ceux-ci leur indulgence pour telle ou telle digression érudite⁴. Homme de lettres, il entend enfin marquer le genre de son empreinte en rassemblant la diversité énonciative qui le caractérise sous l'autorité de l'écrivain-voyageur et en donnant à son récit une tournure esthétique et autobiographique⁵. C'est pourquoi il s'agace souvent des lourdeurs du discours didactique, des inévitables répétitions qu'il entraîne et de sa tendance à battre en brèche la réalité magique que lui ont transmise les poètes et les hommes de foi⁶.

La seconde préface de l'*Itinéraire*, essentiellement consacrée à des mises au point au sujet de la matière informative contenue par l'ouvrage, le montre aux prises avec ces exigences contradictoires. D'un côté, il procède à une véritable opération de dégraissage en rejetant en fin de volume⁷ les longues citations qui émaillaient l'édition précédente, afin de permettre au récit de voyage ainsi « débarrassé » de « marcher [...] avec plus de rapidité »⁸. De l'autre, il discute âprement les critiques apportées à certaines de ses affirmations en matière historique et archéologique. Une note suffira pour comprendre les ambiguïtés de sa position :

Au reste, je ne sais pourquoi je m'attache si sérieusement à me justifier sur quelques points d'érudition ; il est très bon, sans doute, que je ne me sois pas trompé ; mais quand cela me serait arrivé, on n'aurait encore rien à me dire : j'ai déclaré que je n'avais aucune prétention, ni comme savant, ni comme voyageur. Mon ITINÉRAIRE est la course rapide d'un homme qui va voir le ciel, la terre et l'eau, et qui revient à ses foyers avec quelques images nouvelles dans la tête, et quelques sentiments de plus dans le cœur : qu'on lise attentivement ma première Préface, et qu'on ne me demande pas ce que je n'ai pu ni voulu donner.

⁴ Voir *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard coll. Folio, 2005, p. 84, 290, 528, etc.

⁵ Voir Jean-Claude Berchet, 1994, p. 11 *sqq.*

⁶ Voir en particulier *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 81 et 349.

⁷ *Ibid.*, p. 543-575.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

Après tout, cependant, je réponds de l'exactitude des faits. J'ai peut-être commis quelques erreurs de mémoire, mais je crois pouvoir dire que je ne suis tombé dans aucune faute essentielle. (*Itinéraire de Paris à Jérusalem, op. cit.*, p. 64)

Chateaubriand convoque ici et reformule la première préface dans le but d'explicitier ses choix, en s'excluant d'emblée de la catégorie des érudits de cabinet (le « savant ») ou de terrain (le « voyageur ») pour justifier les approximations potentielles de son ouvrage et en réaffirmer les qualités intrinsèques (rapidité, attachement aux paysages, à leur description et aux sensations esthétiques qu'ils peuvent inspirer). Mais l'auteur sensible à la critique se fait tout de même un devoir de corriger jusque dans ses textes liminaires les failles de son information – suit en effet une rectification au sujet du Tasse. Palinodie éminemment significative des hésitations de Chateaubriand à l'égard de la matière didactique dans l'*Itinéraire*, de son statut, de ses contenus et surtout de son intégration au corps même du récit, opération douloureuse pour laquelle, on va le voir, il déploie souvent des trésors d'imagination stylistique.

C'est pourquoi, au lieu de procéder au recensement des sources qu'il a utilisées⁹, de ses lectures aussi immenses qu'indéniables ou des inexactitudes et des fantaisies qui peuvent émailler l'*Itinéraire*, on préférera s'intéresser à la manière dont Chateaubriand s'accommode de ce point de passage obligé du récit de voyage aux yeux d'une critique peu indulgente à son égard, fardeau textuel bien lourd pour un récit qui a déjà d'autres visées que l'érudition pure. On voudrait donc examiner, dans le cadre de cette brève étude, les modalités selon lesquelles le récit parvient à « digérer » le discours savant, soit en l'escamotant, soit en l'intégrant au feuilleté énonciatif qui marque l'ensemble de l'ouvrage.

ESCAMOTAGES

Le discours savant, si indispensable soit-il pour établir la crédibilité du voyageur, n'en représente pas moins un poids mort dans la progression du récit, qu'il risque à tout moment d'entraver. Du coup, même s'il ne peut, au fil de l'*Itinéraire*, faire abstraction de certains morceaux de pure érudition, où se trouvent reprises et discutées les positions et les hypothèses de ses prédécesseurs, Chateaubriand s'efforce, dans la mesure du possible, de les escamoter, par différents moyens. D'abord en jouant sur l'assise des autorités qui lui ont ouvert la route : lorsque ces dernières se sont exprimées sur tel ou tel sujet, il n'a rien à ajouter, sous peine de répéter ce qui a déjà été dit. Il ne lui reste alors qu'à

⁹ Voir la bibliographie établie par J.-Cl. Berchet pour son édition de l'*Itinéraire* (*op. cit.*, p. 625-626).

passer à autre chose, en renvoyant à la bibliographie préexistante. L'ouverture du voyage en Égypte est, à ce titre, des plus édifiantes :

On ne s'attend point sans doute à me voir décrire l'Égypte : j'ai parlé avec quelque étendue des ruines d'Athènes, parce qu'après tout, elles ne sont bien connues que des amateurs des arts ; je me suis livré à de grands détails sur Jérusalem, parce que Jérusalem était l'objet principal de mon voyage. Mais que dirais-je de l'Égypte ? Qui ne l'a point vue aujourd'hui ? (*Ibid.*, p. 460)

Suit la traditionnelle bibliographie où sont convoqués, outre les érudits, Volney, Denon, les savants de l'expédition d'Égypte, ainsi que le livre correspondant des *Martyrs*, « plus complet touchant l'antiquité, que les autres livres du même ouvrage »¹⁰. Le terrain est libre alors pour proposer autre chose. Ainsi en est-il à Éleusis :

Tous les voyageurs modernes ont visité Éleusis ; toutes les inscriptions en ont été relevées. [...] Je n'ai donc rien à raconter d'Éleusis après tant de voyageurs [...]. (*Ibid.*, p. 161-162)

128

De fait, le discours didactique cède la place à une méditation où une double tentative de reconstitution des Mystères et de la bataille de Salamine se combine avec une déploration du désert humain et culturel de la Grèce contemporaine. À propos d'un site qui l'intéresse moins, le narrateur peut aussi faire le choix de se débarrasser du discours savant en le déléguant à un tiers, manière élégante de se défausser de cette encombrante responsabilité tout en rendant hommage à telle ou telle autorité, contemporaine ou non :

Je n'ai rien à dire de Smyrne, après Tournefort, Chandler, Peyssonel, Dallaway et tant d'autres ; mais je ne puis me refuser le plaisir de citer un morceau du Voyage de M. de Choiseul [...]. (*Ibid.*, p. 235)¹¹

Plus intéressants s'avèrent les moments où les ressources du récit de voyage sont mises en œuvre pour éviter ou contourner le discours didactique. Il arrive ainsi que les aléas de la route empêchent le voyageur d'accéder à un site, ce qui dispense le narrateur du point d'érudition y afférent : la marche du récit s'en trouve elle aussi singulièrement allégée. C'est souvent le cas en Grèce, où ruines et souvenirs affleurent à chaque instant :

[...] je ne cherchai point à voir le figuier sacré, l'autel de Zéphire, la colonne d'Antémocrite ; car le chemin moderne ne suit plus dans cet endroit l'ancienne voie sacrée. (*Ibid.*, p. 168)

¹⁰ *Ibid.*, p. 461. Voir aussi, p. 106, 168, 174, 178, 243-244, 258.

¹¹ Voir aussi *ibid.*, p. 462-463, 521-522, 528-529.

Le narrateur trouve alors l'occasion de combiner ce bienheureux « incident de parcours », parfois survenu à des autorités plus illustres que lui, avec le renvoi à une bibliographie qui comblera opportunément les lecteurs avides de « souvenirs de l'histoire », cela sans alourdir pour autant son propre récit. C'est ce qui se produit lors du passage de l'isthme de Corinthe :

Obligé de prendre le seul chemin laissé libre, il me fallut renoncer aux ruines du temple de Neptune-Isthmien, que Chandler ne put trouver, que Pococke, Spon et Wheler ont vues, et qui subsistent encore, selon le témoignage de M. Fauvel. Par la même raison je n'examinai point la trace des tentatives faites à différentes époques pour couper l'Isthme [...]. (*Ibid.*, p. 153)

À Athènes, par ailleurs, il tire parti de la règle chronologique propre au genre viatique pour s'éviter de trop longues digressions érudites :

Sans faire de l'érudition aux dépens de mes prédécesseurs, je rendrai compte de mes courses et de mes sentiments à Athènes, jour par jour et heure par heure, selon le plan que j'ai suivi jusqu'ici. Encore une fois, cet Itinéraire doit être regardé beaucoup moins comme un voyage que comme les Mémoires d'une année de ma vie. (*Ibid.*, p. 169)

La logique du récit de voyage est donc ici convoquée pour briser, dans une certaine mesure, celle du discours savant. Le morcellement de ce dernier le rendra plus accessible au lecteur et interdira toute tentative de dissertation érudite au narrateur, qui en profite pour rappeler la spécificité de son projet et se dégager ainsi par anticipation des critiques à venir : la sincérité des émotions primera toujours sur l'exactitude des données scientifiques. Des informations réputées trop connues – celles qui concernent le temple de Thésée, par exemple – seront en revanche renvoyées du côté d'une synthèse postérieure :

[...] je le comprendrai dans les réflexions générales que je me permettrai de faire bientôt au sujet de l'architecture des Grecs. (*Ibid.*, p. 174)

Dans sa visite de l'antique cité de Périclès, Chateaubriand joue ainsi habilement des souplesses que lui accorde la très lâche structure du récit de voyage pour aménager, voire escamoter, le discours savant en fonction de ses besoins.

INTÉGRATIONS

Cette volonté d'aménager le discours savant est une préoccupation constante chez Chateaubriand, toujours désireux de faire passer auprès de la partie la moins avertie de son public la dimension informative, sinon érudite, de son ouvrage et de l'intégrer au mieux au corps du récit comme à l'ensemble de son

projet. On a déjà souligné le souci qu'il manifeste du confort de son lecteur en la matière : en usant de la parabase, il lui arrive de le faire accéder à l'univers de l'histoire, de l'écriture ou de la représentation, sur un mode mi-amusé mi-sérieux. Tantôt il l'entraîne dans une visite fort pédagogique de Jérusalem ou des ruines de Carthage, qui relève pleinement du guide de voyage :

Le lecteur a maintenant sous les yeux le tableau complet des monuments chrétiens de Jérusalem. Nous allons à présent visiter les dehors de la Ville Sainte. (*Ibid.*, p. 355)

Maintenant que je vais quitter la Palestine, il faut que le lecteur se transporte avec moi hors des murailles de Jérusalem pour jeter un dernier regard sur cette ville extraordinaire.

Arrêtons-nous d'abord, etc. (*Ibid.*, p. 446)

Pour se retrouver dans ces ruines, il est nécessaire de suivre une marche méthodique. Je suppose donc que le lecteur parte avec moi du fort de la Goulette [...]. Chevauchant le long du rivage [...], vous trouvez [...] des salines [...]. Passant entre les salines et la mer, vous commencez à découvrir des jetées [...]. La mer et les jetées sont à votre droite ; à votre gauche, vous apercevez [...] beaucoup de débris [...]. (*Ibid.*, p. 525-526)

Tantôt il noue avec lui une sorte de dialogue où se confondent récit et diégèse :

Le lecteur désire peut-être qu'un bon vent me porte en Grèce, et le débarrasse de mes digressions : c'est ce qui arriva le 7 au matin. (*Ibid.*, p. 84-85)

Me voilà donc monté sur un créneau du château de Misitra, découvrant, contemplant et admirant toute la Laconie. Mais quand parlerez-vous de Sparte, me dira le lecteur ? Où sont les débris de cette ville ? Sont-ils renfermés dans Misitra ? N'en reste-t-il aucune trace ? Pourquoi courir à Amyclée avant d'avoir visité tous les coins de Lacédémone ? Vous contenterez-vous de nommer l'Eurotas sans en montrer le cours, sans en décrire les bords ? Quelle largeur a-t-il ? De quelle couleur sont ses eaux ? Où sont ses cygnes, ses roseaux, ses lauriers ? (*Ibid.*, p. 122)

On voit apparaître ici deux postures de lecture pour l'*Itinéraire* : l'une qui s'ennuie « de la critique des arts, de l'étude des monuments, des digressions historiques » et préfère sans doute les aventures et les sentiments du voyageur, tout comme les personnages qui l'accompagnent ; l'autre au contraire, friande de « souvenirs de l'histoire » ou des grands textes, qui recherche « des faits et des connaissances positives »¹². La parabase est donc ici le moyen de désamorcer les

12 *Ibid.*, p. 56, 268, 528.

inévitables tensions liées à la présence du discours savant au sein de la narration pour ce lectorat hétérogène.

La constitution de véritables « kystes d'érudition », pièces de discours savants totalement étrangères à la narration, aisément détachables pour constituer autant de « morceaux » à passer, à retrancher ou, au contraire, à mettre en valeur selon le contexte, peut représenter une solution viable pour ménager les intérêts différents – et souvent divergents – de ces publics. Mais, dans un voyage comme l'*Itinéraire*, on ne parle pas toujours d'Athènes ou de Jérusalem, on ne discute pas toujours de la position de Sparte ou des ruines de Carthage. Le parcours induit la rencontre de mille lieux différents, qui nécessitent autant de mises au point d'étendue limitée, attendues par certains, mais qui ne doivent pas gêner la lecture des autres. On voudrait donc maintenant recenser et analyser les différents moyens auxquels Chateaubriand a recours pour fondre ces micro-séquences d'érudition dans le corps de l'ouvrage et aux résultats plus ou moins heureux de ces tentatives.

L'intégration formelle de la matière savante, quand celle-ci se réduit à une simple notation, passe par la syntaxe ou une pure et simple greffe sur le tissu narratif. La caractérisation adjectivale et ses différentes formes – en particulier la subordonnée relative – est peut-être la forme la plus commune du procédé d'intégration syntaxique :

Le capitain-pacha étant en guerre avec les Maniottes, je ne pouvais me rendre à Sparte par Calamate, que l'on prendra, si l'on veut, pour Calathion, Cardamyle ou Thalames, sur la côte de la Laconie, presque en face de Coron. (*Ibid.*, p. 95)
L'Albanais qui nous avait reçus voulut me régaler avant mon départ d'une de ces poules sans croupion et sans queue, que Chandler croyait particulières à Mégare, et qui ont été apportées de Virginie, ou peut-être d'un petit canton de l'Allemagne. (*Ibid.*, p. 158)

Nous aperçûmes le monastère de Daphné, bâti sur les débris du temple d'Apollon, et dont l'église est une des plus anciennes de l'Attique. (*Ibid.*, p. 164)

À noter dans ce cas que la description dite « ambulatoire¹³ », si commune dans le genre viatique, fournit un cadre minimaliste et commode à des notations de ce type, en les intégrant au récit par le biais de la narration sur laquelle elles viennent aisément se greffer. Très souvent, par une procédure de motivation inversée, elles paraissent justifier une séquence narrative, alors qu'elles ne font que délivrer au lecteur une information qu'il faut bien intégrer au récit d'une manière ou d'une autre :

13 Voir Philippe Hamon, 1981, p. 189 ; Ph. Hamon emprunte lui-même ce terme à Robert Ricatte (voir *ibid.*, p. 218, n. 16).

En me rendant le matin à la montagne des signaux, [...] j'attrapai un coup de soleil sur une main et sur une partie de la tête. Le thermomètre avait été constamment à 28 degrés pendant mon séjour à Athènes. La plus ancienne carte de la Grèce, celle de Sophian, mettait Athènes par les 37° 10 à 12' ; Vernon porta cette latitude à 38° 5' ; et M. de Chabert l'a enfin déterminée à 37° 58' 1" pour le temple de Minerve. On sent qu'à midi, au mois d'août, par cette latitude, le soleil doit être ardent. (*Ibid.*, p. 207)

Où les degrés radians se combinent aux degrés Réaumur pour expliquer un coup de soleil...

Lorsque l'information à transmettre s'inscrit dans un cadre chronologique, il est facile d'en faire un récit métadiégétique qui s'insère harmonieusement dans le cadre narratif général tout en bénéficiant d'une structure claire, abordable et motivante pour le lecteur. Le discours savant change alors de nature et perd par là l'hétérogénéité fondamentale qui gêne souvent son osmose avec le récit de voyage. Cette procédure de narrativisation apparaît bien entendu sous sa forme la plus flagrante dans le récit de la mort de saint Louis, simple réécriture de Joinville et de Velly¹⁴. À plus petite échelle, on la retrouve dans l'histoire des malheurs du Parthénon, où le présent de narration vient dynamiser le récit du bombardement du célèbre temple par les Vénitiens en 1687 et souligner doublement le saccage par les modernes des monuments les plus admirés par ces mêmes modernes¹⁵. Mais elle apparaît sous une forme encore plus attrayante dans la description de Corinthe, où le narrateur se fait conteur pour relater l'histoire d'un « ouvrier obscur » du temps où « les Césars relevaient les murs » de la ville : il s'agit bien sûr de saint Paul, apôtre des Gentils, dont l'identité n'est toutefois révélée qu'à la dernière ligne du passage. Le récit, en grande partie constitué d'un montage de citations des *Épîtres aux Corinthiens*, et construit sur un effet d'attente, est semé d'indices et élaboré autour d'une analogie architecturale volontairement ambivalente : tandis que « les temples des dieux sortaient de leurs ruines », l'« ouvrier obscur [...] bâtissait en silence un monument, resté debout au milieu des débris de la Grèce », avec l'aide de ses compagnons, « architectes inconnus d'un temple indestructible » que le lecteur aura fini par identifier à la religion chrétienne. Le narrateur se plaît d'ailleurs à signaler que le voyageur à Corinthe, s'il « ne voit pas un débris des autels du paganisme », peut en revanche apercevoir « quelques chapelles chrétiennes qui s'élèvent au milieu des cabanes des Grecs. » La forme de la devinette historique,

14 *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, op. cit., p. 532-540 ; voir aussi p. 725 (n. 1 de la p. 532).

15 *Ibid.*, p. 183-184.

renforcée par l'attrait de la narration et les mystères de l'allégorie, est ici mise au service d'un objectif clairement apologétique.

Lorsque les informations didactiques à transmettre se font plus nombreuses et plus diverses par leur nature et leur statut, les procédures d'intégration se font à leur tour plus variées. L'analyse d'une séquence représentative contribuera à les mettre en lumière : il s'agit du passage consacré à Corfou¹⁶. Séquence où la matière informative, très riche, doit tenir en deux pages denses, si denses que le narrateur, on vient de le constater, se croit en devoir de demander pardon au lecteur pour ses « digressions » intempestives, avant « qu'un bon vent [l]e porte en Grèce ». Elle est pourtant encadrée par une double séquence narrative destinée à la justifier et à la motiver :

Le calme continua le 6, et j'eus tout loisir de considérer Corfou [...].

J'avais le temps de repasser dans mon esprit tous ces souvenirs, à la vue des rivages de Corfou, devant lesquels nous étions arrêtés par un calme profond.

Le voyageur, arrêté au milieu de sa course et dans l'impossibilité de débarquer à Corfou pour faire le tour de l'île, « tue le temps » en se remémorant les souvenirs historiques qui lui sont associés : telle est la motivation fictive utilisée par le narrateur pour créer la pause indispensable à l'introduction, au sein du récit, d'un copieux morceau d'érudition.

Celui-ci se compose de deux alinéas, le premier consacré aux souvenirs de l'Antiquité païenne, le second à ceux du christianisme. Le premier, après une longue énumération des différents noms portés par l'île, s'articule autour d'une double thématique antagoniste : « l'île des Phéaciens » fut, tout au long de l'Antiquité, « le théâtre de la gloire et du malheur ». Autour de ce thyrse rhétorique, les événements de la mythologie et de l'Histoire, grecque, puis romaine, peuvent alors se dérouler et s'entrelacer en un contrepoint ponctué de temps à autre par une intervention du narrateur, d'un bonheur discutable : « Je me rappelais malgré moi... », « ce serait un bien beau tableau à faire que celui de l'entrevue de ces deux Romains [Caton et Cicéron] ! » L'alinéa se conclut sur un autre système d'opposition, entre les tableaux fournis à Thucydide et Tacite, « deux historiens rivaux de génie, dans deux langues rivales », par l'histoire de Corfou.

La problématique chrétienne est introduite par une transition on ne peut plus simple, sinon simpliste (« Un autre ordre de choses et d'événements, d'hommes et de mœurs, ramène souvent le nom de Corcyre [...] »). Après une allusion à la IV^e Croisade, le reste des données est présenté sous le double modèle rhétorique de l'anaphore et de la prétérition. Les informations à délivrer sont en effet

¹⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

élaborées sur une structure périodique classique, dont l'apodose confirme l'orientation prétéritive :

Mais si je parlais d'Apollidore, [...] de Georges et de saint Arsène [...] ; si je disais que l'Église de Corfou [...] ; qu'Hélène [...], j'aurais bien peur de faire sourire de pitié les esprits forts.

134

S'ensuit un parallèle entre les deux « apôtres des Corcyréens » et les grands hommes de l'Antiquité aperçus dans la première partie de la digression, où le martyr des seconds est mis en équivalence avec celui des premiers : le passage peut alors se conclure sur une apologie de saint Sosistrate « se laissant brûler dans un taureau d'airain, pour annoncer aux hommes qu'ils sont frères, qu'ils doivent s'aimer, se secourir, et s'élever jusqu'à Dieu par la pratique des vertus ». Au risque de passer pour un « esprit fort », on se permettra de trouver les ficelles un peu grosses et le procédé un peu lourd : l'arsenal rhétorique déployé (thématique postiche pour naturaliser la digression¹⁷, opposition, hypotypose, prosopopée, prétérition, anaphore, style périodique) marque bien les difficultés que Chateaubriand rencontre lorsqu'il s'agit de rendre naturel et comestible un morceau d'érudition touffu, surtout quand celui-ci se double d'une visée apologétique.

Ces expédients rhétoriques sont régulièrement utilisés pour intégrer des passages didactiques, la prétérition dans le cas d'une rapide allusion à un site aperçu durant les déplacements¹⁸, l'anaphore dès que se déploient des références multiples qu'il convient d'articuler. Mais lorsque la matière érudite est moins lourde, le résultat est généralement plus heureux. On comparera ainsi à l'extrait précédent la méditation sur la mer de Tyr¹⁹, construite sur un modèle très proche. Après une brève introduction où le voyageur se dit frappé par le contraste entre la rumeur tempétueuse des flots et le calme d'ensemble du tableau, qui donne son ton au morceau, la séquence s'ouvre, comme précédemment, sur la mise en scène du *je* en contemplation :

Je passai une partie de la nuit à contempler cette mer de Tyr, que l'Écriture appelle la Grande-Mer, et qui porta les flottes du Roi-prophète quand elles allaient chercher les cèdres du Liban et la pourpre de Sidon ; cette mer où Léviathan laisse des traces comme des abîmes ; cette mer à qui le Seigneur donna des barrières et des portes ; cette mer qui vit Dieu et qui s'enfuit.

17 Voir Philippe Hamon, 1981, p. 185-186.

18 Voir aussi *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *op. cit.*, p. 77 (à propos d'Aquilée) et 276 (à propos de Chypre).

19 *Ibid.*, p. 283-284.

Dans ce cas, la réécriture condensée de plusieurs passages bibliques suscite un élan poétique dans lequel l'anaphore se fond mieux, au point qu'elle structure toute la suite, sous des formes variées qui se rapprochent parfois du parallélisme :

Ce n'étaient là ni l'Océan sauvage [...], ni les flots riants [...].
Au midi s'étendait l'Égypte [...] ; au nord s'élevait la Reine des cités [...].
[...] la mer que je contemplais baignait à ma droite, les campagnes de la Galilée, et, à ma gauche, la plaine d'Ascalon : dans les premières, je retrouvais [...] ; dans la seconde, je rencontrais [...].

Cette forme permet au narrateur de quadriller le paysage, auquel il combine harmonieusement images de la Bible, citations et traductions d'Isaïe, du Tasse ou de Rousseau, qui se font écho et entrent en résonance avec les grandes évocations homériques ouvrant le « Voyage de la Grèce »²⁰. Le passage se conclut également par une séquence postiche, qui met fin à la mise en scène initiale et referme une méditation où poésie et érudition se marient sans dommage, car le talent de l'écrivain et du traducteur peut s'y exprimer librement :

Ce fut à regret que je m'arrachai au spectacle de cette mer qui réveille tant de souvenirs ; mais il fallut céder au sommeil.

Lorsqu'il est en verve, le narrateur peut ainsi aisément se jouer d'un morceau d'érudition ou d'une kyrielle d'informations qui s'intègrent alors gracieusement au récit. À cet égard, les pages consacrées à l'île de Zante²¹, qui précèdent tout juste le débarquement en Morée, sont exemplaires de ce que Chateaubriand peut réussir de mieux quand il parvient à truffer son récit de références érudites sans l'alourdir pour autant et tout en donnant l'impression qu'il procède à sauts et à gambades. À partir d'une brève séquence narrative, où est évoqué le nom de l'île dans l'*Énéide*, accompagné de son épithète homérique (« *Nemorosa Zacynthos* »), le narrateur en vient tout naturellement à évoquer les origines prétendument troyennes de la population, son histoire dans l'Antiquité et, surtout, la bienveillance qu'elle a toujours manifestée à l'égard des proscrits. Cette mention ne peut manquer d'amener une réaction enflammée de la part de l'ancien exilé que fut Chateaubriand, qui s'exclame alors :

Si Zante a réellement été le refuge des bannis, je lui voue volontiers un culte, et je souscris à ses noms d'*Isola d'Oro*, de *Fior di Levante*.

20 « Voilà d'autres antiquités expliquées par un autre poète : Isaïe succède à Homère » (*ibid.*, p. 283).

21 *Ibid.*, p. 85-86.

Ce dernier surnom autorise une habile transition, par le biais de la mémoire du narrateur, vers l'étymologie réelle du nom de l'île – qui provient de l'hyacinthe –, assortie d'un commentaire sur l'attribution des noms dans l'Antiquité. Se produit alors la première rupture dans ce *continuum* parfait (« Dans le moyen âge, on trouve sur l'île de Zante une autre tradition assez peu connue »), qui introduit le récit de la mort de Robert Guiscard à Zante et la mystérieuse légende qui lui est attachée (« On lui avait prédit qu'il *trépasserait* à Jérusalem »), sans qu'une réponse claire soit apportée à cette énigme. C'est alors qu'intervient une seconde rupture : le narrateur passe aux productions de l'île, l'huile de pétrole et les raisins, sans qu'on perçoive entre les deux séquences un lien autre que l'association d'idées : la mer Morte, appelée plus loin « lac Asphaltite »²², servirait-elle de lien entre Jérusalem et le pétrole ? Rien ne permet de l'assurer mais on ne peut négliger cette hypothèse. Le narrateur revient alors au personnage de Robert Guiscard, pèlerin comme lui, pour enchaîner sur une citation du seigneur de Villamont, breton comme lui et auteur d'un récit de voyage. Ce nouveau venu lui fait retrouver sans heurt la trame narrative principale :

Le seigneur de Villamont ne s'arrêta point à Zante ; il vint comme moi à la vue de cette île, et comme moi le vent du *Ponent magistral* le poussa vers la Morée. J'attendais avec impatience le moment où je découvrirais les côtes de la Grèce, etc.

Est-ce la perspective de raconter cette découverte et le débarquement à Modon qui suscite à ce point la verve du narrateur ? On ne saurait le dire ; en tout cas, point n'est besoin ici de la moindre thématique postiche destinée à naturaliser le passage didactique, pas plus que d'une idée autour de laquelle composer la séquence ou d'un appareil rhétorique destiné à la structurer : le thyrses autour duquel s'enroulent naturellement les nombreuses informations distillées au fil de l'extrait, c'est le *moi* du voyageur et du narrateur, sa mémoire, ses sensations, son identité et l'histoire de sa vie. On a ici, comme ébauchée, une procédure qui deviendra l'un des traits majeurs de la composition des *Mémoires*.

Encore le *moi* est-il mis, dans ce cas, à la disposition de la séquence informative : la place manque pour montrer de quelle manière il lui arrive de détourner celle-ci au profit du projet autobiographique, apologétique et polémique – sans même parler des moments où le narrateur semble prendre une distance ironique à l'égard de la matière savante et, par-là même, en remettre en question la légitimité²³. Autant de manières pour Chateaubriand de jouer – et se jouer – de l'une des contraintes majeures d'un genre pourtant réputé sans loi auquel, en définitive, il finit par imposer la sienne.

²² *Ibid.*, p. 320-321.

²³ Voir Alain Guyot et Roland Le Huenen, *op. cit.*, p. 91-93 et 97 sqq.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Édition de référence :

Chateaubriand, François, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005].

Antoine, Philippe, *Les Récits de voyage de Chateaubriand*, Paris, Champion, 1997.

Berchet, Jean-Claude, « La préface des récits de voyage au XIX^e siècle », dans *Écrire le voyage*, éd. Györgi Tverdota, Paris, PSN, 1994, p. 9-13.

Guyot, Alain et Le Huenen, Roland, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem : l'invention du récit de voyage romantique*, Paris, PUPS, coll. « En toutes lettres », 2006.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. Université, 1981.

Sangsue, Daniel, « Le récit de voyage humoristique (XVII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101, Paris, 2001, p. 1139-1162.

SIXIÈME PARTIE

SAINT-JOHN PERSE

LA PÉRIPHRASE CHEZ SAINT-JOHN PERSE

Joëlle Gardes Tamine
Université Paris-Sorbonne

Dans ses « Notes sur le réalisme de Saint-John Perse¹ », Jean Roudaut rapproche Saint-John Perse des poètes du XVIII^e, qu'il admire, en particulier pour l'usage qu'ils font de la périphrase. À ses yeux, pour des poètes comme Delille ou Saint-Lambert, la figure répond à plusieurs nécessités : en rapprochant des réalités diverses, elle peut « combattre la disparate des perceptions et des connaissances et montrer l'unité du monde. La mise en place des éléments est primordiale dans la mesure où le poème se veut moyen d'investigation et de connaissance »². Dans un siècle où les progrès de la science pouvaient laisser espérer que le bonheur était possible, il était nécessaire de rassembler les connaissances tout en se livrant à une « urgente reconquête mythologique du passé »³. Or, c'est aussi ce qui se produit d'une certaine façon dans les années de rédaction de *Vents*. Les progrès de la science sont malheureusement aussi des progrès dans la destruction et, plus que jamais, « il faut savoir où l'on est, et connaître les raisons d'une telle situation »⁴. Dans cette exploration d'un monde abîmé par les « défaillances de l'histoire » et en proie au désordre, la périphrase est à même de jouer un rôle, car au lieu de nommer directement et donc d'isoler l'objet visé dans sa catégorie, elle le définit, elle l'éclaire, le met en relation avec d'autres objets et « se trouve ainsi rattaché à la chaîne organique ou matérielle dont il fait partie [...] La périphrase est le seul moyen de rendre “la ténébreuse et profonde unité” du monde »⁵.

C'est donc à la périphrase que l'on va s'intéresser dans cet article, à ses formes et à ses fonctions, plus vastes chez Saint-John Perse que celles que lui attribue Jean Roudaut.

1 Jean Roudaut, 1964, p. 265-275.

2 Jean Roudaut, 1971, p. 16.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 18.

Selon la définition de Dumarsais⁶, « la périphrase ou circonlocution est un assemblage de mots qui expriment en plusieurs paroles ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot ; par exemple : *le vainqueur de Darius*, au lieu de dire, *Alexandre : l'astre du jour*, pour dire *le soleil* ». À titre d'exemple plus développé, voici un fragment de la description du café de l'abbé Delille :

Enfin, de ta liqueur lentement reposée,
Dans le vase fumant ta lie est déposée ;
Ma coupe, ton nectar, le miel américain,
Que du suc des roseaux exprima l'Africain,
Tout est prêt [...]
(*Les Trois Règnes de la nature*, chant vi)

142

Reprenant Quintilien, Dumarsais range la périphrase parmi les tropes, puisque, comme les autres tropes, elle « tient la place, ou d'un mot ou d'une phrase »⁷. Pourtant, en dehors de ce mécanisme très général, elle ne repose pas sur un paramètre logico-sémantique particulier, pas plus qu'elle ne présente de forme unique. En réalité, elle est un effet d'autres figures, qui sont, elles, véritablement des tropes. C'est d'ailleurs également le cas de l'hyperbole qui est le plus souvent la conséquence d'une métaphore : « un fleuve de sang ». Lorsque Saint-John Perse décrit l'explosion atomique d'Hiroshima sous forme d'un « grand arbre vénéneux du ciel » (*Vents*, I, 6, p. 24), il utilise une métaphore, au demeurant banale, puisqu'elle correspond à celle que l'on trouve fréquemment dans la presse américaine de l'époque. Dans cet autre exemple :

Au chant des hautes narrations du large, elles promenaient leur goût d'enchères,
de faillites ; elles disposaient, sur toutes grèves, des grands désastres intellectuels,
(*Vents*, i, 3, p. 15)

la périphrase « les hautes narrations du large », en accord avec le contexte où figure le mot « grèves », désigne les vagues, dont on sait qu'elles sont souvent chez Perse assimilées à des phrases, à moins que ce ne soit l'inverse :

Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et sur toutes
grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant
Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible... (*Exil*, « Exil »,
iii, *OC*, p. 126⁸)

6 Dumarsais, 1988 [1730], p. 169.

7 *Ibid.*, p. 167.

8 *OC* renvoie à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1978).

Les métaphores du langage sont en effet particulièrement fréquentes tout au long de l'œuvre⁹.

Parfois également, les périphrases sont le résultat de métonymies. Elles peuvent en effet reposer sur l'évocation d'une propriété ou caractéristique de l'objet ou de l'être qui n'est pas nommé :

Divinités propices à l'éclosion des songes, ce n'est pas vous que j'interpelle, mais les Instigatrices ardentes et court-vêtues de l'action.

Nous avançons mieux nos affaires par la violence et par l'intolérance. (*Vents*, i, 6, p. 23)

Le nom de ces divinités interpellées n'est pas donné, elles sont simplement désignées par un trait spécifique, celui d'entraîner à l'action. La phrase suivante donne d'ailleurs la solution et constitue la réponse à la question implicite que l'absence de désignation directe pouvait susciter.

Dans cet autre exemple, c'est cette fois la description des parties de l'objet, en l'occurrence sans doute un gong, et donc une synecdoque, qui bâtit la périphrase :

Ce n'est pas trop, Maître du chant, de tout ce bruit de l'âme –
Comme au grand jeu des timbres, entre le bol de bronze et les grands disques
frémissants, (*Vents*, i, 7, p. 27)

Un cas particulier de ces synecdoques apparaît quand elles reposent sur le passage de l'individu à l'espèce, ou de l'espèce au genre : les « vieilles Serres Victoriennes » de *Vents*, i, 4 (p. 19) renvoient à une serre particulière, Palm House, construction victorienne qui rassemble toutes les espèces de palmiers du monde, et que l'on peut voir à Kew Garden, au sud de Londres¹⁰. Dans cet autre exemple :

Et ce n'est pas assez de toutes vos bêtes peintes, Audubon ! qu'il ne m'y faille encore mêler quelques espèces disparues : (*Vents*, ii, 1, p. 32)

les bêtes d'Audubon sont les oiseaux, ainsi désignés d'un terme très général.

On a parfois rapproché la périphrase de l'antonomase : Henri Morier en fait même une de ses formes¹¹ et, de fait, comme l'antonomase, la périphrase évite souvent un nom propre :

Et comme celui qui a morigéné les Rois, j'écouterai monter en moi l'autorité du songe. (*Vents*, i, 3, p. 17)

⁹ Voir Roger Little, 1979, p. 393-407.

¹⁰ Voir le commentaire de *Vents* dans Joëlle Gardes Tamine (dir.), 2006 [2002].

¹¹ Henri Morier, 1981, 1961, p. 116.

Celui qui a morigéné les Rois, c'est le devin Calchas : il a bien adressé des reproches à Agamemnon qui avait outragé un prêtre d'Apollon. La périphrase désigne indirectement Calchas, tout comme la synecdoque généralisante « Les Rois », désigne Agamemnon. Les deux noms propres, trop précis, sont remplacés par des formulations indirectes qui arrachent le fait à sa singularité. Dans cet extrait :

Et du pays des bûcherons descendent les fleuves sous leurs bulles,
(*Vents*, ii, 3, p. 38)

c'est cette fois le nom du Canada qui est remplacé par la mention d'un détail caractéristique de son peuplement.

La périphrase-antonomase précise un trait, que ce soit sous forme de complément de nom, comme dans ce dernier exemple, sous forme de relative : « ce point de l'année où les planètes ont leur exaltation »¹² (*Vents*, iv, 4, p. 73), ou, plus rarement, sous forme d'adjectif : « un tourment de bêtes onéreuses engorgées de leur lait » (*Vents*, i, 6, p. 25). On peut la résumer par la formule suivante : « déterminant + substantif + expansion du nom ».

144

La relative en « celui qui » offre un schéma privilégié depuis *Anabase* :

ou bien encore celui qui mâche d'une gomme fossile, qui porte une conque à son oreille, et celui qui épie le parfum de génie aux cassures fraîches de la pierre ;
(*Anabase*, x, OC, p. 112)

Elle est également employée dans *Vents* :

Et que dire de celui qui avait hérité un petit bien de famille, qui épousait pignon sur rue, ou qui tenait demeure de loisir sur la place de l'Église ? – de celui qu'apaisait une petite vigne aux champs ; (*Vents*, iv, 5, p. 77)

mais elle y est largement concurrencée par l'emploi du terme « homme », accompagné d'expansions :

Ainsi dans le foisonnement du dieu, l'homme lui-même foisonnant... Ainsi dans la dépravation du dieu, l'homme lui-même forlignant... Homme à la bête. Homme à la conque. Homme à la lampe souterraine. (*Vents*, ii, 5, p. 42)

Au pas précipité du drame tire plus loin le pas de l'homme, pris au lancer de son propre lasso :

Homme à l'ampoule, homme à l'antenne, homme chargé des chaînes du savoir
– (*Vents*, iii, 3, p. 57)

12 L'exaltation d'une planète est le moment où les astrologues supposent le plus de pouvoir à ses influences.

Il est intéressant de signaler que ce type de périphrases apparaît plus particulièrement dans les énumérations. Elles créent des parallélismes qui permettent au texte d'avancer.

Dumarsais explique que la périphrase est utilisée par « bienséance ou pour un plus grand éclaircissement, ou pour l'ornement du discours »¹³. Toutes ces fonctions se retrouvent chez Saint-John Perse, mais elles ne sont pas les seules. Il est net qu'elle participe à la haute tonalité de ses poèmes, le ton de l'épopée ou de l'ode pindarique. On sait que pour Perse, la grandeur du style participe à la poétique de la célébration du monde. Les listes de fréquences données par Pierre van Rutten¹⁴ font apparaître que le mot de loin le plus fréquent est « grand », qui compte 628 occurrences. « Haut », moins représentée, en compte tout de même 228. Comme le vocabulaire poétique, la périphrase concourt à l'ennoblissement des réalités ou des êtres les plus humbles. Même s'il convoque dans sa poésie toute la diversité de l'univers, s'il met sur le même plan les « tatoueurs de Reines en exil »¹⁵ (*Vents*, iii, 4, p. 55) et les « philosophes polisseurs de verres (*ibid.*, p. 57), si les « polypes » de la femme voisinent avec les « roses noires des Cantatrices » :

Aux pays du limon où cède toute chair, la femme à ses polypes, la terre à ses fibromes, c'était tout un charroi de vases dénouées, comme de linges d'avorteuses.

Les roses noires des Cantatrices descendaient au matin les fleuves souillés d'aube, dans les rousseurs d'alcools et d'opiums. (*Vents*, ii, 5, p. 42)

bref, s'il n'existe aucune réalité qui soit plus poétique qu'une autre, il en va différemment pour les mots. Le mot technique est accueilli, parce que le poète « ordonne le monde dans une abstraction qui lui donne prise sur la dispersion »¹⁶ et que le savoir scientifique peut l'aider dans cette tâche. Du reste, ces mots sont généralement « déracinés de leur terrain d'origine, un halo d'indécision entoure parfois leur sens »¹⁷, alors même qu'ils sont utilisés avec exactitude, si bien qu'ils deviennent eux aussi des mots poétiques :

13 Dumarsais, 1988 [1730], p. 167.

14 Van Rutten, 1975.

15 Selon une lettre à André Gide d'octobre 1912, il s'agit de « Macdonald Rutherland le Tatoueur des Cours », *OC*, p. 780. Quant au philosophe visé, il s'agit évidemment de Spinoza, lu et médité depuis l'adolescence.

16 Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, 2002, p. 44.

17 *Ibid.*, p. 45.

Nous reviendrons un soir d'Automne, sur les derniers roulements d'orage, quand le trias¹⁸ épais des golfes survolés ouvre au Soleil des morts ses fosses de goudron bleu. (*Vents*, iv, 4, p. 72)

Mais jamais le mot ne cesse d'appartenir à la belle langue, qui, selon le précepte rhétorique de l'*aptum*, est seule à même de célébrer les merveilles du monde. Aussi, quand l'être ou l'objet manque, à tort ou à raison, de noblesse, la périphrase lui en confère. Il est ainsi plus évocateur de parler de « la lourde bête noire » que de dire tout simplement « taureau » (*Vents*, i, 5, p. 21), il est moins prosaïque de parler des « gouffres de tulle des croisées » (*Vents*, ii, 5, p. 42) que, tout simplement, de rideaux.

Participe également à la création de la belle parole l'amplification. On sait que la poésie de Saint-John Perse est tendue entre deux extrêmes, le développement qui conduit aux grands poèmes que sont *Vents* et *Amers* et la concision des poèmes qui les précèdent et les suivent, jusqu'au resserrement maximal de *Chant pour un équinoxe*. Sur cette tension, le poète s'est expliqué dans une lettre à Mrs. Francis Biddle, où il parle de « la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer – comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était le glaive »¹⁹ tout comme dans la « Lettre à la Berkeley Review »²⁰ où il affirmait que la poésie française doit suivre la chose qu'elle évoque « fidèlement », « avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre ». La périphrase, qui dit en plusieurs mots ce qu'un seul pourrait dire, est évidemment un moyen de développement du texte, quand il s'agit de rendre compte de la diversité et de l'ouverture du monde :

Et l'ausculteur du Prince défaille sur son ouïe – comme le visionnaire au seuil de sa vision ; comme aux galeries du Monstre le chasseur ; comme l'Orientaliste sur sa page de laque noire, aux clés magiques du colophon. (*Vents*, iii, 2, p. 53)

On voit dans ce verset comment le rythme s'amplifie, porté par la description finale de l'Orientaliste, en qui il est permis de reconnaître Gustave-Charles Toussaint, qu'Alexis Leger avait rencontré autrefois en Chine.

La périphrase, en désignant indirectement l'objet ou l'être, a surtout l'avantage de le décrire, de mieux le faire connaître, ce à quoi le nommer ne saurait suffire, puisque le nom n'est qu'un résumé abstrait. Saint-John Perse a loué la langue

18 Le trias est la période la plus reculée de l'ère secondaire où se sont déposés toute une série de sédiments.

19 Lettre du 12 décembre 1955, OC, p. 921.

20 OC, p. 566.

française, sa « seule patrie »²¹ pour son pouvoir d'abstraction : « De la langue française [...] on sait l'extrême économie de moyens, et qu'au terme d'une longue évolution vers l'abstrait, elle accepte aujourd'hui comme une faveur le bénéfique de son appauvrissement matériel, poussé parfois jusqu'à l'ambiguïté ou la polyvalence »²². Il a pourtant voulu lester de concret sa poésie et en faire, selon l'expression qu'il appliquait aux mots, un « noyau de force et d'action » (*Oiseaux*, viii, OC, p. 417). Pour décrire les hommes « dans leurs voies et façons », depuis *Anabase*, il est utile de passer par la périphrase, qui permet d'évoquer leurs gestes ou leurs comportements caractéristiques, de faire connaître la diversité de leurs attitudes au lieu de les enfermer dans l'étiquetage d'un groupe ou d'un métier :

... Avec tous hommes de patience, avec tous hommes de sourire,
 Les éleveurs de bêtes de grand fond et les navigateurs de nappes souterraines,
 Les assembleurs d'images dans les grottes et les sculpteurs de vulves à fond de cryptes,
 Les grands illuminés du sel et de la houille, ivres d'attente et d'aube dans les mines. (*Vents*, iii, 4, p. 56-57)

Pourtant, il n'est pas toujours aisé de mettre un terme unique sur les descriptions ainsi proposées et les périphrases de Saint-John Perse ne répondent pas toutes à l'exigence de clarté dont parlait Dumarsais. Loin d'éclaircir, elles obscurcissent. C'est que la périphrase a aussi à voir avec l'énigme, comme celle du Sphinx. C'est elle aussi qui est à la base des devinettes, savantes ou enfantines : « Qu'est-ce qui est rond, qui est vert, qui monte et qui descend ? Un petit pois dans un ascenseur ». Elle constitue en effet une définition imparfaite qui, au lieu de retenir de l'objet ce qu'on appelle depuis Aristote la différence spécifique, détourne l'attention vers des traits secondaires, accidentels ou anecdotiques. L'énigme est d'ailleurs pratiquée dans les salons que fréquentent les poètes du XVIII^e siècle : l'énigme, dit Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, « est une définition de choses en termes vagues et obscurs, mais qui, tous réunis, désignent exclusivement leur objet commun et laissent à l'esprit le plaisir de le deviner »²³. La périphrase est un plaisir de l'esprit.

Ainsi en va-t-il chez Saint-John Perse de ces définitions qui ressemblent fort aux descriptions énigmatiques des mots croisés. Certaines expressions des poèmes pourraient en constituer. Ainsi, parler de « bêtes à beurre » de *Vents* (iv, 5, p. 76) est une façon de faire deviner les vaches. Ainsi encore « boissons de

21 Lettre à Archibald MacLeish de décembre 1941 : « sur l'immunité poétique à l'égard de toute vie littéraire, de tout exotisme et de toute culture ; sur la langue française comme lien essentiel et seul lieu du poème », OC, p. 567.

22 « Lettre à la Berkeley Review », OC, p. 567.

23 Jean-François Marmontel, 2005 [1787], p. 477.

limons verts » définit la limonade. Les « Vierges de Comices sur le papier des banques » (*Vents*, iv, 5, p. 76) renvoient à la Semeuse qui figurait autrefois sur les billets de banque. Les exemples ne sont pas rares.

En face de la définition, il n'est pas toujours aisé de mettre un nom, et s'il lui arrive d'éclairer, la périphrase est le plus souvent mystérieuse. Loin d'éclairer, elle obscurcit. Qui est par exemple le philosophe babouviste :

Le philosophe babouviste sort tête nue devant sa porte. Il voit la Ville, par trois fois, frappée du signe de l'éclair, et par trois fois la Ville, sous la foudre, comme au clair de l'épée (*Vents*, i, 6, p. 24)

Gracchus Babeuf (mais alors la périphrase serait bien transparente), ce philosophe qui, à la fin du XVIII^e siècle prônait une philosophie d'inspiration communiste, ou l'anarchiste Avare, qui dans *La Ville* de Claudel, assiste à la destruction de la ville ? Que sont dans *Chronique* (viii, p. 101) les « chansons de reine de Hongrie » :

148

Et ce ne sont point là chansons de toile pour gynécée, ni chansons de veillées, dites chansons de Reine de Hongrie, pour égrener le maïs rouge au fil rouillé des vieilles rapières de famille.

Les reines de Hongrie ont été nombreuses dans l'histoire, même si l'on peut raisonnablement penser que le pluriel élargissant de « chansons » (c'est un procédé fréquent dans l'œuvre, qui lui confère plus de grandeur, on l'a vu à l'œuvre dans la plupart des exemples de périphrases déjà commentés), désigne une chanson précise, celle des « Trois jeunes tambours ». La France avait déclaré la guerre à l'Angleterre et à l'Autriche en 1744 et la chanson avait été écrite juste après la bataille de Fontenoy. Or le jeune tambour à qui le roi refuse sa fille sous prétexte qu'il n'est pas assez riche lui rétorque qu'il est le fils du roi d'Angleterre et de la reine de Hongrie, c'est-à-dire en l'occurrence Marie-Thérèse d'Autriche, devenue reine de Hongrie en septembre 1741. Ces énigmes sont une caractéristique de l'œuvre, depuis les premiers poèmes, comme Proust l'avait bien noté en évoquant la perplexité des « courrières » de l'hôtel de Balbec :

Elles ne lisaient jamais rien, pas même un journal. Un jour pourtant, elles trouvèrent sur mon lit un volume. C'étaient des poèmes admirables mais obscurs de Saint-Léger Léger²⁴. Céleste lut quelques pages et me dit : « Mais êtes-vous bien sûr que ce sont des vers, est-ce que ce ne serait pas plutôt des devinettes ? »²⁵

24 Il s'agit là du premier pseudonyme du poète, son patronyme étant tout simplement « Leger ».

25 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, vol. II, éd. Pierre Clarac et André Ferré, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p. 849.

Pourtant, si ces périphrases peuvent entraîner une obscurité locale, elles ne nuisent pas à la compréhension d'ensemble, et elles participent à l'élaboration du langage « séparé²⁶ » qui permet au poète d'affirmer sa différence d'Officiant. La belle parole est aussi une parole nécessaire à ce rituel poétique sur lequel la critique a si souvent attiré l'attention²⁷. Séparé, le langage l'est par le vocabulaire poétique et même technique, par les constructions volontiers archaïsantes, en particulier l'absence de déterminant :

Nous n'avons point commerce avec le moindre ni le pire.
(*Chronique*, ii, p. 89)

ou l'emploi du subjonctif :

Les fleuves croissent dans leurs crues ! Et la fusée des routes vers l'amont nous
tienne hors de souffle !... (*Vents*, ii, 1, p. 33)

Il l'est aussi par les figures, et la périphrase, surtout lorsqu'elle est obscure, est un moyen supplémentaire de marquer la différence de la langue poétique avec la langue ordinaire. Non que cette séparation soit une fin en soi : l'obscurité de la poésie répond à celle du monde, comme le dit le discours prononcé lors de la réception du Prix Nobel : « L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain »²⁸. La poésie a ainsi une fonction cognitive, car, au-delà des réalités immédiatement perçues, elle nous met en relation avec « l'autre versant de l'apparence »²⁹ et nous donne accès à un divin trouvé, non dans la transcendance, mais à ras de terre, comme l'explique « Sécheresse » :

Vous qui parlez l'ossète sur quelque pente caucasienne, par temps de grande
sécheresse et d'effritement rocheux, savez combien proche du sol, au fil de
l'herbe et de la brise, se fait sentir à l'homme l'haleine du divin. Sécheresse,
ô faveur ! Midi l'aveugle nous éclaire : fascination au sol du signe et de l'objet.
(*Chant pour un équinoxe*, « Sécheresse », p. 108)

Ce n'est pas le lieu de s'étendre sur ce point, mais il convient de marquer que la périphrase chez Saint-John Perse a donc bien la fonction importante que Jean Roudaut lui reconnaissait chez les poètes du XVIII^e siècle, non pas ornement, mais figure essentielle de la relation du poète au monde.

26 Voir Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, 2002, p. 64 *sqq.*

27 Voir en particulier Henriette Levillain, 1977.

28 OC, p. 445-446.

29 Lettre à Claudel du 1^{er} août 1949, OC, p. 1017.

Ce n'est pas pour autant qu'il ne faut pas reconnaître un autre aspect du poète, l'humoriste, même s'il a souvent été ignoré : Mallarmé lui-même nous a appris que les calembours ne s'opposaient pas à la grande poésie. La rime n'est-elle d'ailleurs pas cela aussi : un jeu avec les mots ? Pour le poète qui aime les mots³⁰, jouer avec les mots est essentiel, car ce jeu révèle, comme la noble métaphore, des rapports cachés et justes. Lorsque Saint-John Perse parle de « l'or en fèves de vos Banques » (*Vents*, iii, 5, p. 60), il désigne évidemment les lingots d'or, le mot « lingot » s'appliquant aussi à un type de haricots, et donc de fèves. Le jeu n'est pas différent de celui qui désigne malicieusement les vaches comme des « bêtes à beurre », dans un contexte où, d'ailleurs le sourire est souligné par le contexte, l'expression « faire les frais » faisant songer à « beurre frais » et à « faire son beurre » :

Vos bêtes à beurre, vos étables n'en sauraient plus faire les frais.

(*Vents*, iv, 5, p. 76)

150

Ce sont ainsi les mêmes procédés, les mêmes figures qui contribuent à l'énigme, à la grandeur du style, mais aussi à l'humour, qui ne s'opposent pas plus chez Saint-John Perse que les vocabulaires poétique et technique. Saint-John Perse se révèle ainsi proche des poètes du XVIII^e siècle, mais aussi des poètes modernes, et même, par son jeu avec le langage, des poètes surréalistes, qui, par la plume d'André Breton, le revendiquaient comme un des leurs, « à distance ». Il reste ainsi, comme il l'avait toujours voulu, un poète inclassable.

30 Voir Joëlle Gardes Tamine, 1995, p. 110-118.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Camelin, Colette et Gardes Tamine, Joëlle, *La « Rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 2002.
- Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*. Présentation, notes et traduction : Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988 [1730].
- Gardes Tamine, Joëlle, « Saint-John Perse et les mots », *Europe*, n° 799-800, 1995, p. 110-118.
- Gardes Tamine, Joëlle, (dir.), *Saint-John Perse sans masque. Lecture philologique de l'œuvre*, coll. la licorne, Rennes, Presses de l'université de Rennes ii, 2006 [2002].
- Levillain, Henriette, *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1977.
- Little, Roger, « Les Métaphores du langage », dans *Espaces de Saint-John Perse*, 1-2, Actes du colloque *Mots et savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1979, p. 393-407.
- Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, présentation de Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005 [1787].
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, 1961.
- Roudaut, Jean, « Notes sur le réalisme de Saint-John Perse », *Les Cahiers du Sud*, février-mars 1964, p. 265-275.
- Roudaut, Jean, *Poètes et grammairiens au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1971.
- Van Rutten, Pierre, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, The Hague-Paris, Mouton, 1975.

CONNEXION SYNTAXIQUE ET LOGIQUE POÉTIQUE : D'UNE LOGIQUE D'ATTÉNUATION

Mathilde Vallespir
Université Paris-Sorbonne

Logique et poésie moderne ne font pas bon ménage. La poésie moderne elle-même, de Baudelaire, Rimbaud à Breton, oppose à la logique rationnelle, censée museler la pensée, l'imagination, cette « reine des facultés »¹, et lui substitue l'analogie comme mode de surgissement de l'image poétique. Ainsi, Claudel, dans son *Art poétique*, prône-t-il une « nouvelle Logique » poétique : « l'ancienne avait le syllogisme pour organe, celle-ci a la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes »².

Sont ici opposées deux opérations de pensée dont l'une, le syllogisme, suppose une mise en œuvre discursive, mettant en relation plusieurs propositions, quand l'autre, la métaphore, semble nier toute linéarité linguistique, comme le suggèrent les adjectifs « conjointe » et « simultanée ». Cette opposition entre logique et poésie, syllogisme et image, paraît sinon exclure, du moins dévaluer la dimension syntaxique de la poésie. Or, ce point de vue a été largement entériné par les commentateurs, tel Greimas, qui estimait que « la poésie moderne vise souvent à abolir la syntaxe »³.

Si Saint-John Perse semble également souscrire à un tel point de vue, comme le laissent à penser le discours du Nobel ainsi que la préface aux *Poésies* de Léon-Paul Fargue⁴, son œuvre poétique néanmoins paraît plus ambiguë à cet

1 Baudelaire, 1857, dans Edgar Allan Poe, 1951, tome 2, p. 1056, cité par Daniel Briole, 1984, p. 82.

2 « Conscience du temps », 1957, p. 143.

3 1966, p. 135, cité par Daniel Briole, 1984, p. 27. Ce dernier cite aussi Roland Barthes, qui écrit que la poésie moderne « détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales », 1953, p. 43.

4 Ainsi que Joëlle Gardes Tamine et Colette Camelin, 2002, le rappellent : « Il affirme dans le discours du Nobel que la "pensée analogique et symbolique" est égale et même supérieure à la pensée philosophique et à la pensée scientifique », quand, dans la préface aux *Poésies* de Léon-Paul Fargue, il définit « les armes de jet » du poète comme « l'image, l'ellipse et l'intersigne, les suggestions allégoriques et toutes références analogiques ».

égard : d'un côté, elle est taxée par Jean Paulhan, selon une expression à l'ironie provocatrice, de « rhétorique sans langage », du fait de sa prétention à s'abstraire de la grammaire⁵, quand les approches grammaticales mettent en évidence le caractère atypique de sa phrase, entre autres du fait d'une faible représentation de verbes allant de pair avec une préférence accordée aux structures nominales⁶. De l'autre, elle relève du « grand style »⁷, lequel suppose un déploiement syntaxique des structures phrastiques opposé à cette logique de l'immédiateté métaphorique.

S'intéresser à la syntaxe permettra de s'interroger sur la relation existant dans *Vents* entre poésie et logique (que l'on définira, hors de toute perspective idéaliste ou métaphysique, comme organisation hiérarchique du discours opérée par les structures linguistiques⁸), ainsi que sur la nature de ce que peut recouvrir dans cette œuvre le terme de « logique poétique nouvelle », expression presque paradoxale pour un poète qui plaçait son œuvre au-dessus de l'histoire et reniait l'emprise du temps⁹.

154

Aborder la « logique » poétique à partir d'un terrain de recherche préférentiellement syntaxique (sans pour autant s'interdire d'excursus dans ses autres champs de manifestation), nous place dans les traces de la définition la plus grammaticalement classique du mot « logique », tel qu'on le trouve dans le syntagme « analyse logique », où il désigne la mise en œuvre des relations

5 « Mon œuvre entend échapper à toute référence grammaticale », cité par Jean Paulhan, 1966, p. 179.

6 Voir Nébil Radhouane, 2002, p. 269 : « La syntaxe privilégie l'ellipse et favorise l'agglutination nominale. Elle tend vers cette économie substantive qui chercherait un Nom primordial ». L'étude de Roger Caillois, 1972 (1953), est à cet égard révélatrice. Son étude de la syntaxe, limitée à dix pages (p. 27-37), se focalise sur les phénomènes suivants, de nature hétérogène, jugés saillants : la préposition, l'éviction de l'article et de la coordination, l'usage de l'adverbe, de l'optatif et l'importance de la phrase nominale.

7 Joëlle Gardes Tamine, Colette Camelin, 2002, p. 19.

8 La logique est une notion difficile à circonvenir tant par ses larges implications théoriques que par son ubiquité dans le langage, touchant à la fois sa dimension syntaxique, sémantique et pragmatique (voir Michel Meyer, 1982, p. 108). Il n'est d'ailleurs pas de définition univoque de celle-ci, ou plutôt, il n'y a pas de logique, mais des logiques, selon le champ dans lequel elles s'inscrivent (mathématique, philosophique, cognitif, champ de la logique « naturelle ») dont chacun peut admettre une définition différente. Celle que nous donnons est sans doute fortement influencée par la linguistique structurale, du fait de l'importance qui y est donnée à la notion de hiérarchie.

9 Voir Colette Camelin, 1998, p. 9 : « « Mon œuvre [...] entend échapper à toute référence aussi bien historique que géographique », écrit-il à Roger Caillois en 1953 ».

entre les propositions au sein de la phrase¹⁰. C'est ainsi sur les connecteurs « enchâssants » que nous porterons notre attention, et c'est à travers eux que l'on s'interrogera sur la logique poétique de l'œuvre : quelle est leur représentation au sein de *Vents*, quantitativement et qualitativement ? et que révèle cette représentation quant à la logique propre à *Vents*, quelle logique dessine-t-elle ?

1. « JE TE LICENCIERAI, LOGIQUE » ? : D'UNE LOGIQUE ATTÉNUÉE ...

Logique et connecteurs enchâssants

Au sein de la phrase, les propositions s'organisent hiérarchiquement entre elles grâce aux outils subordonnants appelés connecteurs par Le Goffic¹¹ : ceux-ci assurent la connexion entre les différentes propositions de la phrase ou, selon une conception plus structurale, entre « matrice » et « sous-phrase(s) »¹². Cette classe, qui trouve son unité dans le rôle conjonctif de ses éléments, rassemble, au-delà de ce que l'on nomme conjonction de subordination, tous les subordonnants, dont les pronoms relatifs et les interrogatifs¹³.

La « puissance logique » de ces connecteurs ne paraît pas égale pour tous : certains semblent en effet participer de manière plus centrale à l'organisation hiérarchique du discours, en conférant à la proposition qu'ils enchâssent une plus grande autonomie syntaxique et/ou en lui assurant un rang structural supérieur. On propose ainsi de classer ces connecteurs des plus aux moins logiques. Les premiers sont donc ceux qui introduisent des sous-phrases à statut de circonstant : la nature périphérique de ce dernier, due à sa non-participation à la valence du verbe, donne à la sous-phrase enchâssée un degré d'autonomie maximal. La deuxième classe rassemble les connecteurs

10 La définition que l'on a donnée plus haut de la logique suppose cependant un écart important par rapport à l'analyse logique, résidant dans la prise en compte de la dimension hiérarchique de l'organisation phrastique, quand l'analyse logique « considère une phrase complexe comme une juxtaposition de propositions » (Le Goffic, 1993, p. 78), s'inscrivant ainsi dans l'héritage de la grammaire générale de l'âge classique, qui a pour charge de rendre compte de l'ordre verbal (voir Michel Foucault, 1990, p. 97. On pourrait d'ailleurs préciser que notre définition de la logique répond à celle de la syntaxe structurale ; ou peut-être plutôt, que la syntaxe structurale constitue une logique, dans la mesure où elle prétend rendre compte du « mécanisme de l'expression de la pensée », Lucien Tesnière, 1959, p. 39.

11 Voir Le Goffic, 1993, p. 42.

12 Le Goffic, *ibid.*

13 Que Le Goffic nomme relatifs (qui introduisent les relatives adjectives), connecteurs intégratifs pronominaux (dans le cas des relatives sans antécédent), percontatifs (1993, p. 42-43). L'intégration des interrogatifs dans la classe des connecteurs y est cependant signalée comme cas-limite, « la subordonnée, enchâssée directement, conservant un caractère proche d'une indépendante », 1993, p. 43. C'est ici la difficulté des interrogatifs à assurer la subordination qui se trouve soulignée.

enchâssant les sous-phrases à statut d'actant, donc inscrites dans la valence du verbe, telles que les relatives substantives, conjonctives ou interrogatives indirectes. Sont donc concernés les pronoms relatifs indéfinis et décumulatifs (du type « ce que »), les conjonctions de subordination « que » et « si » et les interrogatifs. Enfin, dans la dernière et troisième classe sont rangés les connecteurs au moindre pouvoir logique, à savoir, ceux qui subordonnent une sous-phrase à statut de constituant interne à l'actant, autrement dit les relatifs introduisant les relatives adjectives¹⁴.

Les connecteurs enchâssants dans *Vents*

156 Si, à première lecture, ces connecteurs semblent peu représentés, une telle impression, bien que confirmée par les études critiques, qui voient dans la syntaxe de Saint-John Perse une syntaxe du « minimum jonctif »¹⁵, est cependant loin de s'avérer après un examen précis : en tout, on dénombre non moins de 220 connecteurs enchâssants¹⁶. L'organisation hiérarchique du texte qu'ils supposent est donc loin d'être négligeable, et mérite examen. Passer ces connecteurs de l'œuvre au crible de notre typologie morphosyntaxique pourra nous permettre de dégager le profil logique de l'œuvre.

Tout d'abord, pour la première classe de connecteurs, enchâssant des subordonnées jouant le rôle de circonstant, les conjonctions de subordination assurant les articulations logiques fondamentales (relations de cause, de conséquence et de contradiction) sont quasiment absentes : aucune occurrence de « parce que » ni de « puisque »¹⁷, aucune non plus de connecteur concessif « bien que » ou « quoique », ni d'outil de subordination indiquant l'opposition.

On constate en revanche la présence d'un « comme » introduisant une subordonnée causale, « comme les pluies étaient légères sur ces pentes »¹⁸,

14 Une telle typologie des connecteurs enchâssants se rapproche du classement des subordonnées en fonction de leur niveau d'intégration dans la matrice que propose Michel Pierrard, 1994 : sont ainsi distingués trois niveaux d'intégration : le niveau exophrastique, correspondant aux subordonnées qui ont rôle de circonstant, niveau endophrastique, de la proposition et de la rection (correspondant aux circonstants « intégrés »), enfin niveau endosyntaxmatique, de la valence verbale (on retrouve notre catégorie des « actants »), et du syntagme nominal (regroupant les relatives adjectives).

15 L'expression est de Nébil Radhouane, 2002, p. 135.

16 Nombre auquel il faudrait additionner les subordonnants comparatifs dont trois « comme » (*Vents*, 1993, I, 7 ; III, 5 ; IV, 2), et un signifiant corrélatif « plus...que » en II, 3 : « (*dénivellements*) plus vastes qu'il n'en règne aux rampes vertes des rapides », p. 37. Dans les notes suivantes, on rapportera à *Vents* par défaut les notes qui sont dénuées de toute référence.

17 Données vérifiées grâce au logiciel Frantext, CNRS.

18 P. 50, III, 1.

ainsi que trois connecteurs corrélatifs indiquant la conséquence¹⁹. De plus, on note non moins de huit occurrences²⁰ du « si » hypothétique (que l'on associe souvent aux articulations logiques fondamentales)²¹, auxquelles on peut ajouter deux occurrences du tour « à moins que », équivalant à une conditionnelle en « si » niée²².

Toujours au sein de cette première catégorie de connecteurs « circonstants »²³, les relations temporelles sont assez bien représentées par quatre connecteurs distincts : « quand » (huit occurrences)²⁴, « lorsque » (trois occurrences)²⁵, « alors » que (une occurrence)²⁶ et « comme » (une occurrence)²⁷. Pour être apparemment concurrents, ces derniers ne paraissent pas contextuellement substituables : ainsi, si dans les propositions subordonnées régies par « quand », le verbe est à des temps variables, « lorsque », « alors que » et « comme » sont exclusivement suivis du présent de l'indicatif. Si, d'autre part, « comme » et « quand » sont volontiers antéposés (« quand » l'est majoritairement, « comme » l'est exclusivement) et ainsi mis en lumière, « lorsque » et « alors que » sont postposés ou intégrés à la phrase. Ces connecteurs sont d'autant plus repérables, et le lecteur est d'autant plus sensible à leur présence, qu'ils apparaissent souvent par blocs, qu'ils soient répétés, comme « quand » dans IV, 5, ou groupés : ainsi, la séquence 4 du quatrième chant comporte trois formes de « connecteurs » temporels : « quand », « alors que » et « comme ». Enfin, les connecteurs « spatiaux » sont plus fortement présents encore : 19 occurrences de l'adverbe « où »²⁸ introduisent ainsi des relatives circonstancielles de lieu.

19 « si bien que », III, 5, p. 59, (« *Et que tous hommes, en nous, si bien s'y mêlent et s'y consomment, Qu'à telle torche grandissante s'allume en nous plus de clarté...* »), « *telles que* » et « pas assez que », II, 1, p. 32 (« vos jambes étaient longues et *telles qu'*elles nous surprennent en songe », « ce n'est pas assez qu'il ne m'y faille encore mêler quelques espèces disparues ») – c'est nous qui soulignons. Ces deux dernières subordonnées doivent être interprétées davantage comme des subordonnées consécutives que comme des comparatives.

20 Voir I, 5, I, 6 (2 occurrences), IV, 1 (2 occurrences) et IV, 2 (3 occurrences).

21 Au sein notamment de la logique modale, l'hypothétique permettant d'envisager un procès comme possible. Voir Jean-Blaise Grize, 1990, p. 75.

22 Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, 1994, p. 512.

23 Bien que dans le dernier exemple donné, la consécutives, ne soit pas sans poser problème par rapport à cette définition, du fait de sa nature corrélatives.

24 I, 3 ; I, 5 ; III, 6 ; IV, 4 ; IV, 5 (trois occurrences) et IV, 7.

25 I, 5 ; III, 2 ; III, 5.

26 IV, 4.

27 IV, 4, p. 75.

28 Dans les cas où « où » est dénué d'antécédent. Pour le rattachement de « où » à la catégorie de l'adverbe, voir Le Goffic, 1993, p. 45, 391 (« le connecteur ne cesse pas pour autant d'être un adverbe, en fonction de circonstant dans sa subordonnée ») et p. 392 (« Remarque »).

Pour le deuxième groupe de connecteurs, introduisant les subordonnées à statut d'actant, sont représentés conjonctifs purs, interrogatifs et relatifs décumulatifs, l'ensemble en part réduite : les premiers (conjonctifs purs), 19 en tout, sont toujours complément d'objet direct ou régime de présentatif²⁹. Les deuxièmes sont au nombre de 4 : adverbe « où », déterminant interrogatif « quelle » (« dans quelles chairs nouvelles », p. 25) et pronom « qui »³⁰. On dénombre enfin 13 occurrences de relatives périphrastiques³¹, dont 9 recourant au pronom sujet « qui ».

La dernière catégorie quant à elle – celle des connecteurs enchâssant une proposition au statut de constituant interne à un actant – est sans aucun doute de loin la plus représentée, les relatives adjectives étant en effet légion. Sur 141 occurrences en tout, 59 sont introduites par « qui », 14 par « que » ou sa forme élidée « qu' », au moins 61 par « où »³², 6 par « dont » ; ce sont donc des modes d'enchâssement simples qui sont choisis, le relatif occupant majoritairement soit la fonction sujet, soit une fonction de circonstant.

Une « modulation nouvelle » de la logique

Au terme de ce parcours, outre le caractère très contrasté des résultats, c'est l'inversion proportionnelle entre représentation et puissance logique que l'on constate. Les connecteurs dont la puissance logique est médiocre ou faible (classés dans notre troisième type) sont ainsi largement plus représentés que ceux dont la puissance logique est plus forte, comme l'attestent les 141 occurrences de connecteurs enchâssants de relatives adjectives contre 43 seulement d'enchâssants circonstanciels. De plus, l'inversion proportionnelle se répète au sein même de cette première catégorie. Comme Suzanne Allaire le rappelle³³, la logique temporelle est usuellement opposée à ce qui constitue le cœur de la logique, la logique causale. Les connecteurs temporels et spatiaux sont donc

29 Voir par exemple II, 3, p. 40 : « On leur a dit, on leur a dit [...] qu'ils s'allaient perdre sur les mers/ [...] on leur criait [...] qu'ils s'en revinssent », ou I, 6, p. 24 : « Voici que vous logez de ce côté du Siècle ».

30 Voir par exemple I, 5, p. 20 « Vous qui savez, rives futures, où résonneront nos pas », I, 6, p. 25 (« Vous qui savez, rives futures, où s'éveilleront nos actes, et dans quelles chairs nouvelles se lèveront nos dieux »), III, 3, p. 54 (« cherchez, manants, qui légifère ! »).

31 Voir par exemple I, 6, p. 22 : « Ceux qui songeaient les songes dans les chambres », de fonction sujet.

32 Un certain nombre d'occurrences peut en effet apparaître comme cas-limites entre relatives et intégratives : c'est le cas de celles qui sont introduites par l'adverbe « là », que l'on peut considérer soit comme antécédent, soit comme faisant corps, en dépit d'une séparation par la virgule, avec la proposition : voir par exemple II, 4, p. 40, « là, où c'est se perdre avec le vent ».

33 1989, p. 184.

tenus pour moindrement logiques que ceux qui relèvent des relations logiques fondamentales évoquées plus haut (cause, conséquence, contradiction). Or, à 32 occurrences contre 11, ils outrepassent largement ces derniers en nombre.

D'autre part, dans la catégorie la plus représentée, celle des connecteurs relatifs assurant à la proposition enchâssée un statut adjectival, on constate l'absence de connecteur en -quel (formes composées du type « lequel », « duquel », « auquel »). Du fait de leur forte valeur analytique, due à un marquage en genre et en nombre propre à éviter toute équivoque quant à l'identification de leur antécédent³⁴, leur absence peut être considérée comme le refus d'une trop grande précision dans les relations d'enchâssement.

Enfin, cette « puissance logique » variable des connecteurs ne laisse pas d'être parfois difficilement évaluable. *Vents* comporte ainsi quelques cas dans lesquels la frontière entre connecteur relatif et intégratif adverbial (ou circonstanciel) demeure fragile, comme en I, 4 :

Et les murs sont d'agate où se lustrent les lampes³⁵

« Où » est-il ici doté d'un antécédent, « agate », voire « murs » (une telle séparation de la relative par rapport à son antécédent est envisageable dans la syntaxe persienne), ou ne l'est-il pas ? Dans ce dernier cas, il constituerait l'allègement presque constamment pratiqué dans le recueil de « là où » : la subordonnée peut alors être déplacée en tête de phrase (« Où se lustrent les lampes, les murs sont d'agate »). Choisir l'une ou l'autre de ces deux solutions suppose d'inscrire le connecteur soit dans le troisième type de connecteurs évoqué soit dans le premier, c'est-à-dire lui conférer tour à tour un faible ou un haut degré logique.

Inversion proportionnelle entre représentation et puissance logique des connecteurs, refus des connecteurs trop analytiques, ambiguïté quant au degré d'efficacité logique de ceux-ci : l'ensemble de ces traits dessine une langue dans laquelle la logique se trouve réduite sur son propre terrain, atténuée et entamée dans son propre pouvoir d'organisation hiérarchique.

Est-ce à dire que Saint-John Perse souscrit au programme du poète de *Vents*, et « licencie la logique »³⁶ ? S'il est vrai que les connecteurs enchâssants sont plus rares dans *Vents* que dans d'autres œuvres du poète, en particulier non poétiques,

³⁴ Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, 1994, p. 210.

³⁵ P. 18. La suite de l'extrait est plus ambiguë encore. Le problème de lecture y vient du fait que la structure comporte ensuite un complément de lieu – « où sont les livres au sérail, où sont les livres dans leurs niches », qui confère à l'adverbe « où » un caractère surnuméraire, la place du complément de lieu étant alors saturée.

³⁶ Voir III, 5, p. 60 : « Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave ».

et plus encore que dans des œuvres d'autres auteurs contemporaines de *Vents*³⁷, telles que *Fureur et mystère* de Char, l'analyse que l'on vient de proposer dément cependant une telle affirmation. D'une part, en effet, « licencier la logique » serait renier celle-ci, l'éradiquer, ce qui supposerait pouvoir concevoir un langage a-logique, sans logique ; or, un tel langage renoncerait à ses propres prérogatives de communicabilité, ce qu'est bien loin de faire la langue de Perse. D'autre part, toute atténuation ou réduction de la « logique » du langage présuppose sa présence. C'est donc bien davantage à une érosion, une atténuation de la logique qu'à son licenciement que nous convie Saint-John Perse dans *Vents*.

Cette érosion s'accompagne d'un jeu de « modulation » de cette dimension logique au fil du texte, tour à tour affaiblie ou soulignée. Participent de ce soulignement d'une part, la présence de blocs de connecteurs évoquée plus haut – la répétition de ces outils rendant le lecteur plus sensible à leur présence, d'autre part, une mise en valeur syntaxique de ceux-ci. Ainsi, dans I, 3, la présence de « quand » se trouve mise en évidence par l'association du présentatif « voici » à une complétive, structure propre à « présenter une circonstance nouvelle »³⁸ :

Et **quand** elles eurent démêlé des œuvres mortes les vivantes, et du meilleur l'insigne,

Voici qu'elles nous rafraîchissaient d'un songe de promesses, et qu'elles éveillaient pour nous, sur leurs couches soyeuses [...]

Les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir³⁹...

Une telle structure fait ponctuellement ressurgir les articulations logiques du langage au sein du poème. Mais un tel procédé n'a d'efficacité que parce que, précisément, il s'inscrit dans un contexte où cette logique est réduite, atténuée. Plus qu'à l'injonction de licenciement de la logique, c'est au souhait de « modulation nouvelle »⁴⁰ formulé par le « je poétique » que paraît se plier le recueil, modulation nouvelle de la logique qui tient dans sa propre atténuation.

37 *Fureur et mystère* de R. Char recourt par exemple beaucoup plus largement à ces structures logiques. Avec ses 12 occurrences de « parce que » (beaucoup plus que tout l'œuvre poétique de Saint-John Perse n'en contient), 2 de « bien que », 4 « puisque », 52 « comme » dont 8 subordonnants, 22 « si » hypothétiques, l'œuvre comporte un profil logique en cela tout à fait opposé à celle de Perse.

38 Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, 1994, p. 454.

39 P. 17. C'est nous qui soulignons. L'incongruence aspectuelle entre les deux formes verbales – on attendrait, à la place de l'imparfait « rafraîchissaient » (que l'on ne peut interpréter, du fait de la présence de « voici que », que comme itératif) un passé simple d'aspect global après le passé antérieur « eurent démêlé » – en conférant à la connexion entre matrice et sous-phrase une zone de jeu, participe, peut-être paradoxalement, de la mise en valeur de cette relation.

40 II, 6, p. 45 : « Qu'on m'enseigne le ton d'une modulation nouvelle ! ».

Une telle présentation rend évidente cette non-concordance. Ainsi, que la relative « qui n'avaient garde ni mesure » se situe en tête de verset contribue à occulter sa valeur de dépendance par rapport au support « de très grands vents ». Il en va de même pour le groupe prépositionnel « Sur toutes choses périssables », dont la dépendance à « (de très grands vents) en quête » est là encore atténuée. Quant aux participes « Flairant », on ne sait de quelle occurrence « de très grands vents » ils dépendent, antéposé ou postposé.

162

Outre cette non-concordance entre verset et structure syntaxique, c'est la présence d'éléments de cohésion outrepassant les structures syntaxiques qui fait entrave à la perception nette de celles-ci. Ainsi, dans l'ensemble du recueil, certains mots ou syntagmes sont repris à des endroits assez éloignés les uns des autres au point qu'on n'est plus tout à fait sûr qu'il s'agisse d'une répétition. Ce procédé invite à une rétro-lecture ; en proposant un système de structuration parallèle, il produit un effet d'interférence par rapport à la structure logique du texte, et en perturbe encore le déchiffrement. Dans le passage cité, si la répétition de « c'étaient de très grands vents » concorde parfaitement avec la structuration logique du passage, voire soutient celle-ci, celle, beaucoup plus discrète, du lexème « paille » dans « hommes de *paille* », « en l'an de *paille* sur leur erre » puis, un peu plus loin, dans « ce goût de *paille* et d'aromates », opère pour le lecteur une confuse relation entre ces éléments. Loin de confirmer la structuration logique du texte, ne soulignant par exemple aucun parallélisme syntaxique comme dans le cas précédent, elle apparaît dès lors, plus que comme un repère de lecture, comme un rapprochement à décrypter, énigmatique boucle du texte sur lui-même constituant un niveau supplémentaire à déchiffrer.

Mais le texte affecte ses structures logiques, au-delà de leur seule dissimulation, par leur atténuation. Celle-ci diffère de celle que l'on a précédemment évoquée en ce que les moyens mis en œuvre ici, même s'ils les concernent, sont extérieurs aux connecteurs enchâssants. Cette atténuation repose ainsi sur deux procédés voisins, qui tous deux visent à substituer à ces connecteurs étudiés *supra* des outils moins ou moins ostensiblement, logiques.

On remarque en effet que les connecteurs subordonnants absents ou peu représentés sont remplacés par des conjonctions de coordination ou adverbes. Ainsi, la relation causale, non représentée par les connecteurs subordonnants, se trouve assurée par la conjonction « car » à six reprises⁴² : sa place systématique en début de verset met d'autant plus en évidence la relation sinon causale, du

42 Voir I, 1 ; I, 7 ; II, 2 ; III, 2 ; III, 4 (2 occurrences).

moins explicative⁴³ qu'il pose entre les unités qu'il conjoint. Quant à la relation logique de contradiction, elle trouve son expression dans « mais ». Parmi les 19 occurrences qu'il compte, au sein desquelles 13 sont en tête de phrase, au moins 8 semblent avoir une valeur logique d'opposition⁴⁴. En revanche, si l'adverbe « donc » est représenté dans le texte, aucune de ses occurrences n'admet de valeur sémantique consécutive.

Ces connecteurs peuvent être considérés comme système logique substitutif : ils expriment en effet une relation logique quasiment non représentée par les connecteurs enchâssants. Allant dans ce même sens, on relèvera de plus une occurrence de « or »⁴⁵, mis en valeur par sa situation en début de verset et de laisse ; son rôle est d'introduire « une nouvelle donnée qui va se révéler décisive pour la suite du [...] raisonnement »⁴⁶. Utilisé pour introduire la deuxième proposition du raisonnement logique par excellence qu'est le syllogisme, sa présence confère au texte une incontestable connotation logique. Comme pour « car », la portée⁴⁷ de « or » est ici très large, connectant la section qu'il introduit au moins à la section précédente, si ce n'est aux deux précédentes⁴⁸. Appelés également connecteurs par la linguistique textuelle, mais issus des classes des adverbes ou des conjonctions de coordination, et définis comme « liage sémantique entre unités de rangs différents »⁴⁹, ces outils, en mettant en relation dans *Vents* des unités textuelles variables, en général supérieures à la phrase, de l'ordre du verset, de la laisse ou du paragraphe, participent à l'organisation du déroulement textuel.

Bien qu'ils pallient les lacunes du système des connecteurs enchâssants et structurent le texte, ces connecteurs non subordonnants participent cependant d'une logique d'atténuation de la logique. En effet, ils ne sont pas à proprement parler hiérarchisants, n'ayant pas l'aptitude d'enchâsser de sous-phrases au sein d'une matrice. Ils n'ont donc pas le poids logique des précédents. En outre, le plus fréquent d'entre eux, de très loin, est le moins « sémantiquement » logique : à côté des moins de dix occurrences de « car » ou de « mais », on compte

43 Voir Le Goffic, *op. cit.*, p. 393.

44 Nous ne suivons pas ici Nébil Radhouane, selon lequel « *mais* est dépouillé de son sens adversatif au profit d'une pure expressivité formelle », 2002, p. 165.

45 *IV*, 5, p. 79.

46 Voir Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, 1994, p. 527.

47 C'est-à-dire la portion de texte antérieure et postérieure qu'il contrôle, voir Jean-Michel Adam, 2005, p. 117.

48 L'anaphorique très général qui le suit, le pronom démonstratif « cela » précédé du déterminant quantifiant « tout » (« Or c'est de tout cela que vous tirez levain de force et ferment d'âme ») invite à interpréter le plus largement possible la source de l'anaphore.

49 Voir Jean-Michel Adam, 2005, chapitre 4, p. 117. L'expression « unités de rangs différents » désigne des unités textuelles de tailles diverses.

781 occurrences de « et » dans *Vents*, dont 246 en tête de verset⁵⁰. N'exprimant aucune des relations logiques conventionnelles, si ce n'est l'addition, sorte de degré *a minima* de connexion logique, ses valeurs sont parfois floues, souvent cumulant addition, relance énonciative et prosodique⁵¹, parfois signifiant la simultanéité, comme c'est le cas pour les deux dernières occurrences de I, 6⁵².

De plus, les connecteurs (non enchâssants) qui pourraient servir d'organiseurs textuels, dits « marqueurs d'intégration linéaire »⁵³ (« d'abord », « puis », « ensuite », « enfin »), soit sont absents (c'est le cas de « d'abord » et « ensuite »), soit n'ont pas ce rôle dans *Vents*. Ainsi, dans III, 2⁵⁴, « et puis », deux fois répété et « enfin » sont pris au sein de la description d'un cortège, l'organisation du déroulement de celui-ci étant assurée par la série « et puis », « et puis », « aussi », « après eux », « avec eux », « enfin », « et voici ». Davantage organisateurs spatiaux que discursifs, ils portent ainsi non sur le discours lui-même, mais sur la représentation qu'il organise⁵⁵. C'est dire que les ressources de ce que l'on aurait pu prendre pour un système palliant les lacunes du système des connecteurs enchâssants sont limitées.

Enfin, un second procédé contribue à cette atténuation de la logique syntaxique. Aux connecteurs fortement marqués structurellement que sont les connecteurs « subordonnants », peut être substitué un tour tout à fait particulier, dont voici l'exemple :

Et [d'éventer l'usure et la sècheresse au cœur des hommes investis],
Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes places de nos villes,
 Comme au soulèvement des grandes dalles publiques⁵⁶.

On retrouve ici le présentatif suivi d'une conjonctive. Associé *supra* au connecteur intégratif « quand », il fait système ici avec l'infinitif précédé de la préposition « de ». Or, l'ensemble mis entre crochets dans la citation [de

50 Selon Nébil Radhouane, 2002, p. 135, *Vents* est l'œuvre de Perse dans laquelle proportionnellement, le nombre de « Et » initiaux est le plus important : il décompte ainsi 246 occurrences de « Et » en initiale de verset dans le seul *Vents* contre 801 dans tout l'œuvre poétique.

51 Pour un parcours des valeurs possibles du « et » en initiale de verset, voir Nébil Radhouane, 2002, p. 135-163, où sont évoqués ses rôles de « marqueur structural et psychologique d'attaque », « connecteur de souffle continu », « indice de mouvement épique et lyrique », « marqueur de poésie en prose et de poésie biblique ».

52 P. 26.

53 Jean-Michel Adam, 2005, p. 119.

54 P. 51-52.

55 On note une autre occurrence de « et puis » dans IV, 4 et de « enfin » dans I, 6.

56 Voir I, 1, p. 12 ; c'est nous qui soulignons.

+ infinitif + régime de l'infinitif], joue ici le rôle d'une subordonnée causale, que l'on pourrait d'ailleurs lui substituer⁵⁷. Plus que présenter une circonstance nouvelle, le tour « voici que » vient ici appuyer la relation logique causale posée entre les deux unités par l'infinitif précédé de « de ».

On retrouve la même structure à deux autres reprises dans le recueil, en III, 1 et III, 5 :

Et d'avoir trop longtemps, aux côtes basses, dans les criques, écouté sous la pluie
l'ennui trouer la vase des vasières, et d'avoir trop longtemps, au lit des fleuves
équivoques, poussé comme blasphèmes leurs coques lourdes d'algues, [...], ils
émergeaient [...] dans les trouées de fièvre du ciel bleu⁵⁸,

Et

Et d'embrasser un tel accomplissement des choses hors de tes rives, rectitude,
Qu'ils n'aillent point dire [...]⁵⁹.

Dans les deux cas, comme dans le précédent, le syntagme à noyau infinitif joue le rôle de proposition intégrative causale, antéposé à ce qui constituerait la proposition matrice (« ils émergeaient [...] bleu » dans la première et « qu'ils n'aillent point dire [...] » pour la suivante). Contrairement à la première occurrence citée cependant, le tour [présentatif + conjonctif] n'est pas mobilisé, et la proposition apparaît dans sa plus simple forme, dotée d'un verbe ressortissant à la modalité assertive dans le premier cas, injonctive dans le second.

Le texte, plus encore que par le phénomène de substitution de connecteurs non subordonnants aux connecteurs subordonnants, paraît ici faire preuve d'une logique d'érosion de la logique. En effet, utiliser ce type de syntaxe permet d'exprimer des relations logiques sans pour autant recourir aux outils lexicaux normalement voués à cet effet, et par là, permet de réduire au maximum tout affichage de l'organisation logique du discours, celle-ci demeurant cependant sous-jacente.

Ainsi, cette atténuation de la logique du langage, entendue comme atténuation de la connexion inter-propositionnelle et au-delà, textuelle, relève de choix et de procédés d'écriture. C'est la raison pour laquelle on peut parler d'une logique d'atténuation, d'érosion ou de réduction de la logique, le premier « logique »

57 « Parce qu'ils éventaient l'usure et la sécheresse au cœur des hommes investis, Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes places de nos villes ».

58 P. 50.

59 P. 59.

désignant la Raison du langage, mais d'un langage particulier qui se manifeste à travers la mise en place d'un dispositif langagier spécifique, quand le second fait référence à l'économie ou l'organisation générale d'une langue⁶⁰.

En dépit des affirmations du poète et du théoricien pour lesquels la poésie se situerait sur un autre terrain que celui de la logique, ou lui échapperait – fantasme endeuillé d'une (impossible) soustraction à ce avec quoi le poète aura toujours à composer, la langue et son principe organisationnel même –, c'est bien au sein de cette dernière, en travaillant celle-ci, que le poète va informer sa propre langue. L'étude des connecteurs « enchâssants » a permis de prendre la mesure de ce travail. Elle révèle un profil particulier de logique, logique d'atténuation qui travaille à réduire ses propres manifestations.

166

Si cette logique particulière, on l'a vu, est loin d'être « licenciement » de la logique, la présupposant au contraire, elle paraît néanmoins avoir celui-ci pour horizon, qu'elle ne saurait pourtant jamais atteindre. L'effet de sourdine opéré sur la logique du langage dans le recueil paraît donc malgré tout répondre à la volonté du Poète représenté⁶¹.

En effet, la dépréciation de la logique, considérée comme ordre illusoire, carcan empêchant l'accès à un au-delà révélé, comme le suggère son association à un ensemble lexical globalement dépréciatif (« s'entêtait », « Sophiste », « s'estropiaient », « entrave »), s'accompagne d'une valorisation paradoxale de ce qui est tenu pour son inverse et signifié par tout un réseau métaphorique du brouillage (« brouille-toi, vision, où s'entêtait l'homme de raison »), de l'égarement (« aile multiple de l'erreur », « s'affolant ») et du désordre (« grand orage », « toutes torches renversées », « dispersion des tables »). Tous trois, associés à l'absence de langage (« homme frappé d'aphasie »), ont ainsi pour pouvoir de mettre sur le chemin de la vérité (« sur la voie des songes véridiques ») ou de la révélation (« lui démêle mieux sa voie »). Ne peut-on voir dans ce réseau, précisément, une métaphore en quelque sorte amplificante de la logique poétique du recueil, cette logique d'atténuation de la logique, du « brouillage » de la logique ?

Enfin, cette logique poétique de la réduction de la logique constitue peut-être une réponse à la « crise du sens » analysée par Valéry pour la première guerre mondiale, et dont Colette Camelin⁶² souligne qu'elle s'est accrue en

60 Cette définition peut d'ailleurs être nuancée par le fait que la généralité de cette langue repose sur la prise en compte de toutes les spécificités possibles de ses manifestations.

61 L'analyse qui suit porte sur III, 5, p. 59-60.

62 Voir Colette Camelin, 1998, p. 222.

1945, après la Seconde Guerre mondiale, moment de la rédaction de *Vents*. La dévaluation de la raison et de la science, accusées d'avoir engendré destruction et déshumanisation, confère au rejet de la logique, conçue comme leur émanation, une actualité et une acuité toutes particulières. Un tel rejet donne lieu à un mode de signification de contre-violence, dans lequel la violence de la logique se trouve réduite sur son propre terrain, le langage, et par elle-même. On peut d'ailleurs voir dans ce mode de signification de la réduction de violence, seule non-violence possible dans le langage⁶³, un des stylèmes de l'écriture poétique de guerre en France⁶⁴, propre – là encore, à l'encontre des dires du poète – à inscrire l'écriture de *Vents* dans l'Histoire.

63 Voir Jacques Derrida, 1979, p. 219.

64 Voir Mathilde Vallespir, 2003.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Les premières éditions sont notées, le cas échéant, entre parenthèses après la date d'édition utilisée.

168

Adam, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle, Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, 2005.

Allaire, Suzanne, « À propos des comparatifs tel, si tant : regard du côté de la syntaxe », dans *La Comparaison*, Actes du colloque du 23 et 24 novembre 1984, Paris, département linguistique Paris-Sorbonne, 1989, p. 155-202.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Baudelaire, Charles, *Notes nouvelles sur E. Poe* (1857), dans Poe Edgar Allan, *Œuvres en prose*, trad. de Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1951, tome 2.

Briolot, Daniel, *Le Langage poétique, de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984.

Caillois, Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972 (1953).

Camelin, Colette, *Éclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS éditions, 1998.

Char, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001 (1967).

Claudiel, Paul, *œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1957.

Derrida, Jacques, « Violence et métaphysique », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1979 (1967), p. 117-228.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990 (1966).

Gardes Tamine, Joëlle, Camelin, Colette, *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 2002.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

Grize, Jean-Blaise, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.

Le Goffic, Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, Paris, 1993.

Meyer, Michel, *Logique, langage et argumentation*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1982.

Paulhan, Jean, *Œuvres*, IV, Paris, Cercle du livre précieux, 1966.

- Pierrard, Michel, « Subordination, dépendance et hiérarchie : la subordonnée propositionnelle et ses paramètres d'évaluation », *Travaux de linguistique*, 1994, n° 27, p. 13-28.
- Radhouane, Nébil, *La Syntaxe dans l'œuvre poétique de SJP*, Université de Tunis, Série 8, Tome 7, 2002.
- Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.
- Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1972.
- Saint-John Perse, *Vents*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1993 (1960).
- Tesnière, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1959.
- Vallespir, Mathilde, *L'Exorcisme produit par des œuvres poétiques et musicales de la guerre et du direct après-guerre, 1939-1945*, thèse de doctorat, dir. Georges Molinié, Paris-Sorbonne, 2003.
- Ville, Isabelle, *René Char. Une poétique de résistance. Être et faire dans les Feuilles d'Hypnos*, préface de Georges Molinié, Paris, PUPS, coll. Travaux de stylistique et de linguistique françaises, série « Bibliothèque des Styles », 2006.

RÉSUMÉS

STÉPHANE MARCOTTE

p. 11

RUDIMENTS D'UNE POÉTIQUE MÉDIÉVALE APPLIQUÉS À LA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

L'œuvre médiévale, en raison de son mode de transmission (copie) et de constitution (dans le cas présent, assemblage de plusieurs manuscrits, qui brouillent en partie le dess(e)in initial, exige une approche stylistique particulière, qui portera moins sur la *langue* (altérée dans toutes ses composantes) que sur *l'écriture* (*i. e.* un ensemble de procédés formels qui caractérisent un genre et, au moyen âge, une matière) et les *données psychiques* (conscientes ou inconscientes, inscrites dans la structure de l'œuvre, ses symboles, ses motifs), qui subsistent après le délavage dû aux plus ou moins nombreux passages à la machine à copier.

171

JEAN LECOINTE

p. 27

UNE POÉTIQUE DE L'IMPERTINENCE : LA LIAISON NON PERTINENTE DANS L'*ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Cet article se propose d'isoler l'essence du « badinage » marotique en s'appuyant sur la notion linguistique de non-pertinence, courante en théorie des figures, et définie ici comme une procédure de mise en échec, plus ou moins importante, des anticipations interprétatives du lecteur par le fil du discours. Cet aspect saillant de la manière marotique se découvre en effet non seulement dans la structure du « rentrement » du rondeau, à la fois « clos » (complétude sémantique apparemment atteinte avant le rentrement) et « ouvert » (intégration sémantique du rentrement à la clause, sous couvert le plus souvent de réinterprétation, au moins syntaxique), mais encore dans l'ensemble des discours et des genres, en particulier dans l'épître, à des lieux stratégiques, surtout à la césure et à la rime, que le discours franchit par enjambement, avec une rupture plus ou moins forte de sa linéarité syntaxique ou sémantique. La non-pertinence, la rupture d'interprétation, qui induit réinterprétation rétrospective, le plus souvent malicieuse, manifeste un *éthos* désinvolte, une *sprezzatura* liée tout à la fois à la sociabilité de cour et à la mise en relief rhétorique et métrique des grands paradoxes mystiques, souvent d'origine paulinienne. On suggérera chez Marot une fusion graduelle de ces deux registres autour d'un même « stylème » du décrochement, au bénéfice d'une théologie de l'impertinence, qui se retourne aisément en une impertinence théologique.

« RENTREZ DE BONNE SORTIE » : LE RENTREMENT DES RONDEAUX DANS L'ADOLESCENCE
CLÉMENTINE

À partir d'un étude grammaticale du rentrement dans les rondeaux de Marot, cet article montre en quoi ils répondent aux exigences des théoriciens concernant le rentrement du rondeau (répétition du 1er hémistiche du 1er vers à la fin de chaque strophe) et s'interroge sur l'importance réelle de cette règle dans la réussite des rondeaux marotiques. Il s'agit donc d'une contribution importante à la réflexion critique sur l'esthétique de cette forme fixe qui a connu une grande vogue jusqu'au XVI^e siècle.

« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT » : FORMES DISCURSIVES ET EFFETS
PRAGMATIQUES DE LA CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

172

Le terme *contrefaçon* ne figure pas dans le *Dictionnaire* de l'Académie, mais le verbe *contrefaire*, utilisé par Toinette et Argan dans la scène 11 du dernier acte du *Malade Imaginaire*, s'organise autour de trois quasi synonymes qui dessinent une sorte de gradation, de la plus fidèle à la moins fidèle des représentations : « imiter », « déguiser » et « déformer, rendre difforme ». On se propose de montrer ici comment le motif littéraire et dramatique de la contrefaçon, courant dans le genre comique et chez Molière, se décline au niveau discursif en divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix (voix des personnages locuteurs ou voix des personnages énonciateurs). La prise en compte de l'autre dans le discours représenté permet de reconsidérer les effets et enjeux pragmatiques de la contrefaçon, qui par la mise en forme polyphonique qu'elle induit, tant au plan lexical qu'au plan syntaxique et discursif, agence les points de vue énonciatifs de manière plutôt inattendue, autour de la notion d'« accommodement ».

« VOICI QUI EST PLAISANT » : L'EMPLOI DES PRÉSENTATIFS *VOICI* ET *VOILÀ* DANS LE
MALADE IMAGINAIRE DE MOLIÈRE

Les occurrences du couple *voici/voilà* relevées dans *Le Malade Imaginaire* sont nombreuses et variées, nécessitant un classement syntaxique qui fait apparaître des structures parfois complexes ou ambiguës ; cette étude prend en compte à la fois les emplois du présentatif avec un prédicat simple de nature nominale et deux types de construction permettant une double prédication, à savoir la construction canonique de la mise en relief avec proposition relative, et celui,

plus rare, de l'attribut de l'objet. Les emplois de *voici/voilà* méritent en outre une réflexion stylistique, car loin de se limiter à la fonction déictique caractéristique de cette catégorie, ils sont un support privilégié de modulations expressives, de la colère à la raillerie ironique.

GENEVIÈVE SALVAN

p. 93

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS DANS *CLEVELAND* : LE JEU DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA VRAISEMBLANCE

Ce travail se propose d'étudier quelques variantes contextuelles des formes canoniques du discours rapporté dans *Cleveland*, variantes liées aux fluctuations de distance entre l'énonciation primaire et les énonciations secondaires. Certes, la gestion de l'hétérogénéité énonciative est au cœur du dispositif énonciatif du roman-mémoires, et répond en cela à une exigence générique. Mais les faits de négociation de l'altérité énonciative que nous étudions induisent des effets stylistiques propres à rendre compte du mouvement énonciatif – à la fois *mouvance* et *émotion* – qui caractérise la voix du mémorialiste.

AGNÈS STEUCKARDT

p. 111

RÉFÉRENCE ET POINTS DE VUE : LES DÉSIGNATIONS DE CROMWELL DANS *CLEVELAND*

C'est à partir de la référence à la réalité historique que le roman-mémoires conduit le lecteur vers un univers de fiction. Dans *Cleveland*, l'ancrage initial de la référence est le personnage de Cromwell, que Prévost donne pour père à son héros-narrateur. L'étude des expressions référentielles permet de montrer l'abandon progressif de la désignation par *mon père* et son remplacement par le nom propre *Cromwell*. La multiplication des points de vue et le cheminement intérieur du narrateur détachent ainsi le narrateur, et donc le lecteur, du lien qui amarrait l'univers romanesque à l'Histoire.

ALAIN GUYOT

p. 125

LE DISCOURS SAVANT DANS *L'ITINÉRAIRE* : ÉVITEMENTS, ESCAMOTAGES, INTÉGRATIONS ET DÉTOURNEMENTS

La position de Chateaubriand à l'égard de la matière savante est loin d'être claire dans *l'Itinéraire*. Conscient de devoir respecter d'une manière ou d'une autre le cahier des charges imposé par la tradition viatique, il sait aussi que son public ne reçoit pas toujours favorablement l'érudition véhiculée par le récit de voyage et que cette dimension, souvent pesante, s'intègre mal à son propre projet littéraire. Il est donc forcé de recourir à des expédients stylistiques

pour éviter, évacuer, escamoter ou intégrer les inévitables remarques d'ordre informatif ou érudit qui émaillent l'*Itinéraire*. Mais se prenant parfois au jeu, il met à profit son talent d'écrivain et sa science de la rhétorique pour offrir à son lectorat des séquences où se combinent harmonieusement matière savante et recherche de style, science et littérature.

JOËLLE GARDES TAMINE

p. 141

LA PÉRIPHRASE CHEZ SAINT-JOHN PERSE

174

Dans la tradition rhétorique, la périphrase est une figure qui permet d'atteindre et d'exprimer l'unité du monde, elle répond donc à une impérieuse nécessité pour Saint-John Perse au moment où il écrit *Vents*, dans un monde qui a perdu ses repères. Après avoir fait un point sur les définitions de la périphrase, cet article en analyse les différentes réalisations figurales (à partir de métaphores, de métonymies, de synecdoques ou d'antonomases).

On s'attache ensuite à montrer que, chez Saint-John Perse, la périphrase participe à la poétique de la célébration du monde. En effet, elle a des affinités particulières avec l'amplification : elle déploie le monde au lieu de le résumer comme le ferait la dénomination directe. Souvent obscure, elle a aussi une fonction d'hermétisme, participant ainsi à la construction d'une parole constituée en rituel poétique, même si elle n'est pas toujours dénuée d'humour...

MATHILDE VALLESPIR

p. 153

CONNEXION ET LOGIQUE POÉTIQUE : D'UNE LOGIQUE D'ATTÉNUATION

Logique et poésie moderne sont traditionnellement opposées. Pourtant, dès lors que l'on accepte que la poésie s'écrit dans la langue, à partir des structures d'une langue, s'impose la question de sa dimension logique.

L'objet de cet article est ainsi de s'interroger sur la logique propre à la langue de Saint-John Perse, et tout particulièrement dans *Vents*.

Cette logique, entendue dans son sens le plus large, comme organisation structurelle et hiérarchique de la langue, tient en effet une place problématique dans l'œuvre de Saint-John Perse : si d'une part la critique souligne le haut degré de rhétoricité de sa poésie (qui suppose donc une organisation du discours), elle met d'autre part en valeur le caractère atypique de sa syntaxe, soulignant notamment la large proportion de phrases nominales dans cette œuvre.

C'est d'un point de vue préférentiellement syntaxique que nous aborderons le problème : l'étude porte ainsi sur les « connecteurs enchâssants », c'est-à-dire les subordinants. Après avoir tenté une cartographie de ces connecteurs, en

s'interrogeant sur leur représentativité relative, et avoir alors constaté la faible représentation de connecteurs enchâssants à forte portée logique (on propose ainsi une typologie de ces connecteurs selon leur puissance logique), on constate que le texte dispose les conditions d'une atténuation de ses articulations logiques, tout d'abord en dissimulant les liens de dépendance syntaxique, puis en substituant aux connecteurs « enchâssants » des connecteurs non enchâssants, enfin, en usant de tours propres à effacer les relations logiques entre propositions.

TABLE DES MATIÈRES

Georges Molinié	
La stylistique aux concours.....	7

PREMIÈRE PARTIE : LA SUITE DU ROMAN DE MERLIN

Stéphane Marcotte	
Rudiments de poétique médiévale appliqués à la <i>Suite du roman de Merlin</i>	11

DEUXIÈME PARTIE : CLÉMENT MAROT

Jean Lecoite	
Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans <i>L'Adolescence clémentine</i>	27

Jean Vignes	
« Rentrez de bonne sorte » : le rentrement des rondeaux dans <i>L'Adolescence clémentine</i>	41

TROISIÈME PARTIE : MOLIÈRE

Lucile Gaudin-Bordes	
« Ah, ah ! le défunt n'est pas mort » : formes discursives et effets pragmatiques de la contrefaçon dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	57

Sophie Hache	
« Voici qui est plaisant » : l'emploi des présentatifs <i>voici</i> et <i>voilà</i> dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	73

QUATRIÈME PARTIE : PRÉVOST

Geneviève Salvan	
La représentation des discours dans <i>Cleveland</i> : le jeu de l'altérité et de la vraisemblance.....	93

Agnès Steuckardt	
Référence et points de vue : les désignations de Cromwell dans <i>Cleveland</i>	111

177

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6 • PUPS • 2006

CINQUIÈME PARTIE : CHATEAUBRIAND

Alain Guyot

Le discours savant dans l'*Itinéraire* : évitements, escamotages et intégrations..... 125

SIXIÈME PARTIE : SAINT-JOHN PERSE

Joëlle Gardes Tamine

La périphrase chez Saint-John Perse..... 141

Mathilde Vallespir

Connexion syntaxique et logique poétique : d'une logique d'atténuation..... 153

Résumés 171