

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



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



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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

### « Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

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

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

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

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

### « Études linguistiques »

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

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

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

*La Polysémie*  
Olivier Soutet (dir.)

*Cohérence et discours*  
Frédéric Calas (dir.)

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

*Études de linguistique contrastive*  
Olivier Soutet (dir.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale  
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial  
Sébastien PORTE

**SUP**

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

## PRÉFACE

*Olivier Soutet*

*Directeur de l'UFR de Langue Française  
Directeur de l'Équipe Sens, Texte, Histoire*

Lorsqu'en 2002, soutenu par celui qui était déjà le Président de l'Université de Paris-Sorbonne, Georges Molinié, j'ai décidé de créer aux Presses de l'université Paris-Sorbonne la collection des « Travaux de stylistique et linguistique françaises », j'avais le souci de faire de cette collection le prolongement et la vitrine éditoriale autant de l'UFR de Langue française que de l'Équipe de recherche qui réunit la plupart de ses membres, *Sens, Texte, Histoire*. S'il est vrai que les actes des colloques scientifiques à thématique ciblée ou les monographies constituent une part importante de cette collection, très vite il m'est apparu que celle-ci devait aussi accueillir les contributions de nature linguistique et/ou stylistique relatives aux auteurs français du programme des agrégations littéraires. Ce qui, au départ, n'aurait pu valoir que pour une année, s'est prolongé, pour ne pas dire institutionnalisé : est née une collection dans la collection et nous voilà maintenant en présence du huitième volume. Les agrégatifs, de Paris et d'ailleurs, l'attendent, beaucoup de leurs professeurs aussi. C'est dire qu'en sept ans, cette publication s'est installée dans le paysage académique, témoignant de la vitalité de ces enseignements de concours de très haut niveau, assurés par des professeurs chevronnés aussi bien que par des maîtres de conférences parfois fraîchement émoulus de leurs études doctorales, et appartenant bien souvent à des promotions d'agrégation récentes.

Comme le montrent, après celles des années antérieures, les douze contributions de cette année, qui couvrent l'entier des textes inscrits au programme, les champs abordés sont divers et complémentaires :

- syntaxe et sémantique grammaticale dans les textes de Bernard Combettes, « Le système des démonstratifs dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers » et de Stéphanie Smadja, « L'adjectif dans *Sous le soleil de Satan* » ;
- syntaxe et connexion logico-argumentative dans les études de Karine Abiven, « Quatre mots auraient suffi : le style coupé dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire » et de Marie-Albane Watine, « Ellipse et cohérence dans *Sous le soleil de Satan* » ;
- grammaire des modalités et énonciation dans la réflexion d'Anne Reach-Ngô, « Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers » ;
- versification dans l'analyse de Jean-Michel Gouvard, « L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers dans le théâtre de Victor Hugo » ;
- stylistique des tropes dans le travail de Véronique Adam, « Poétique du cliché dans la première partie des *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau » ;
- stylistique des genres dans les interventions de Véronique Dominguez-Guillaume, « Prologues, rimes, personnages dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, le *Jeu de la Feuillée* et le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle », de Florence Vuilleumier-Laurens, « Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives », de Michèle Bigot, « Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau », d'Anne-Marie Paillet, « Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens dans le *Dictionnaire philosophique* » et de Judith Wulf, « Les décentrement narratifs dans *Hernani* ».

En ces temps où se lèvent des orages non désirés sur les concours de recrutement des professeurs du second degré, je formulerai un seul souhait : que cette « collection dans la collection » puisse continuer dans les années à venir de s'enrichir d'autres volumes.

PREMIÈRE PARTIE

# Jean Bodel et Adam de la Halle



## PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES

DANS *LE JEU DE SAINT NICOLAS* DE JEAN BODEL,  
*LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION*  
D'ADAM DE LA HALLE

*Véronique Dominguez*

*Université de Nantes*

Faire des Jeux de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, poètes arrageois du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, un objet d'étude conjoint, constitue au premier abord une nouvelle invitation à réfléchir sur les origines du théâtre en langue vernaculaire. Mais la nature mythique de ces origines a maintes fois été soulignée, que ce soit par rapport aux drames liturgiques ou aux fêtes folkloriques<sup>1</sup>. En revanche, le regroupement des trois pièces sous l'appellation générique de théâtre pose un problème encore mal élucidé. Dans une production médiévale tout entière vouée à la performance<sup>2</sup> dite ou chantée, peut-on, doit-on accorder une place particulière au théâtre ? Il y a théâtre quand les différentes voix d'un texte sont prises en charge non pas par un jongleur mais par des acteurs « assumant le rôle d'individus autres qu'eux-mêmes »<sup>3</sup>. Dès lors, l'action n'est pas racontée, elle est jouée, c'est-à-dire incarnée, en gestes et en voix, par des acteurs qui construisent des personnages<sup>4</sup>. Ce sont les relations entre les personnages

- 1 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas*, tradition et innovation », dans *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, Presses de l'université d'Artois, 1994, p. 153-162 ; D. Poirion, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans le *Jeu de la feuillée* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, 1966, p. 125-135.
- 2 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 429-431.
- 3 O. Jodogne, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 8, 1965, p. 1-24, 178-189, cit. p. 1.
- 4 Sur le personnage comme construction concertée de l'acteur, et sa dialectique avec l'action, voir P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 247-252.

qui tissent l'action, dont la cohérence se déploie dans un temps et un espace destinés à des spectateurs. Si les manuscrits qui les ont consignés leur ont donné le titre de « jeu », aucun ne désigne ces trois textes comme des jeux « par personnages », alors que ce titre est fréquemment attribué plus tard à des textes aux représentations attestées<sup>5</sup>. On peut donc s'interroger sur la désignation de ces pièces comme œuvres théâtrales. Bien qu'on n'ait aucune trace de leurs représentations, la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras a pu commander à Jean puis à Adam, à trois générations d'intervalle, ces *Jeux* pour ses fêtes, comme l'ont fait les confréries des siècles ultérieurs<sup>6</sup>. Mais les trois textes contiennent-ils des indices de leur conception ou de leur exécution « par personnages » ?

12

Familière aux études théâtrales<sup>7</sup>, la difficulté à trouver le jeu dans le texte est bien illustrée par les œuvres des deux poètes arrageois, qui *a priori* ne sont pas théâtrales. Jean Bodel est d'abord un inventeur de formes textuelles aussi variées que les fabliaux, les *Congés*, voire les pastourelles, et sa chanson de geste *Les Saisnes* contribue à la rénovation du genre<sup>8</sup>. Adam de la Halle, dans son œuvre même, s'est déclaré comme son successeur<sup>9</sup>. Auteur d'un *Congé*, de *Jeux-partis* et de *Vers de la mort*, il est également musicien, producteur de chansons et de motets<sup>10</sup>. Les témoins manuscrits des trois *Jeux* arrageois soulignent

- 5 G. A. Runnalls, « Titles and genres in medieval French religious Drama », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 51-57.
- 6 Dans R. Berger, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XI/2, 1963, figure un « Jean Bodiaus » mort entre 1209 et 1210, p. 14. Adam était, lui, membre du Pui Nostre Dame (R. Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle. Les chansons et dits artésiens*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981, p. 112).
- 7 C. Symes, « The appearance of early vernacular plays : forms, functions and the future of medieval theater », *Speculum* 77, 2002, p. 778-831.
- 8 L. Rossi, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, t. 112, 1991, p. 312-360.
- 9 J. Dufournet a montré les échos de Bodel chez A. de la Halle, dans *Sur le Jeu de la feuillée. Études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977, p. 71-93, et « Intertextualité du *Jeu de Robin et Marion* : mise au point » dans « *Plaist vos oïr bone cançon vallant ?* », *Mélanges François Suard*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, t. I, p. 221-229.
- 10 Voir P.-Y. Badel, dans Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, le Livre de Poche, 1995.

la filiation des deux poètes autant qu'elle met en question la définition de leurs *Jeux* comme théâtraux. Composé vers 1202, *Le Jeu de saint Nicolas* n'est parvenu que dans un seul manuscrit, copié, lui, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le BnF fr. 25566, de la collection La Vallière. Ce même manuscrit contient également l'unique version complète du *Jeu de la Feuillée*, ainsi qu'une des trois versions du *Jeu de Robin et Marion*. Que *Robin* ait été copié deux fois et ailleurs qu'en Picardie<sup>11</sup> témoigne à la fois de son succès et de la notoriété d'Adam, dont la composition du manuscrit fr. 25566, en grande partie dédiée à son œuvre, est aussi la preuve<sup>12</sup>. Mais cette notoriété, n'est-ce pas celle de « chieus maistre Adam [qui] savoit dis et chans controuver »<sup>13</sup> ? Enfin, les autres manuscrits où figurent les textes de Bodel n'ont pas jugé bon d'intégrer son *Jeu de saint Nicolas*.

Par conséquent, la tradition manuscrite prise dans son ensemble ne montre pas que les trois *Jeux* aient été perçus comme des textes de théâtre, distincts du reste de la production de Jean ou d'Adam. Quant aux didascalies, celles qui indiquent en marge du texte les déplacements ou le jeu des acteurs sont très peu nombreuses<sup>14</sup>. Mais les didascalies donnant le nom du protagoniste qui va prendre la parole ne sont pas non plus des indices sûrs de jeu « par personnages ». D'abord, elles ont souvent été rectifiées par les éditeurs – mais une désinvolture si marquée chez les copistes n'appelle-t-elle pas autant la correction que la réflexion<sup>15</sup> ? Ensuite, dans la *Feuillée*, les noms parfois véritables du *Nécrologe* arrageois, *Hane li Merciers*, *Rikece Auris* ou *Guillos li petis*, confortent par les archives l'illusion

11 Sur la tradition manuscrite de Robin, voir G. Parussa, M. Cruse et I. Ragnard, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 1-46.

12 S. Huot, *From song to book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell, 1987, p. 64-74.

13 *Jeu du Pèlerin* (v. 40. *Le Jeu de Robin et Marion*, suivi du *Jeu du Pèlerin*, éd. Ernst Langlois, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1992, p. 69-75.

14 *Le Jeu de saint Nicolas*, après le vers 453 ; *Le Jeu de la Feuillée*, après le vers 873 ; aucune occurrence dans *Le Jeu de Robin et Marion*.

15 Voir A. Henry, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 3<sup>e</sup> éd., 1981 (désormais A. Henry, 1981), notes aux v. 396-407, 745, 760, 771, 791 sq., 827, 851, 1079, 1369, 1408..., *Le Jeu de la Feuillée*, éd. Ernst Langlois, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1984, notes p. 51-53 et *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., notes p. 52-57.

d'une parole distribuée entre plusieurs voix. Mais deux manuscrits, qui ne contiennent respectivement que les 170 et 174 premiers vers du *Jeu de la Feuillée*, indiquent « Adam » comme premier locuteur, sans donner de nom à ceux qui lui donneraient la réplique : « or se lieve un persounage et respont », « et uns autres respont »<sup>16</sup>. Est-ce à dire que ces personnages n'en sont pas ? Si la répartition de la parole relève alors d'une mise en scène, c'est celle de l'écriture et de la subjectivité chères au XIII<sup>e</sup> siècle français<sup>17</sup>, qu'on trouve aussi dans les *jeux-partis* où Adam et « Sire Jehans » Bretel, autre célèbre animateur du Puy d'Arras, se donnent la réplique.

14

Ce que les manuscrits mettent en valeur, c'est donc à la fois la filiation d'un poète à l'autre et la variété de leurs œuvres respectives. Et c'est dans ce contexte, *a priori* peu favorable à la conception de leurs Jeux comme textes théâtraux, que celle-ci pourtant se dessine. D'abord, en comparant le début des trois œuvres, on verra qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. En souvenir de Jean, qui proposait conjointement un prologue narratif distinct du jeu et un début « par personnages », double preuve d'un talent dont si souvent il se targue<sup>18</sup>, Adam a exhibé dans l'ouverture de ses œuvres leur modalité théâtrale, incarnée. Ensuite, rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémonique », du jeu et de la mise en scène ? Sans négliger cette dimension, on soulignera les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire l'observation des rimes et des mètres comme indications de mise en scène. Enfin, l'incarnation inaugurale, les rimes ou les mètres, ne révèlent des jeux théâtraux que parce qu'ils rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages.

## PROLOGUES

« Oiiés, oiiés, seigneur et dames » : que les 114 premiers vers du *Jeu de saint Nicolas* aient été interprétés ou non par un acteur appelé « li

---

<sup>16</sup> *JF*, p. 51.

<sup>17</sup> M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 57-68.

<sup>18</sup> Sur les effets de signature chez Bodel, voir C. Jacob-Hugon, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel : l'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 16-20.

precieeres »<sup>19</sup>, ce prologue n'en demeure pas moins une narration, comme le souligne sa position sous l'égide d'*auctoritates* que « [...] content li voir disant » (v. 7)<sup>20</sup>. Or, c'est peut-être la composante narrative des prologues qui conduit les textes dramatiques à en faire très souvent l'économie jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Le *Ludus Super Iconia Sancti Nicolai* d'Hilaire, source probable du *Jeu de saint Nicolas*, n'en a pas, mais *Le Jeu de la Feuillée* non plus. Quant au *Jeu de Robin et Marion*, il n'est précédé d'un éventuel prologue, *Le Jeu du Pèlerin*, que dans le manuscrit 25566<sup>22</sup>.

Dans le prologue de Bodel, on trouve un dialogue, mimant l'échange de paroles entre le roi et le *preudome* :

Vilains, dist li rois au preudome,  
 en chel fust as i tu creanche ?  
 – Sire, ains est fais en le sanlanche  
 Saint Nicolai, que je mout aim. [...]  
 Vilains, je te ferai larder,  
 s'il ne monteplioie et pourgarde  
 mon tresor [...] (v. 30-33, 39-41).

Albert Henry a montré les différences entre la pièce et le prologue, pour déclarer celui-ci apocryphe<sup>23</sup>. Pourtant, la comparaison des dialogues entre le roi et le *preudome* dans le prologue et dans l'action révèle moins des différences qu'une variation de statut et de nature, entre récit et théâtre. Le dialogue du récit ne fournit pas des dialogues, mais un rapport de forces que Bodel reprend en dramaturge.

19 La question de la prise en charge du prologue par un acteur diffère de la discussion sur son authenticité. Sur ce dernier point, voir *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. Albert Henry, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2008, bibl. 84, p. 18.

20 G. Dahan, « Note sur les prologues des drames religieux, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s. », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 306-326, en particulier p. 309-316.

21 D. H. Carnahan, *The Prologue in the Old French and Provençal Mystery*, New Haven, Morehouse and Taylor Company, 1905, p. 10.

22 Bruno Bettens choisit de le réhabiliter avec les autres interpolations : tous « méritent de figurer à leur place dans une édition du... manuscrit de la Vallière », voir son édition électronique disponible sur <http://virga.org>, p. 2.

23 A. Henry, 1981, p. 42-50.

Dans le prologue, le roi « commande », que ce soit la prison (v. 44), l'exécution (v. 72), ou la libération finale du *preudome* (v. 99). La garde du trésor est faite « pour ti sousprendre » (v. 43), « pour coi m'as tu dechut ? » (v. 67) : le roi s'affronte à son prisonnier et non au saint, dans l'exercice d'un pouvoir dont la tyrannie ne peut affecter que des hommes. Face à lui, le *preudome* entretient avec Nicolas une relation de vénération et de « creanche » (v. 33 et 34), formes d'une sujétion que ses supplications au roi reprennent : « Ah roi ! Pour Dieu, car me respite ! » (v. 74). À leur dialogue en deux temps répondent dans la pièce trois scènes, où commandement et sujétion s'inversent, au point que le *preudome* lance des injonctions au roi (v. 1447 sq.), puis prend l'initiative de leur dialogue en l'interrogeant sur les murmures de Tervagan (v. 1515). Il a le dernier mot de la pièce, et s'adresse dans un « nous » fédérateur aux protagonistes convertis comme au public chrétien : « A Dieu dont devons nous canter / Hui mais : *Te Deum Laudamus* » (v. 1532-1533), tenant un rôle qui sera celui de personnages d'autorité comme l'évêque du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf. Or, ce renversement du rapport de force entre roi et *preudome* est soutenu par la création d'un personnage : le bourreau Durant.

Quand il prend la parole, le *preudome* ne manque pas de décliner les vers 34 à 38 du prologue, rappelant à l'envi les vertus de saint Nicolas (v. 518-531 ; 1229-1232 ; 1324-1325). Mais l'évolution de la pièce repose sur le développement des vers 76-77, où lui-même résumait l'enjeu de la pièce, qui est de « savoir se ja de ches liens / Me geteroit sains Nicolais ». Or, de ces « liens », sur l'impulsion subite du roi sarrasin, naît un personnage : « Senescal, maine le a Durant, / Men tourmenteour, men tirant » (v. 538-539). Au cœur de l'action, Bodel donne aux « liens » et autres « carquan[s] » où le prologue « frem[oit] » (v. 45) le « vilain » un corps : celui d'un bourreau. Comme personnage aux contours précis, celui-ci est inédit dans la légende de saint Nicolas, mais l'insistance sur les « commandements » royaux dans le prologue prépare son apparition. « Arriere, vilain ! Au *lien* ! » (v. 1235), « Crestiens, crestiens, duel ai / De chou que ai tant *respité* » (v. 1455) : Durant reprend certains mots que le *preudome* éploré adressait au roi dans le prologue. Le dialogue du prologue a donc donné les premiers mots d'un rôle justifié en tant que tel par une interprétation du commandement royal comme tyrannie

lunatique. Car Durant ne naît pas du dialogue contenu dans le prologue, mais des relations du roi avec sa cour. Bodel a entouré son monarque d'un personnel à l'obéissance servile, des émirs (Outre l'Arbre Sec excepté) au *senescaus*, qui massacre une statue qu'il craignait tant avec un soin où transparait sa peur obséquieuse. Ainsi, le bourreau n'est que l'un des personnages générés par un pouvoir royal aussi absolu que versatile. Mais il permet l'inversion de la relation entre le roi et le *preudome*. Car c'est quand le roi a retiré tout pouvoir à Durant que le *preudome* peut occuper une position moins soumise, que la menace de la massue ou des pinces lui interdisait jusqu'alors.

Si Jean Bodel a « estor[é] » (v. 113) dans son *Jeu* de la novation, c'est sous la forme des personnages et de leur caractérisation. Le dialogue entre roi et *preudome* contenu dans le prologue a donné au personnage de Durant le début de son texte. Mais la logique de son rôle naît de l'interprétation « par personnages » du pouvoir royal. L'écho précis du prologue dans le texte de Durant conforterait plutôt l'attribution du prologue à Bodel, et la cohérence poétique de l'ensemble. Et la création de Durant, tout comme l'inversion des relations entre roi et *preudome* que le bourreau accompagne, soulignent la différence de statut entre le prologue, narratif et l'action, dramatique.

Mais de cette façon, Bodel souligne aussi le caractère accessoire du prologue par rapport à l'action, comme le montre l'ouverture de la pièce, où surgit un autre personnage :

Roys, chil Mahom qui te fist né  
Saut et gart toi et ten barné  
Et te doinst forche de resqueurre  
De chiaus qui te sont courut seure... (v. 115-118).

Comment le spectateur identifiait-il « Auberons li courlius », dont le nom et la fonction ne sont précisés par le dialogue qu'au vers 239 ? À sa rapidité, sans doute, l'essentiel étant de saisir sa fonction de messenger. Mais, en le préférant à d'autres messagers épiques, Bodel lui prêtait une apparence probablement remarquable, où la petite taille s'alliait soit à la grande beauté du fils de César et Morgane dans le *Huon de Bordeaux*, soit à la difformité que la *Bataille Loquifer* prêtait avant le *Jeu* à son frère

Picolet<sup>24</sup>. Jean Bodel propose donc un début dramatique *in medias res* exemplaire, qui suscite la curiosité de façon naturelle, en apportant quelques informations nécessaires à l'enclenchement de l'action<sup>25</sup>. Et c'est peut-être dans la confrontation entre ces deux commencements possibles de l'œuvre, le récit prologué et l'ouverture *in medias res*, que son *Jeu* s'avère un laboratoire de la performance « par personnages ».

N'est-ce pas ce tour de force dramatique que se rappelle Adam, dont *Le Jeu de la Feuillée* ne comporte pas de prologue ?

Seigneur, savés pour coi j'ai men abit cangiét ?

18 Il met d'emblée l'accent sur un élément visuel : le costume. Mais pourquoi préciser qu'il est « cangiét », alors qu'il s'agit du premier contact entre Adam et les spectateurs ? Soit celui-ci se changeait sur scène avant de prendre la parole, soit le public devait remarquer un costume inhabituel chez ce personnage, voire chez cet acteur – Adam, le fameux poète arrageois ? Dans tous les cas, le vers n'a de sens que parce qu'il suppose un étonnement du public, aussitôt dissipé : « J'ai esté avoec feme, or revois au clergiét » (v. 2). Adam a donc troqué son costume de mari, ou d'amoureux courtois (lequel, d'ailleurs ?) contre une robe de clerc, et ce changement constitue le cadre de toute l'action ultérieure. Cette robe est une « cape », à laquelle Crokesos reconnaîtra sans peine « [...] Adan, fils maistre Henri » (v. 654-655). Si la cape est un vêtement banal, puisqu'elle s'avère entre autres celui de Cliquet, qui la laisse pour payer ses dettes dans *Le Jeu de saint Nicolas*<sup>26</sup>, son identification comme costume d'étudiant parisien<sup>27</sup> dans la *Feuillée* n'empêche pas le curieux commentaire du *derivé* :

LI DERVÉS : Qui est chieus clers a chele cape ?

LI PERES : Biaus fieus, ch'est uns parisiens.

LI DERVÉS : Che sanle mieus uns pois baiens (v. 422-424).

24 M. Rossi, « Sur Picolet et Auberon dans la *Bataille Loquifer* », dans *Mélanges Jeanne Wathelet-Willem, Marche romane*, 1978, p. 569-591, en particulier p. 586.

25 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 128.

26 Éd. cit., v. 759, 1320-1323.

27 J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, SEDES, p. 30 et 295.

La remarque de celui qui souvent fait entendre ce que la décence tairait peut suggérer l'extravagance de la mise d'Adam, qu'elle soit désordonnée (« baiente », c'est-à-dire « crevée », déchirée<sup>28</sup> ?) en signe de son bouleversement, ou simplement incongrue en présence des arrageois qu'il ne parviendra pas à quitter. Ainsi, l'image initiale de « l'abit cangiét », qui condense le projet d'Adam et sa décevante issue, participe bien du ressassement existentiel dans lequel Adam s'enferme dès sa première tirade<sup>29</sup>. Mais elle en fournit une version visuelle qui, suppléant la fonction d'exposition du prologue, offre un parfait commencement *in medias res* de l'action dramatique, entre surprise et information.

*Le Jeu de Robin et Marion* illustre les deux types d'ouverture de l'action. Dans *Le Jeu du Pèlerin*, le choix d'un « refrain-centon »<sup>30</sup> très connu pour vers inaugural est celui d'une ouverture marquée par le plaisir de la reconnaissance d'une chanson populaire<sup>31</sup>, qui apporte de manière elliptique les informations nécessaires à l'évolution de l'action : « Robin m'aime, Robin m'a »<sup>32</sup>, le nom de son amant suggère celui de la protagoniste dans toutes les pastourelles, mais aussi le scénario qui suit, et que le chant du chevalier confirme. Mais le passage d'un dispositif lyrico-narratif pris en charge par la seule voix du chevalier-poète à une forme « par personnages » distincts est souligné de deux façons : par les voix, masculine et féminine, des chanteurs, et par le commentaire : « Por coi cheste canchon cantés ? » (v. 16), l'alternance du chanté au parlé prenant sa force dans le cadre d'une performance réelle, où les chants font progresser l'action plutôt qu'il

28 F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, Paris, Bouillon, 1881-1902, t. 1, p. 552.

29 A. Leupin, « Le ressassement. Sur *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 239-268.

30 Sur ce terme, voir J. Chailley, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », dans *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 111-117, en particulier p. 112.

31 M. Zink, *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1972, p. 78-83.

32 On le trouve dans une chanson de Perrin d'Angicourt, citée par K. Barstch, *Romances et pastourelles françaises des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles* (1870), Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 295.

ne l'interrompent<sup>33</sup>. S'il est pris en compte, *Li Jus du Pelerin* constitue de toute façon un prologue atypique. De *Robin*, il n'annonce rien, sinon le dispositif « par personnages ». Tout se passe comme si Adam, ou celui qui a placé le *Pelerin* au centre du manuscrit 25566, exhibait en la redoublant la dimension incarnée de son *Jeu*.

## RIMES ET MÈTRES

C'est donc en poètes confirmés, conscients de la différence entre récit et théâtre, que Jean Bodel et Adam de la Halle ont réfléchi dès l'ouverture de leurs *Jeux* à l'écriture « par personnages ». Les textes portent-ils ensuite d'autres traces de destination à ce type de performance ?

20

Willem Noomen<sup>34</sup> considérait la rime mnémotecnique comme l'un des supports du jeu de l'acteur, et *Le Jeu de saint Nicolas*, comme « la première pièce où s'observe [c]e système » : « La rime étant plate, le premier interlocuteur termine sur le premier vers d'une paire, le second enchaîne en prononçant le deuxième, [...] l'hypothèse [étant] que la fonction du jeu de rimes est [...] de guider les acteurs »<sup>35</sup>. Cependant, puisque la rime mnémotecnique ne s'applique qu'aux octosyllabes à rimes plates, et que les textes de théâtre médiéval se caractérisent par la diversité de leurs mètres<sup>36</sup>, les failles de ce dispositif sont nombreuses, et reçoivent souvent une explication simple. À quelques exceptions près<sup>37</sup>, les chansons qui émaillent *Robin et Marion* ne s'y intègrent pas ; mais c'est une façon de souligner la différence d'exécution entre chant et parole. Dans la *Feuillée*, le « Bau ! » du dervé (v. 556) ne rime pas avec son commentaire

33 A. Drzewicka, « Pourquoi chantez-vous cette chanson? Remarques sur la fonction des insertions musicales dans *Le Jeu de Robin et Marion* », dans *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*, dir. A. Drzewicka, Kraków, Viridis, 1995, p. 87-100.

34 Voir Willem Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémotecnique », *Neophilologus*, 40, 1956, p. 179-193.

35 *Ibid.*, p. 179-180.

36 G. Di Stefano, « À propos de la rime mnémotecnique », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotecnique médiévale*, dir. Bruno Roy et Paul Zumthor, Montréal, Presses universitaires, 1985, p. 35-42, en particulier p. 36.

37 V. 82-83, 163-164, 674-675, 688-689, 746-747.

par *Rikece Auris*, « K'est chou ? Seront hui mais riotés ? » (v. 557) : mais la « grant merveille de faerie » (v. 563) qui s'ouvre alors s'en détache mieux du reste de l'action. Enfin, *Saint Nicolas* abonde en ruptures de la rime mnémonique. Y échappent entre autres la prière du roi à Tervagan (v. 164-165 et 182-183), les cris de Connart, (v. 224-225 et 238-239 (v. 575-576 et 587-588) ou le massacre des chrétiens (v. 395-396), sans parler des interventions de l'ange<sup>38</sup>. La rupture s'explique alors par le caractère d'exception de ces scènes ou de ces personnages. Les rimes mnémoniques seraient donc négligées « lorsqu'un autre indice suffit à avertir l'acteur »<sup>39</sup>, et nombreux sont les indices qui font l'affaire. Elles ne seraient utilisées que « dans les cas où l'action fait défaut »<sup>40</sup>, mais pour avertir qui, et signaler quoi ?

L'hypothèse de la rime mnémonique a largement été remise en question au plan de la vertu, mnémotechnique, qui lui a valu son nom. On considère plutôt que les mètres et les rimes donnent au texte médiéval les seuls éléments de sa structure qui nous soient parvenus<sup>41</sup>, et que leur rythme doit supplanter le découpage, anachronique, du texte dramatique médiéval en scènes<sup>42</sup>. Mais surtout, considérer les rimes comme les principaux indicateurs de gestes ou de lieux, ce serait ignorer une tradition dramatique<sup>43</sup> qui n'existait que dans le jeu lui-même, et qui a probablement trouvé dans la réunion de professionnels de la performance et d'amateurs qu'était la Confrérie de Jongleurs et des Bourgeois d'Arras une exceptionnelle opportunité d'épanouissement<sup>44</sup>.

En effet, certains effets majeurs de ces Jeux dépendent de conventions qui témoignent d'un art dramatique accompli. Lorsque la *preecieres* de

38 Voir A. Henry, 1981, p. 67-70.

39 *Ibid.*, p. 72.

40 W. Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français... », art. cit., p. 185.

41 G. Di Stefano, « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », dans *The Theatre in the Middle Ages*, Louvain, 1985, p. 194-206.

42 L. Burgoyne, « La rime mnémonique et la structuration du texte dramatique médiéval », *Le Moyen Français*, 29, 1991, p. 7-20.

43 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas* : du clerc au jongleur », art. cit., p. 162 ; R. Dragonetti, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », dans *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 465.

44 R. Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 114.

*Saint Nicolas* prend congé, « pour che n'aies pas grand merveille / se vous veés aucun affaire » (v. 106-107), il présente la pièce comme une série de surprises ménagées au public, lesquelles n'en seraient pas si ce public n'avait pas l'habitude d'accorder à la scène le « jugement d'existence »<sup>45</sup>. Le renversement selon lequel *Le Jeu de saint Nicolas*, palais et taverne confondus, se déroule en terre « [s]arras[ine] »<sup>46</sup>, participe d'une convention qui constitue la première « affaire », « nouveauté », « difficulté », et en tant que rupture du ton, le premier effet comique de la pièce<sup>47</sup>. Il a beau parler « le bon dialecte picard »<sup>48</sup>, c'est un sarrasin, roi de surcroît, qui est mis en difficulté par des chrétiens, au moment même où s'effondre l'idéal des croisades ! La « dramaturgie en miroir »<sup>49</sup>, qui mêle identification et distance entre ces sarrasins d'opérette et leur public arrageois, repose sur l'assentiment que le public donne à cette distorsion initiale de la légende, source majeure du rire dans la pièce.

Il en va de même pour un élément dont la réalisation technique peut poser problème : la roue de Fortune de la *Feuillée*. « Dame, k'est che la ke je voi / En chele roe ? Sont che gens ? » (v. 766-767) : même si des roues de Fortune mécaniques existent dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>, Adam a composé son texte trois siècles avant le grand théâtre des « machines », et la question de Croquesot est peut-être mieux amenée par une simple suggestion du célèbre instrument, voire de « chele qui le roe tient ». Ainsi, les acteurs pouvaient parfaitement désigner dans la salle les élus ou les damnés de la déesse aveugle, l'ironie cinglante dont Adam la frappe rendant peut-être

45 « Il faut que ce qui arrive soit tenu pour existant. Ceci n'est plus affaire de perception mais de jugement. Et ce jugement [est le fait] du spectateur pour lequel cette présence signifie une existence réelle. Un jugement d'existence, telle est la part du spectateur dans cette "réalisation" qu'est la représentation du drame », H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence* (1952), Paris, Vrin, 1987, p. 25.

46 Jeu de mots de R. Dragonetti, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », art. cit., p. 476.

47 Pour une lecture du comique comme rupture entre texte et prologue, voir B. A. Schroeder, « The function of the prologue in the *Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, t. X, 1968, p. 168-173, en particulier p. 172-3.

48 H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980, p. 60.

49 *Ibid.*, p. 13.

50 Voir J. Wirth, « L'iconographie médiévale de la Roue de Fortune », dans *La Fortune : thèmes, représentations, discours*, dir. Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, Genève, Droz, 2003, p. 105-127, en particulier p. 106-107.

improbable qu'on lui ait consacré une construction singulière<sup>51</sup>. Avant qu'un document, archive ou chronique, n'évoque la construction d'une machine complexe pour la *Feuillée*, une mise en scène de Fortune sans sa roue semble possible, en accord avec une simplification globale de l'organisation du spectacle sur laquelle on reviendra. Mais elle repose, elle aussi, sur le jugement d'existence que le public accorde à un décor seulement suggéré.

Par ailleurs, certains procédés requièrent des acteurs attentifs à la diction de leur texte, qu'ils soient amateurs ou professionnels. Parce que très souvent ils rythment des propos simples et quotidiens, comme les salutations ou les comptes, les vers brisés, répartis entre plusieurs locuteurs, demandent d'être exécutés selon un rythme qui n'entrave pas le cours de l'action :

ARSILE :

Or estes vous bien conseillie,  
Dame, quant vous vous repentés.

MORGUE :

Crokesot.

CROKESOS :

Me dame.

MORGUE :

Amistés

Porte ten seigneur de par mi (*Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., v. 760-763<sup>52</sup>).

Ici, la rime mnémotechnique est effectivement observée. Mais comment pourrait-elle être une aide au jeu, quand ce qui importe est la fluidité de l'échange ? L'attention soutenue que cette fluidité demande rend inopérant le prétendu avertissement de la rime. Morgue fait moins rimer « amistés » avec « repentés » qu'elle ne précise rapidement son message à Croquesot, pour que leur échange reste naturel. À supposer que le jeu

51 Voir J.-C. Mühlethaler, « Quand Fortune, ce sont les hommes. Aspects de la démythification de la déesse, d'Adam de la Halle à Alain Chartier », dans *La Fortune*, op. cit., p. 177-206, en particulier p. 191-193.

52 Voir entre autres *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. cit., v. 804-805, *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., v. 115.

« naturel » cher à Diderot n'ait pas été de mise sur la scène médiévale, dont aucun traité théorique ne nous est parvenu avant le xv<sup>e</sup> siècle, la vertu mnémonique de la rime semble malgré tout mise en question pour l'exécution des vers brisés. Y préside plutôt un réglage des gestes et des voix qui relève d'une pratique rompue du jeu de l'acteur<sup>53</sup>, dont la virtuosité culmine avec les jeux de *Robin et Marion*<sup>54</sup> : la rime mnémonique ferait intervenir jusqu'à cinq locuteurs avant d'être réalisée...

Autre prouesse d'acteur, l'érudition œnologique de Raoulet<sup>55</sup> ou les tirades d'Adam sur Maroie relèvent pour leur exécution du monologue, où s'illustre depuis longtemps l'art des jongleurs – peut-être ceux, en l'occurrence, de la confrérie arrageoise. Pour ces professionnels, habitués à la déclamation et à la mémorisation, la rime mnémonique n'était pas nécessaire. Par conséquent, considérer ce procédé d'écriture comme un recours pour les acteurs des *Jeux*, c'est sous-estimer les qualités d'exécution que ces textes requièrent. Si cette rime est souvent observée, c'est peut-être moins par souci d'efficacité dramatique que par coquetterie de poète. Ainsi, on est tenté de lire les vers qui lient les chansons de *Robin et Marion* à l'action<sup>56</sup> comme une démonstration de force de l'auteur brillant et soigneux des tirades à Maroie, dont il partage le plaisir avec le lecteur plus qu'avec le spectateur.

Avec la diversité des mètres, c'est donc moins la régularité de la rime mnémonique que sa rupture qui retient l'attention. Albert Henry a parlé de « dominantes prosodiques »<sup>57</sup>, correspondant respectivement à la « croisade », à la taverne et à l'Afrique, pour décrire les alexandrins, les couplets d'octosyllabes et les octosyllabes en sizains *aabccb*. C'est pourquoi les voleurs qui se glissent au palais pour commettre leur forfait chuchotent en sizains *aabccb* (v. 992-1015), et reprennent l'octosyllabe à rimes plates aussitôt revenus à la taverne. Cette

---

53 M. Rousse, « *Le Jeu de saint Nicolas : du clerc au jongleur* », dans *La Scène et les tréteaux*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 127-143.

54 V. 507-510.

55 Sur les v. 642-650, voir A. Henry, 1981, p. 288-293.

56 Voir note 37.

57 Voir A. Henry, 1981, p. 62-67.

tripartition a également suscité plusieurs mises en espaces théoriques de la pièce. F. W. Marshall discerne trois espaces : le palais, la taverne et un paradis surélevé en arrière-plan, autour d'un espace intermédiaire, où s'effectuent les déplacements et la bataille entre chrétiens et sarrasins<sup>58</sup>. Mais H. Rey-Flaud en propose quatre – Paradis, Enfer, palais et taverne<sup>59</sup>.

La rupture des rimes et des mètres a supplanté le relevé des lieux évoqués dans l'action, qui faisait imaginer un nombre plus important de « mansions »<sup>60</sup>. Cependant, ce critère ne peut être retenu comme l'indice principal de l'organisation scénique des trois Jeux, puisqu'il n'est important ni dans la *Feuillée* ni dans *Le Jeu de Robin et Marion*. À l'exception des trois quatrains d'alexandrins monorimes initiaux, et par ailleurs, des tirades à Maroie, du vers 35 au vers 182, de la fin de la *faerie* (v. 837-875) et de la réplique finale (v. 1094-1099), écrites en sizains *aabccb*, la *Feuillée* respecte l'octosyllabe à rimes plates, tout comme *Le Jeu de Robin et Marion*, chansons mises à part.

Mais alors, doit-on supposer que les textes d'Adam sont moins conçus « par personnages » que le *Jeu* de Bodel ? Peut-être se rappellerait-on plutôt la difficulté à savoir ce que recouvrent les termes de « mansion » et de « lieu »<sup>61</sup>, pour leur préférer la relation de l'action à « l'importance comparée des rôles »<sup>62</sup>. Dans les Jeux arrageois, ce sont les personnages et leurs relations qui font exister l'action. Héritiers et fondateurs d'actions et de scènes types, ils assurent leur destination à une scène qu'ils n'ont probablement jamais quittée, et qu'ils débarrassent des décors et autres *mansions*.

58 F.W. Marshall, « The Rhyme Schemes of the Jeu de Saint Nicolas as an indication of Staging », *Australian Journal of French Studies*, t. 1, 1964, p. 225-256, et « The Staging of the *Jeu de saint Nicolas*. An analysis of movement », *Australian Journal of French Studies*, t. 2, 1965, p. 9-38.

59 H. Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 43-46 et p. 177-185.

60 Huit pour A. Jeanroy, *Le Jeu de saint Nicolas*, Paris, Champion, 1925, p. 25 ; dix pour C. Foulon, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris, PUF, 1958, p. 644.

61 Voir G. A. Runnalls, *Études sur les mystères*, *op. cit.*, p. 467-478.

62 J.-C. Aubailly, « Réflexions sur *Le Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie », *Le Moyen Âge*, t. 95, 1989, p. 419-437, *cit. p.* 433.

## PERSONNAGES

Fût-elle topique, l'une des obsessions de la poésie d'Adam est le va-et-vient entre amour et clergie<sup>63</sup>, et Bodel est l'exemple même du « clerc jongleur ». Même si celle-ci n'est pratiquée que dans les milieux fermés du cloître, il est difficile de penser que les clercs Adam et Jean ignoraient tout de la comédie latine. Or, elle contient des « emplois » de théâtre qu'ils ont replacés dans leurs *Jeux*<sup>64</sup>. Maître Henri, qui par avarice retient Adam à Arras, est un parfait *senex iratus*, et la multiplication des couples de pères et de fils dans la *Feuillée*<sup>65</sup>, une variation de cet emploi et de son corollaire, le jeune homme contrarié. Bien entendu, cette variation pourrait ne pas être destinée au théâtre. Mais le *dervé* bondit sur le dos de son père, et craint des coups qui parfois lui sont donnés<sup>66</sup>. Et de façon générale, l'échauffourée oppose par deux fois les voleurs de *Saint Nicolas*, mais aussi les bergers de *Robin et Marion*, contre le chevalier puis entre eux<sup>67</sup>. Récurrenente, la scène des coups prend toute son ampleur si elle est incarnée. Albert Henry remarquait déjà l'importance du « thème de la rixe », mais peut-être l'échauffourée avait-elle une autre fonction que de « renverser le tempo »<sup>68</sup>. Prenant pour modèle conflits et coups chers à la comédie latine, la scène arrageoise les a déclinés à l'envi, faisant de la rixe l'archétype du geste de théâtre.

Plus largement, le talent des deux poètes a peut-être été de créer des personnages d'origine hybride, mais promis à une longue vie sur la scène médiévale. Coléreux et tyrannique, le roi de *Saint Nicolas* étoffe la silhouette esquissée d'Hérode dans un drame liturgique du XII<sup>e</sup> siècle, l'*Office de l'Étoile*, où déjà, il demandait à chaque roi Mage sa terre d'origine, les encourageant à lutter à ses côtés, pour terminer furieux et joué

63 Voir Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, éd. cit., Chansons XIV ou XXXIII, ou la strophe V du *Congé*.

64 Sur Térance au Moyen Âge, voir M. Goulet, *Hrotsvita. Dramata*, Paris, Les Belles-Lettres, 1999, p. lxxviii.

65 Voir R. Dragonetti, « Le dervé-roi dans le *Jeu de la Feuillée* », *Revue des langues romanes*, 1991, p. 115-135, en particulier p. 116 ; J. Dufournet, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même, op. cit.*, p. 34, 336.

66 *Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., v. 392, 418-421, 514, 1042, 1083-1090.

67 *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., v. 330-331, 473 ; *Le Jeu de saint-Nicolas*, éd. cit., v. 911-918, 1151-1162.

68 A. Henry, 1981, p. 113.

(« *delusus* ») par le triomphe de l'Enfant-roi<sup>69</sup>. Et le jargon des mêmes rois dans l'*Adoration des Mages* a pu inspirer celui de Tervagan<sup>70</sup>. Par ailleurs, l'épopée a donné ses *gabs*, menaces et vantardises traditionnelles, aux émirs, à Durant, voire aux bergers de *Robin*, qui parlent peut-être plus des coups qu'ils ne les administrent<sup>71</sup>. Mais leurs propos ne sont pas sans rappeler ceux des gardes du tombeau du Christ, qui interviennent dans des drames liturgiques comme la *Résurrection de Tours*, eux-mêmes hérités du *Miles gloriosus* de la comédie antique<sup>72</sup>. D'où qu'ils viennent, bourreaux et gardes fanfarons trouveront dans les mystères de la fin du Moyen Âge une place de choix<sup>73</sup>. De même, d'Aubéron à Croquesot, le « courlieu » de l'épopée est devenu un emploi du théâtre médiéval dont pas un mystère ne fera l'économie, et c'est de la taverne arrageoise que le goût de la boisson lui est peut-être venu<sup>74</sup>. Robin enfin, lorsqu'il assure le lien entre la scène et le hors-champ<sup>75</sup>, n'est-il pas une incarnation dérivée de messagers devenus indispensables ?

À partir de figures d'origines diverses, les poètes arrageois ont donc façonné des personnages profondément intégrés à la dialectique de l'action. Dotés par la tradition d'attitudes, d'accessoires et de costumes, ceux-ci peuvent évoluer sans décor. Leur apparition et leurs relations suffisent à les identifier et à faire progresser l'action. Mais alors, si les personnages n'existent que dans l'action, ceux qui ne s'y intègrent guère ne sont-ils pas menacés d'exclusion ?

On a déjà rappelé l'isolement métrique, strophique et partant, scénique, de l'Ange dans *Le Jeu de saint Nicolas*. Mais cet ange « distrait »,

69 G. Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France*, textes et traductions, Paris, Éditions du Cerf, 1955, en particulier p. 146-147 et 153.

70 *Ibid.*, p. 176.

71 *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. cit., v. 436-450, 547-549, 1212-1213, 1224-1225, 1254-1255, 1406-1407 ; *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., 375-376, 422-425, 471-473.

72 Voir J. G. Wright, *A study of the themes of the Resurrection in the mediaeval French Drama*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1935, p. 59-82 ; G. Cohen, *Anthologie du drame liturgique en France*, op. cit., p. 39.

73 V. Dominguez, *La Scène et la Croix*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 82-91.

74 Voir, par exemple, l'étonnant Perceval du *Mystère de Saint Rémi*, éd. J. Koopmans, Genève, Droz, 1997.

75 V. 115, 231 sq., 267, 286, 319, 599 sq., 687-707, 779-780...

au mieux « ironique », « voix-off »<sup>76</sup> que les protagonistes n'entendent jamais, aurait-il vraiment fait défaut ? Du Nicolas de Bodel à la Vierge de Rutebeuf, le théâtre a su donner aux personnages sacrés un langage et une présence autrement plus frappants qu'une indifférente sécession ! La victoire finale de la foi se dévoile de façon plus spectaculaire encore sans la glose de l'ange, qui en évente les surprises, et dans laquelle on a déjà vu par endroits une interpolation<sup>77</sup>. Étendue à tout le rôle, cette interpolation n'en est peut-être pas une. Mais les vers soignés de l'ange pourraient être une performance de Bodel poète plutôt que dramaturge.

28

Par ailleurs, après Edmond Faral, Ernest Langlois considère dans *Le Jeu de Robin et Marion* certains épisodes comme des interpolations<sup>78</sup>. Y interviennent des personnages nouveaux : *Rogaus* et *Guios*, que Robin amène pour fêter ses fiançailles. Ceux-ci n'ont aucun intérêt, sinon d'apparaître aussi dans *Le Jeu du Pèlerin*, et l'on se passe tout à fait d'eux pour la scène finale. Mais s'il s'agit d'économiser des rôles, quand Robin revient, les « [...] corneurs qu'il amaine » (v. 713), ne sont pas plus indispensables ! Ils font l'objet d'un échange à la limite de l'absurde, où les paysans Huart et Gautier ont peine à identifier des musiciens de village. Ce n'est pas le cas de Marion, alors que, loin d'être une spécialiste de musique, elle demandera plus loin des précisions à Robin sur les « muses » (v. 721), qu'il a apportées :

MARION :

Eswar les corneurs qu'il amaine.

HUARS :

Ou sont il ?

GAUTIERS :

Vois tu ches varlès

Qui tiennent ches deus grans cornés ?

HUARS :

Par le sain Dieu, je les voi bien (v. 713-716).

76 Voir R. Dragonetti, « Le dervé-roi dans *Le Jeu de la Feuillée* », art. cit., p. 377 ; W. H. Lemke, « The Angel in *Le Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, vol. 11, 1969, p. 420-426 ; J.-C. Aubailly, *Le Théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975, p. 22.

77 A. Henry, 1981, p. 336.

78 *Le Jeu de Robin et Marion*, éd. cit., p. 76-82.

Il semble donc que ces répliques puissent sans grand dommage être supprimées. L'absence de rime mnémotechnique entre le vers 712, « et de faire a ten gré se paine » et le vers 717, « Marote, je sui venus. Tien », pourrait indiquer une rupture de l'action, où Robin exécute l'une de ses fameuses danses, puisque « [...] si vient tout balant » (v. 709). « Et chil doi autre corneront » (v. 756) : dans l'unique allusion ultérieure aux deux « corneurs », où Marion répartit les rôles, si « [...] Huars musera » (v. 755), les deux corneurs pourraient être joués par Gautier et Baudon.

Ce qu'on suggère n'est pas que les Jeux arrageois n'aient jamais été joués en entier, et qu'ils ne seraient pas destinés à la scène, bien au contraire. En revanche, certains rôles pourraient ne pas avoir été joués, l'action ne guère en pâtir, et l'organisation de la représentation s'en trouver allégée. Le manuscrit fr. 25 566 apparaîtrait alors comme la partition complète des Jeux arrageois, qui pour être exécutés en entier demandaient un nombre d'acteurs et des compétences somme toute considérables. Les réunions de la confrérie des Jongleurs et des Bourgeois ont pu offrir cette opportunité, voire susciter la composition de ces Jeux. Mais la rupture des rimes et des mètres pourrait y indiquer des morceaux sécables, lors de représentations bénéficiant d'un contexte moins propice, et notamment d'acteurs non compétents ou trop peu nombreux pour interpréter tous les rôles. Si l'on sait que les textes dramatiques médiévaux sont d'abord conçus pour n'être joués qu'une fois, ceux qui figurent dans des manuscrits soignés comme le 25 566 ou comme les manuscrits de *Robin* témoignent de représentations répétées, qui ont assuré la réputation du *Jeu* et favorisé sa copie.

Les Jeux de Bodel et d'Adam de la Halle, aux origines de notre théâtre ? Ces textes représentent d'abord un moment d'épanouissement de l'histoire du théâtre, favorisé par le contexte politique, économique et social exceptionnel d'Arras aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Mais leurs vers, dans leur facture et dans leurs ruptures, témoignent d'une tradition du jeu où se rejoignent la pratique des jongleurs et l'habitude d'interpréter les gestes du rituel sur le mode du « comme si » dans le drame liturgique. C'est ainsi que les Jeux arrageois, sans perdre leur lien profond à l'œuvre poétique de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, apparaissent comme la mise en place d'une écriture « par personnages » dont la nature et la qualité dramatiques se mesurent entre autres à sa postérité sur la scène théâtrale médiévale.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

30

- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975.
- , « Réflexions sur *Le Jeu de saint Nicolas*. Pour une dramatologie » *Le Moyen Âge*, t. 95, 1989, p. 419-437.
- BADEL, Pierre-Yves éd., Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, le Livre de Poche, 1995.
- BERGER, Roger, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XI/2, 1963.
- , *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle. Les chansons et dits artésiens*, Mémoires de la Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981.
- CHAILLEY, Jacques, « La nature musicale du *Jeu de Robin et Marion* », dans *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, Nizet, 1950, p. 111-117.
- COHEN, Gustave, *Anthologie du drame liturgique en France*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.
- DAHAN, Gilbert, « Note sur les prologues des drames religieux, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s. », *Romania*, vol. 97, 1976, p. 306-326.
- DI STEFANO, Giuseppe, « À propos de la rime mnémotecnique », dans *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, dir. Bruno Roy et Paul Zumthor, Montréal, Presses universitaires, 1985, p. 35-42.
- , « Structure métrique et structure dramatique dans le théâtre médiéval », dans *The Theatre in the Middle Ages*, Louvain, 1985, p. 194-206.
- DRAGONETTI, Roger, « *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel », dans *La Musique et les lettres : études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 465-487.
- DRZEWICKA, Anna, « Pourquoi chantez-vous cette chanson ? Remarques sur la fonction des insertions musicales dans *Le Jeu de Robin et Marion* », dans *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres arts*, dir. A. Drzewicka, Kraków, Viridis, 1995, p. 87-100.

- DUFOURNET, Jean, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, SEDES, 1974.
- , *Sur le Jeu de la Feuillée. Études complémentaires*, Paris, SEDES, 1977.
- , « Intertextualité du *Jeu de Robin et Marion* : mise au point », dans « *Plaisit vos oïr bone cançon vallant ?* », *Mélanges François Suard*, Villeneuve d'Asq, Université Charles-de-Gaulle, 1999, t. I, p. 221-229.
- FOULON, Charles, *L'Œuvre de Jean Bodel*, Paris, PUF, 1958.
- GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence* (1952), Paris, Vrin, 1987.
- HENRY, Albert, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 3<sup>e</sup> éd., 1981.
- HUOT, Sylvia, *From song to book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London, Cornell, 1987.
- JACOB-HUGON, Christine, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel : l'art de séduire un public*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- JODOGNE, Omer, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, 8, 1965, p. 1-24, p. 178-189.
- LEUPIN, Alexandre, « Le ressassement. Sur *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 239-268.
- MARSHALL, F. W., « The Rhyme Schemes of the *Jeu de saint Nicolas* as an indication of Staging », *Australian Journal of French Studies*, t. 1, 1964, p. 225-256,
- , « The Staging of the *Jeu de saint Nicolas*. An analysis of movement », *Australian Journal of French Studies*, t. 2, 1965, p. 9-38.
- NOOMEN, Willem, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Neophilologus*, 40, 1956, p. 179-193.
- PARUSSA, Gabriella, CRUSE Mark et RAGNARD Isabelle, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : Image, Text, Music », *Studies in Iconography* 25, 2004, p. 1-46.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- POIRION, Daniel, « Le rôle de la fée Morgue et de ses compagnes dans *Le Jeu de la Feuillée* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 18, 1966, p. 125-135.
- REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1980.
- ROSSI, Luciano, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, t. 112, 1991, p. 312-360.

ROUSSE, Michel, « *Le Jeu de saint Nicolas* : du clerc au jongleur », dans *La Scène et les tréteaux*, Orléans, Paradigme, 2003, p. 127-143.

–, « *Le Jeu de saint Nicolas*, tradition et innovation », dans *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. Castellani et J.-P. Martin, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 1994, p. 153-162.

RUNNALLS, Graham A., « *Mansion and lieu* : two technical terms in Medieval French staging ? », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 467-478.

–, « Titles and genres in medieval French religious Drama », dans *Études sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, p. 51-57.

SCHROEDER, B. A., « The function of the prologue in the *Jeu de saint Nicolas* », *Romance Notes*, t. X, 1968, p. 168-173.

32

WRIGHT, Jean Gray, *A study of the themes of the Resurrection in the medieval French Drama*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1935.

ZINK, Michel, *La Pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Paris, Bordas, 1972.

–, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

DEUXIÈME PARTIE

# Bonaventure Des Périers



LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS  
DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS*  
DE BONAVENTURE DES PÉRIERS

*Bernard Combettes*  
Nancy 2 & UMR-ATILF

Les caractéristiques de la langue des *Nouvelles créations et Joyeux devis* sont intéressantes à plus d'un titre. À elle seule, la date de rédaction suffirait pour justifier l'attention que l'on peut porter à ce texte ; le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle apparaît en effet comme un moment clé dans la délimitation des diverses étapes de l'histoire du français. La reconnaissance, relativement récente, de la spécificité du français préclassique conduit à voir en cette période le moment où se réalisent bon nombre de changements morphosyntaxiques qui conduisent du moyen français au français moderne. Certains de ces changements sont les conséquences d'une tendance générale de l'évolution, non seulement du français, mais de la plupart des langues. Il s'agit de ce que l'on peut considérer comme une « spécialisation » progressive des catégories grammaticales, spécialisation qui, d'une façon plus générale, est à rattacher au passage d'un système à déclinaison, qui permet une moins grande hiérarchisation des constituants, à un système sans marquage morphologique, où les fonctions sont signalées par des faits de position et où les syntagmes sont plus nettement structurés. La distinction pronom/déterminant nominal est une bonne illustration de ce type d'évolution : qu'il s'agisse des possessifs, des indéfinis, ou des démonstratifs, l'histoire du français est celle de la formation progressive des deux catégories, qui conduit à des distinctions comme celles qui séparent *celle* et *cette* ou *chaque* et *chacun*. On remarquera que si cette évolution est actuellement achevée pour les démonstratifs

et pour les possessifs, il n'en va pas de même pour les indéfinis, dont la morphosyntaxe apparaît comme relativement hétérogène, des formes comme *quelque(s)* et *chaque* s'opposant à *quelques-uns* et à *chacun*, alors que *plusieurs* ou *certains* remplissent les deux fonctions.

C'est dans ce cadre qu'il convient, nous semble-t-il, d'observer les propriétés des démonstratifs. Leur évolution peut être considérée comme déjà entamée dès l'ancien français. Plusieurs études de C. Marchello-Nizia<sup>1</sup> ont en effet bien montré que, du moins du point de vue quantitatif, l'équilibre entre les diverses formes, les diverses sous-catégories, n'est pas aussi parfait que le laissent penser certaines descriptions classiques, qui mettent sur le même plan des formes très rares et des formes d'une très grande fréquence. Sans tenter de déterminer une chronologie de ce mouvement, on doit toutefois constater que le changement d'ensemble est bien l'évolution d'un état de langue à catégories peu différenciées – des formes latines comme *is, ille, iste, hic* apparaissant indifféremment dans des contextes syntaxiques de pronoms ou de déterminants – vers un système où les catégories fonctionnelles sont plus clairement distinguées, le français moderne opposant nettement les deux séries *ce-* et *cel-*.

36

L'étude des démonstratifs ne saurait par ailleurs se limiter aux aspects strictement morphosyntaxiques. Les modifications qui affectent cette famille de pronoms et de déterminants concernent également le domaine sémantique. Dans la mesure où les oppositions qui caractérisaient cette classe en ancien français ne se maintiennent plus, il convient d'examiner comment se réorganisent les valeurs des formes. Sur ce plan du contenu, nous verrons comment, surtout en ce qui concerne le déterminant *ce*, le niveau textuel présente ici un intérêt particulier, les diverses réalisations de la détermination nominale étant à mettre en relation avec des faits relevant de la cohérence discursive et, plus particulièrement, de la typologie textuelle. Nous examinerons ces divers aspects en nous attachant d'abord aux formes pronominales avant de prendre en considération les déterminants nominaux.

---

1 Voir les références bibliographiques.

## 1. LES PRONOMS

### 1.1. *Cest-*

Formées sur les démonstratifs latins *ille* et *iste*, les deux familles morphologiques *cel-* et *cet-* se distinguent essentiellement, en ancien français, par leur sémantisme, même si, comme nous venons de le rappeler, le mouvement qui conduit à une catégorisation plus précise est déjà en cours. Dans la séparation des séries pronominales et des déterminants, ce sont les formes « longues », issues des cas régime de l'ancien français, qui ont été réservées au pronom (*celui*, *ceux*), tandis que les déterminants se voient attribuer les formes « courtes » (*ce*, *ces*), l'influence des formes de pronoms personnels (*lui*, *eux*) ainsi que l'« érosion » naturelle des clitiques ayant sans doute joué un rôle dans cette répartition. Le texte de Des Périers nous permettra d'évaluer le degré de ce processus de grammaticalisation. Nous commencerons par l'examen des formes *cestui* et *celui*, qui se trouvent, encore à cette époque, en concurrence dans certains de leurs emplois.

La forme *cestuy*, ancien cas régime « indirect » de la série *cest* est encore bien représentée dans le texte, mais uniquement comme pronom et dans la combinaison avec *ci* et *là*. Elle n'apparaît en revanche pas comme déterminant. La concurrence, dans le système pronominal, avec *celui*, ne s'établit donc que pour les formes complexes obtenues par l'addition de *ci* ou de *là*. Dans les emplois où le démonstratif est suivi d'une relative ou d'un syntagme introduit par *de*, seul se trouve attesté *celui*. Cette dissymétrie a une conséquence au plan sémantique : la combinaison avec *ci* et *là* interdit quasiment à *cestuy* les valeurs non spécifiques, qui se trouvent réservées à *celui*, dans des emplois où *celui qui* équivaut à *toute personne qui*. On relèvera aussi la dissymétrie créée par l'absence de pluriel ; la forme *ces*, issue de la série *cet-*, n'est utilisée que comme déterminant et des formations comme *\*ces ci* ou *\*ces là*, en emploi pronominal, sont agrammaticales. À ce titre, la série *cel-* est à considérer comme l'élément non marqué de l'opposition. Du point de vue sémantique, il est intéressant de noter que les quelques occurrences de *cestui*, accompagnées de *ci* ou de *là*, ont une valeur déictique, qu'il s'agisse de l'emploi en discours direct référant alors à la situation représentée :

« je lui ai eslargie ceste ci ? » (112<sup>2</sup>) (il s'agit de l'une de deux bottes),  
« Ha ce point esté cestui ci ? ... et cestui ci ? » (22), ou d'un renvoi à la  
situation d'énonciation correspondant à la production du texte :

[...] à cestui ci duquel nous parlons (106)

Il y en avoit un en Avignon, je ne scay s'ilz avoient esté à mesme eschole  
maistre Pierre Faifeu et luy [...] cestui ci s'appelloit ... (114)

belles practiques du mestier [...] desquelles ceste cy estoit l'une (280)

On peut interpréter ces groupes nominaux comme : « celui dont je vais  
raconter l'histoire », « cette pratique dont nous parlons ici ».

38 Les formes en *là* ne sont guère plus fréquentes ; elles surviennent  
également, pour deux occurrences, en discours direct dans une  
construction comparative avec *tel* traduisant le haut degré :

un tel inconvenient que cestui là (54)

tel mal que cestuy là (282).

La présence de *là* peut être due à l'influence de la forme *celui-là*,  
d'ordinaire utilisée dans ce tour. Les autres exemples sont aussi à rattacher  
au système du discours : renvoi à la rédaction du texte :

pourquoi dy je ceste là quand il en faisoit un million de meilleures ?  
(140)

ou imitation d'une situation d'oral, avec énumération, comme dans :

Mais quelz folz ? Moy le premier à vous en compter : et vous le second à  
m'escouter : Et cestuy là le troiziesme : et l'autre le quatriesme. (23)

« ... » dira ceste cy « ... » dira ceste la (83)

### 1.2. *Cel-*

Dans l'emploi pronominal, ce sont donc les formes de type *celui* qui  
devront être considérées comme non marquées : elles couvrent un plus

---

2 Toutes les références paginales, dans le texte, renvoient à l'édition de B. Des Périers,  
*Nouvelles récréations et Joyeux devis*, éd. K. Kasprzyk, Paris, Champion,  
coll. « Société des textes français modernes », 1980.

large spectre que *cestuy*, dans la mesure où elles sont utilisées dans tous les contextes syntaxiques. Pouvant ainsi renvoyer à tous les types de référents, elles apparaissent également comme non marquées du point de vue sémantique. On remarquera toutefois la rareté de la forme *celui-ci*, qui n'apparaît qu'une fois, dans un parallélisme *ceulx là ... ceulx cy*. Tout se passe comme si se maintenait, sous-jacente, l'opposition sémantique entre les deux séries *cest-* / *cel-* et qu'une sorte d'incompatibilité empêchait la combinaison de *cel-* et de *ci*, le déictique ne pouvant compléter que les formes de type *cest-*.

### 1.2.1. *Celui là*

Le démonstratif *celui-ci* n'étant attesté qu'une fois dans le texte, dans un emploi qui en fait une simple variante de *celui-là*, la forme pronominale *celui-là* n'entre pas dans l'opposition que l'on pourrait attendre, à la suite de l'ancien français, entre des formes en *ci* relevant de la sphère du locuteur et des formes en *là* signalant l'éloignement. Elle traduit en fait l'insistance sur un référent particulier en le sélectionnant dans un ensemble, référent qui, s'opposant ainsi aux autres éléments, apparaît comme exceptionnel, rare, doté de certaines caractéristiques. Dans les exemples suivants, cette valeur est nettement marquée par l'emploi, dans le contexte, de termes comme *tous*, *aultres*, *seulement* :

je les sçavois tous fors celui là (89)  
cent mille aultres malheurs qui arrivent. Mais ceulx là sont trop  
fascheux (253)  
et non seulement avec celle là (251)

ou par l'utilisation d'un présentatif et d'une relative :

Voicy celuy là que vous cherchez (197)

C'est cette valeur qui entraîne la systématisation de la forme en *là* dans les corrélations comparatives qui expriment le haut degré, *tel (si) N que celui-là*, tour interprété comme : « à la différence des autres, donc supérieur » :

une telle intention que celle là (86)  
une telle entreprise que celle là (303)

tel mal comme celui là (177)

si vertueux personnage comme celui là (308).

Une occurrence isolée présente la séquence *ceulx là ... ceulx là ... ceulx là ... ceulx cy ...* (310), dans l'énumération de quatre types de cocus, *ceux cy* étant réservé au dernier référent cité, séquence que l'on peut rapprocher de l'exemple de *ceste ci... ceste la* cité plus haut.

### 1.2.2. *Celui*

Comme nous l'avons déjà rappelé, le texte de Des Périers témoigne de la généralisation de la forme *cel-*, les formes en *cest-* se trouvant éliminées de cet emploi de pronom « simple ». Le fonctionnement de *celui* peut donc ainsi sembler très proche de celui de cette forme en français moderne, le démonstratif se trouvant complété par un syntagme prépositionnel en *de* ou par une relative. On signalera toutefois un exemple isolé de séparation du pronom et de la subordonnée : *celuy parloit ... qui disoit ...* (299), vestige de l'autonomie syntaxique des formes simples, identique à celle que nous allons observer plus loin dans le cas de *ce*. D'un point de vue sémantique, le démonstratif remplit les deux fonctions fondamentales qu'il possède également en français moderne : *celui* est bien attesté dans l'emploi anaphorique, comme dans : « les trois pucelles se couchent, et les maris apres. Celuy de la plus grande... » (36) ; il se rencontre aussi avec une valeur nominale, pour renvoyer à un référent animé déterminé par une relative ou un complément prépositionnel : « celle de vous qui dira... » (36). C'est cette dernière valeur qui se réalise dans un emploi relativement fréquent où le pronom réfère à un ensemble de personnes (*les habitants de... , les gens qui...*) : « ceulx de La Fleche » (les habitants) (123), « celles des champs... celles de la ville » (les femmes) (52), « ceulx de son train » (154). Il est également possible de rattacher à cette valeur « indéfinie » l'utilisation, courante dans la langue de l'époque, du démonstratif dans une structure présentative négative, ce tour équivalant sémantiquement à *aucun* ou à *nul* :

il n'y a celui qui... (312)

n'y avoit celle pour laquelle... (229)

n'y avoit celuy des trois qui... (34)

il n'y avoit celle qui osast... (159)

### 1.3. Ce

L'ancien français intègre la forme *ce* dans le système des formes simples *cel-* et *cest-* en lui accordant les mêmes propriétés syntaxiques, la création des formes complexes *ceci* et *cela* venant par la suite limiter fortement ces possibilités. Aboutissement de cette restriction, si l'on met à part quelques archaïsmes, le français moderne n'autorise en effet pour *ce* que la fonction de sujet du verbe *être*. Le texte de Des Périers présente encore quelques tours que l'on peut considérer comme des vestiges de l'état ancien ; dans la plupart des cas, *ce* entre en concurrence avec les formes complexes, en particulier avec *cela*. La variation ne s'exerce cependant pas dans les emplois de *ce* comme complément d'objet du verbe *dire* dans les incises, l'inversion systématique du sujet, nominal ou pronominal, témoignant bien de l'aspect figé de ces tours : « ce lui dit il » (152), « ce dit il » (197), « ce dit on » (174), « Eh, ce disoit il, que sert il » [...] (275), « ce lui dit le sire André » (53). Une autre trace du fonctionnement premier de *ce* est l'emploi comme objet d'un infinitif ou d'un participe, emploi limité aux verbes *dire* et *faire* : *pour ce faire* (34, 231, 303), *en ce faisant* (44), *ce disant* (211). On notera également un exemple isolé, témoin de l'ancienne autonomie syntaxique de *ce*, de l'expression *c'en devant derriere* (266), construite sur le même schéma que *c'en dessus dessous*, qui est à l'origine de la locution moderne *sens dessus dessous*. Ces caractéristiques de *ce* se retrouvent également dans la création, en moyen français, de l'adverbial *ce pendant* et de la locution conjonctive *cependant que*, qui sont employés dans ce texte : *ce pendant* (120), *ce pendant que* (69, 138).

La construction après une préposition n'apparaît qu'avec *pour*, des groupes comme *sur ce*, *avec ce*, *sans ce*, n'étant pas attestés. Nous examinerons plus loin ce circonstanciel *pour ce* qui se trouve en variation avec *pour cela*.

Dans la majorité des occurrences, *ce* remplit la fonction de sujet, en règle générale avec le verbe *être*, avec des valeurs identiques à celles du français moderne, pouvant désigner un référent spécifique, l'alternance avec *cela* étant alors possible : « voyons que ce pourra estre » (218), « Et qu'est ce ? » (78), « comment est ce en latin du feu ? » (103), ou renvoyant à une situation plus ou moins précise : « quand ç'ha esté à les apprester » (135). Le verbe sembler est utilisé dans un seul exemple : « ce luy sembloit » (84).

On relèvera l'emploi assez fréquent de la locution venir à : « quand ce venoit à... » (88, 220), « quand ce vint à... » (92, 130, 142, 151, 277).

Du point de vue sémantique, on relèvera une zone de variation dans la possibilité de renvoyer à des animés, dans des contextes où on peut également attendre le pronom personnel : « pensez que c'estoit un fin homme » (134), « il eust monstré à beaucoup de gens que ce n'estoyent que bestes » (134).

#### 1.4. *Cela et ceci*

42

La réduction de l'autonomie syntaxique de *ce* fait de *cela* la forme non marquée, qui peut ainsi remplir toutes les fonctions, qu'il s'agisse des fonctions essentielles, sujet, objet, attribut : « Cela est bon » (288), « j'avois pas dit cela » (228), « Est-ce cela que... » (152), ou de fonctions circonstancielles : « je me cognois bien en cela » (53). Alors que, dans le cas de *ce*, l'emploi prépositionnel était limité au syntagme *pour ce*, il ne semble pas y avoir de restriction particulière pour *cela* : « Et avec cela... » (82), « et de tout cela il avoit leu... » (82), « pour cela... » (14, etc.).

Quelques occurrences témoignent de la concurrence avec *ce* : en fonction de complément d'un participe : « sachant cela... » (118), en sujet du verbe *être* : « cela est dedans Marot » (131). On relèvera également les exemples : « Cela ainsi appresté... » (41), « Cela faict... » (58), dans lesquels le pronom est sujet d'une proposition participiale, construction qui, chez Rabelais, par exemple, peut se présenter sous la forme : *ce faict*. Cette extension des propriétés de *cela* conduit à une tentative de généralisation à des emplois qui ne se maintiendront pas en français moderne ; c'est le cas, par exemple, lorsque le démonstratif est suivi d'une subordonnée relative : « ils ne prennent que cela qu'on leur baille » (190), « ce n'est pas cela que vous pensez » (159), ou même dans une locution conjonctive, *avec ce que*, répondant à *sans ce que*, qui apparaît dans le texte avec les deux variantes : « avec ce qu'un compte n'est jamais trouvé si bon » (131), « avec cela qu'il alloit l'amble » (126).

Ce statut de *cela* apparaît enfin dans une opposition intéressante, constituée par les syntagmes : *pour ce/pour cela*, tous deux bien représentés dans le texte. Dans ce cas encore, alors que *pour ce* se trouve limité à l'expression de la causalité :

Car il estoit beau, adroit et de bonne grace. Et pour ce, la dame lui faisoit bon œil (84)

et luy avoit on couppee la queue. Et pour ce on l'appelloit le here (134)

le tour avec *cela*, s'il peut également traduire cette relation logique :

l'eau me sert aussi pour me deffendre du vin s'il m'assailloit : et pour cela je la tiens tousjours aupres de moy (296)

la femelle eschappa à Noé et se perdit en l'eau : et pour cela que le masle porte comme la femelle (247),

est souvent aussi utilisé avec une valeur concessive, comme dans :

[...] et en payoit l'amende. Mais pour cela, son Évesque n'en pouvoit venir à bout (153).

il n'entend pas le normand, ny moy le latin, que feray je ? Pour cela, dit l'autre, ne te faut pas demeurer (45).

Nous retrouvons donc, au plan sémantique, la même valeur non marquée de *cela*, qui ne limite pas le sémantisme de la préposition et n'entre pas comme *ce* dans *ce* qui peut être considéré comme une locution figée.

L'opposition *cela/ceci* est du même ordre que celle que nous avons pu noter pour le couple *celui-là/celui-ci* ; bien moins représenté que *cela*, le pronom *ceci* n'apparaît que dans des contextes de discours et, plus précisément, en fonction de sujet du verbe *être* dans des énoncés interrogatifs :

Quel achevement est cecy ? (55)

Qu'est ce cy ? (62)

Que diable est ce cy ? (130).

et, dans une énumération avec *cela* : « comment s'entend cecy ? comment s'entend cela ? » (15). Un seul exemple survient dans une phrase déclarative : « Les uns me conseilloyent que je disse que cecy estoit advenu en yver » (131), où nous retrouvons la valeur de déictique textuel que nous avons déjà relevée pour *celui-ci*, le démonstratif pouvant être paraphrasé par « ce que je viens de raconter ».

## 2. LES DÉTERMINANTS

### 2.1. *Cel-*

Quelques rares exemples du déterminant de type *cel-* rappellent le système de l'ancien français ; il semble difficile de trouver un trait pertinent qui marquerait la spécificité de ces formes, pour lesquelles une alternance avec *ce* est toujours possible, les facteurs syntaxiques n'intervenant apparemment pas dans le choix. Cette forme participe à la construction d'une expression anaphorique :

celle belle mule au frain doré (121)

Celuy sieur de la Roche estoit homme joyeux (72)

qui estoient en celle assemblée (277)

pour celle fois (41), (74)

pour celle nuit (149)

les rusées ont celle façon de tenir tousjours quelqu'un des poursuyvantz en langueur (239).

44

Les passages concernés appartiennent au récit, sans que l'on puisse parler d'un type de discours ou d'un registre particulier qui permettraient de justifier ces emplois.

### 2.2. *Ce*

Comme le signale C. Marchello-Nizia<sup>3</sup>, les formes *ce* et *ces* sont le résultat d'une réorganisation profonde, dès l'ancien français, du système des démonstratifs, réorganisation qui a des conséquences morphosyntaxiques, sémantiques et pragmatiques. N'appartenant en fait ni à la série *cel-* ni à la série *cest-*, *ce* et *ces* constituent un nouveau paradigme qui neutralise les oppositions sémantiques fondées sur la distance et la proximité ou sur la plus ou moins grande subjectivité. Ces oppositions ont pu être maintenues, dans une certaine mesure, par la création des déterminants complexes *ce... ci* et *ce... là*. L'ensemble des formes est attesté dans les *Nouvelles récréations* et il convient d'examiner si elles sont en variation libre ou si des traits pertinents permettent de les distinguer.

3 Grammaticalisation et changement linguistique, Bruxelles, De Boeck, 2006.

### 2.2.1. *Ce ... (i)ci et ce ... là*

La forme de déterminant *ce* combinée à *icy* relève très nettement du système du discours. La plupart des occurrences apparaissent dans le discours direct. Il peut s'agir, comme on peut s'y attendre, de déictiques temporels ou spatiaux : « en ce temps icy » (184), « en ce pays icy » (230), mais il est à noter qu'on rencontre plus fréquemment, avec cette valeur, la forme simple *ce* (voir *infra*). Un seul exemple présente une valeur de déictique « textuel » : « en ce lieu cy » (310). Dans les autres cas, ce sont des référents d'ordinaire animés qui sont présentés par la forme en *icy* :

- ces gens icy (62)
- ce barbier icy (63)
- à ceste femme icy (83)
- la fille de cest homme icy (200)
- cest homme icy (218)
- cest yvrongne icy (272).

On relèvera un cas isolé de référent non animé : « en ceste jambe icy » (63). Les contextes de discours direct dans lesquels apparaissent ces formes ne permettent pas de considérer que ce déterminant serait réservé au parler familier, les personnages auxquels sont attribués les propos représentant aussi bien en effet les classes populaires (200, 272) que des classes plus élevées (62, 63). Dans un seul exemple, à l'intérieur d'un passage de récit, *ce... icy* a valeur anaphorique : « cest homme icy avoit... » (180), la forme simple *ce* ou, plus rarement, la forme *ce... là* étant normalement attendues dans ce type d'emploi.

Plus fréquent que la forme *ce... (i)ci*, le démonstratif complexe *ce... là* est essentiellement utilisé dans des expressions anaphoriques renvoyant à l'espace ou au temps, le syntagme occupant ainsi naturellement la fonction de circonstanciel. Dans ces emplois, le déterminant pourrait alterner avec la forme simple, mais l'association avec certains noms (*temps* ou *pays*, par exemple) semble favorisée ; avec valeur temporelle :

en ce temps là (220)  
de ce temps là (70, 77, 208, 287)  
Ceste apresdisnée là (144)  
à ceste fois là (242)  
pour ceste foys là (54) ;

avec valeur spatiale :

en ce pays là (79, 213, 219, 260, 281)  
de ce costé là (130)  
en ce trou là (161)  
en ces quartiers là (75).

46

Dans les autres occurrences, l'addition de *là* paraît expliciter et accentuer une des principales caractéristiques qui opposent le démonstratif à l'article défini. Comme nous l'avons déjà noté plusieurs fois, le démonstratif, par l'extraction qu'il opère dans un ensemble homogène, permet la mise en valeur du référent (ce N, distingué des N de la même classe). Lorsque la forme *ce* est utilisée dans une expression anaphorique, l'ajout de *là* devient quasiment indispensable pour traduire cet effet de sens, qui conduit d'ordinaire à une orientation négative et dépréciative :

faire ce tour là (223)  
en ce genre là de mal faire (312)  
soubz ceste couleur la (220)  
qui n'avoit point toutes ces considerations là (49).

Cette valeur apparaît nettement avec les deux exemples qui peuvent être relevés dans des passages de discours direct : « taste un peu de ce vin la » (272), « [...] que j'aye ceste femme là ! » (238), ou encore dans l'adresse au lecteur constituée par : « Qui estoit cest honneste homme là ? » (292). Si l'on estime que, dans de tels contextes, le démonstratif marque une mise à distance du référent, présenté comme éloigné de l'expérience ordinaire, il semble possible de considérer, étant donné la répartition des formes entre le système du discours et celui du récit, que l'opposition (*i*)*ci/là* correspond bien à une plus ou moins grande proximité de la sphère du locuteur.

### 2.2.2. *Ce*

Les formes de la série *ce*, sans addition de *icy* ou de *là* sont de loin les mieux représentées ; elles se comportent en général comme les formes non marquées par rapport aux formes complexes et par rapport aux rares emplois de *cel-* comme déterminant (voir *supra*). Dans tous ces cas, il s'agit d'oppositions au plan sémantique et textuel, la syntaxe ne semblant pas être concernée, mais, étant donné le déséquilibre statistique qui s'installe entre les diverses catégories, il est toutefois difficile de dire, sur un corpus ainsi limité, si certains déterminants sont compatibles avec des fonctions peu représentées. Comme nous l'avons dit plus haut, *ce* apparaît comme la forme non marquée ; il est ainsi possible de relever les emplois en valeur déictique, qu'il s'agisse de l'espace : *ce monde* (33, 41, 43, 167), *ceste paroisse* (108, 152), *en ceste ville* (115, 217), ou du temps :

il veult la venir veoir à ce soir (146)  
pour ceste nuict (175)  
à ceste heure (252)  
il y aura trois ans à ceste chandelier (102)  
de cest an (27)  
ceste nuict passée (29).

La plupart de ces occurrences sont extraites de passages de discours direct, dans lesquels la référence s'opère dans le cadre énonciatif construit par la fiction. Dans un plus petit nombre d'exemples, le démonstratif présente un fonctionnement de déictique textuel, avec renvoi à la production du discours, emploi dans lequel il semble pouvoir alterner avec *ce... ci* :

Je vous gardoys ces joyeux propos à quand ... (13)  
quant à cest affaire dont nous voulons parler (38)  
C'est trop parlé de ces hommes et de ces femmes (299).

Dans la majorité des cas, le démonstratif *ce-* entre dans la composition d'une expression anaphorique et nous verrons plus loin quelques tendances qui semblent régir le fonctionnement textuel des expressions dans lesquelles il entre comme déterminant.

Aussi bien dans le fonctionnement déictique que dans le fonctionnement anaphorique, le démonstratif peut par ailleurs entraîner un effet « affectif » particulier, que nous avons déjà mentionné plus haut pour la forme *ce... là* ; par le fait même qu'il sélectionne le référent dans un ensemble homogène, il conduit assez naturellement à l'interprétation : *ce N, à la différence des autres N*. Il n'est pas surprenant que cette orientation, d'ordinaire négative ou péjorative, survienne avec des syntagmes qui contiennent des termes évaluatifs, qu'il s'agisse d'adjectifs :

ce beau tintamarre (156)

Voyez ce meschant coq ... ceste poule ... (149)

Qui m'a baillé ceste vieille maquerelle ? (235),

48

ou de tours du type *ce N de N* :

ce meschant garniment de regnard (138)

ces truans de diables (68).

Bon nombre d'occurrences correspondent à l'emploi mémoriel du déterminant, qui est alors souvent dénommé « démonstratif de notoriété »<sup>4</sup>. L'utilisation du démonstratif conduit à la sollicitation de la mémoire du récepteur, qui a ainsi directement accès au référent, indépendamment du mode de présentation, sans prise en compte des informations données dans le contexte :

ces coquins de Juifz (152)

il portoit un de ces grands feultres d'Espagne (163)

ce maudit et commun mal de cocuage (81)

si j'eusse esté de la nature de ces peres rigoureux (33)

celuy qui [...] mit parmy les poys deux grandes poignées de ces osseletz

ronds de moulue, qu'on appelle patenostres (264)

ces gens de feu (223).

Trois autres exemples de *ce-* sont particulièrement intéressants et peuvent être rapprochés de ces emplois mémoriels :

4 Voir G. Kleiber, « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », *Revue québécoise de linguistique*, 19, 1990, p. 11-32.

elle commence à vous regarder de pres ces conseillers qui entroyent  
 (179)  
 il tastonna tant par ceste cave environ ces tonneaux (187)  
 il trouva tousjours gens qui prenoient plaisir à le nourrir : principalement  
 ces Chanoines, qui se battoient à qui auroit [...] (262).

Dans ce type d'extraits, où le syntagme défini n'a pas valeur anaphorique, l'emploi du démonstratif nous semble devoir être mis en relation avec la notion de point de vue<sup>5</sup> ; il permet en effet un changement de contexte, un passage du monde de la narration à celui du personnage qui perçoit la scène : *ces conseillers*, *ces tonneaux*, *ces chanoines*, ce ne sont pas seulement des référents dont la présence est normale et attendue dans la situation donnée, mais des réalités qui prennent une importance particulière pour le sujet percevant et que le démonstratif permet de distinguer (*ces tonneaux*, qui, pour le personnage, ne sont pas des tonneaux ordinaires).

Le rôle du déterminant *ce* dans l'établissement des relations de coréférence a une importance particulière dans un texte qui met souvent en scène deux personnages ou deux groupes d'individus. Le fonctionnement de cette opération de « reprise », qui relève de la cohérence discursive, est, sur certains points, nettement différent de ce que l'on peut observer dans des textes de français moderne. Il est évidemment difficile de déterminer, dans ce domaine, des règles qui s'exerceraient aussi strictement que celles qui s'appliquent au niveau morphosyntaxique ; tout au plus peut-on relever quelques tendances qu'il faudrait évidemment confirmer par l'analyse d'autres corpus de la même époque. La typologie des genres textuels montre ici sa pertinence. Certaines nouvelles reposent essentiellement sur une situation de dialogue et se trouvent structurées par l'alternance des répliques ; cette situation, qui oppose nettement deux personnages, semble favoriser l'emploi de l'article défini dans la mesure où ce déterminant signale l'unicité du référent dans la situation et permet l'effet de « contraste »

5 Voir W. De Mulder, « Les démonstratifs : des indices de changements de contexte », dans *Entre général et particulier : les déterminants*, dir. N. Flaux, D. Van de Velde et W. De Mulder, Arras, Artois Presses Université, 1997, p. 137-193.

entre les protagonistes : le curé/l'enfant (nouvelle 21), la vieille/l'escolier (nouvelle 65), le conseiller/la bonne femme (nouvelle 42). Il faut ainsi remarquer que, dans les indications du type : « dit le Curé » (103), de règle dans le discours direct, c'est toujours l'article défini qui est utilisé et jamais le démonstratif. Cette généralisation de l'article s'étend même aux passages de récit dans les nouvelles qui sont construites sur un dialogue, comme si la structure dialogique imposait son système de référence à l'ensemble du texte. C'est le cas par exemple dans la nouvelle 21 fondée sur une alternance de répliques brèves entre le curé et l'enfant. La fin du texte, avec le retour au récit, maintient l'article défini : « Le jeune enfant n'osoit pas repliquer [...] le curé fit tuer un pourceau... » (104). Il en va de même dans la nouvelle 31, qui repose tout entière sur le dialogue, avec une alternance *le gentilhomme/la dame* et l'emploi des pronoms *il/elle*. Cette répartition des formes n'a rien de surprenant, elle correspond à la valeur en langue de l'article et peu de changements sont à noter sur ce point dans l'histoire du français. C'est lorsqu'il s'agit de narration que la situation est plus complexe et s'éloigne de celle des textes de français moderne. Une nouvelle distinction doit ici être prise en compte, qui sépare le premier plan, déroulement chronologique, « squelette narratif », et le second plan, qui comprend la description et le commentaire. Ces passages de second plan correspondent à ce que peut faire attendre l'extraction opérée par le démonstratif. Le référent est décrit indépendamment, si l'on peut dire, du cadre du récit ; il y a bien changement de contexte et il ne s'agit plus de l'unicité du référent dans la situation mais de sa spécificité par rapport aux autres entités de même espèce. Ainsi, dans la nouvelle 27, lorsqu'il est question des habitudes bizarres de l'âne :

Mais sus tout, cest asne se faschoit quand il voyoit oster un bonnet [...] cest asne au maniemment des bonnets faisoit rage (127),

ou encore pour la description du comportement du lévrier dans la nouvelle 18 :

Entre ces chiens y avoit un levrier fort meffaisant [...]. Au moyen dequoy ce levrier se fourroit à toute heure chez luy [...] Et mesme ce levrier avoit ceste astuce, que [...] (95).

Ce qui est moins attendu, étant donné les caractéristiques du démonstratif, c'est l'emploi de *ce* dans des passages narratifs, là où l'article défini ou le pronom personnel suffiraient à assurer la continuité référentielle. Cette « répétition » du démonstratif survient aussi bien lorsqu'il s'agit des personnages, comme dans la nouvelle 41, où l'on notera d'ailleurs l'alternance avec l'article (*le/ce gentilhomme*) :

un charretier [...] le quel s'esveilla à la venue de ce gentilhomme [...] Au reveil ainsi soudain il dit à ce gentilhomme [...]. Ce gentilhomme, estant seul et en lieu incogneu parloit le plus doucement [...]. Ce charretier s'esveilla un peu mieulx [...] Le gentilhomme ne le congnoissoit point, mais en se deshabbillant luy dit [...] (175-176),

ou encore dans la nouvelle 19, où, si le démonstratif (*ce singe*) est utilisé, comme cela serait le cas en français moderne, lorsqu'il s'agit des circonstances d'évaluation, avec des passages de second plan, des prédicats itératifs :

Lequel quidam monsieur avoit un singe [...] et aussi tost que [...] ce singe descendoit et venoit [...] le singe n'oublioyt pas à le lui tailler en lopins [...] Et si n'osoit pas faire mal à ce singe par crainte [...] apres s'estre bien apperceu de la maniere qu'avoit ce singe de [...]. Car si Blondeau avoit aguisé son trenchet, ce singe l'aguisoit apres lui (98),

il apparaît également dans les séquences de premier plan :

Et puis à l'heure qu'il veid ce singe en aguét [...] quand il eut fait cela assez longuement pour le faire adviser à ce singe [...] Ce singe ne faillit pas incontinent à descendre (99).

Cet emploi du démonstratif s'étend assez systématiquement pour désigner des référents non animés qui jouent un rôle important dans la nouvelle. Ainsi le trenchet de la nouvelle 19 est-il mentionné tout au long du texte sous la forme *ce trenchet* :

A l'une des fois Blondeau aguisa un trenchet, et le fit couper comme un rasoir. Et puis à l'heure qu'il veid ce singe en aguét, il commença à se

mettre ce trenchet contre la gorge [...]. Il vint prendre ce trenchet [...] il se coupe le gosier de ce trenchet qui estoit si bien affilé (99) ;

ou encore, dans la même nouvelle, le pot de fer contenant un trésor :

quand il eut trouvé en une vieille muraille un pot de fer [...] Il ne songeait qu'en ce pot de quinquaille. [...] Tantost il craignoit de n'avoir pas bien caché ce pot. [...] Et noya toute sa melancholie avec ce pot (96).

52

Tout se passe, dans ces passages narratifs, comme si un conflit s'établissait entre la valeur anaphorique « normale » du démonstratif, valeur qui devrait le limiter au marquage du changement de contexte et donc le réserver au second plan, et l'exploitation du sémantisme de base, qui met en relief le caractère exceptionnel du référent. Cette tension entre les deux emplois est bien traduite par les nombreuses variations que l'on peut relever dans le texte, certaines nouvelles, comme la nouvelle 50, exploitant davantage le système des pronoms personnels que celui des descriptions définies. Ce jeu des marques de la cohérence textuelle devrait sans aucun doute être replacé dans un contexte plus large, dans des études qui prendraient en compte d'autres indices linguistiques – nous pensons en particulier non seulement à des formes comme *ledit* ou aux déterminants « possessifs », mais également à la question des redénominations, des répétitions des syntagmes nominaux – et tenteraient de les mettre en relation avec les évolutions qui affectent la notion même de textualité.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BURIDANT, C., *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CHAROLLES, M., *La Référence et les expressions anaphoriques*, Paris, Ophrys, 2002.
- DE MULDER, W., « Les démonstratifs : des indices de changement de contexte », dans *Entre général et particulier : les déterminants*, dir. N. Flaux, D. Van de Velde & W. De Mulder, Arras, Artois Presses Université, 1997, p. 137-193.
- FLAUX, N., VAN DE VELDE D. & DE MULDER, W. (dir.), *Entre général et particulier : les déterminants*, Arras, Artois Presses Université, 1997.
- KLEIBER, G., « Les démonstratifs démontrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et des pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, 51, 1983, p. 99-117.
- , « Sur la sémantique des descriptions démonstratives », *Linguisticae Investigationes*, VIII, 1984, p. 63-85.
- , « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », *Revue québécoise de linguistique*, 19, 1990, p. 11-32.
- MARCHELLO-NIZIA, C., *L'Évolution du français : ordre des mots, démonstratifs, accent tonique*, Paris, Armand Colin, 1995.
- , « Deixis and subjectivity : the semantics of demonstratives in Old French (9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> century) », *Journal of Pragmatics*, 37, 2004, p. 43-68.
- , « La sémantique des démonstratifs en français : une neutralisation en progrès ? », *Langue française*, 141, 2004, p. 69-84.
- , *Grammaticalisation et changement linguistique*, Bruxelles, De Boeck, 2006.
- SCHNEDECKER, C., *Noms propres et chaînes de référence*, Paris, Klincksieck, 1997.



MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE  
DANS LES NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS  
DE BONAVENTURE DES PÉRIERS

*Anne Réach-Ngô*  
*Université de Haute-Alsace*

Le recueil des *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers rassemble des « joyeux propos »<sup>1</sup> qui prennent la forme de « plaisans comptes » ou encore de « nouvelles »<sup>2</sup>, suivant les termes de la « première nouvelle en forme de préambule ». Cette désignation met en avant la nature aussi bien discursive que narrative de ces « créations », rapportées par un énonciateur qui prend en charge la narration à la troisième personne (et agit de la sorte en narrateur) tout en n'hésitant pas à prendre la parole en son nom propre à la première personne (et se réalise alors pleinement en conteur<sup>3</sup>). Si cet énonciateur à double visage présente principalement les anecdotes comme le récit d'actions entreprises par des personnages pittoresques<sup>4</sup>, l'essentiel de l'intrigue, en réalité, réside la plupart du temps dans des faits langagiers et les

- 1 B. Des Périers, *Nouvelles créations et Joyeux devis*, éd. K. Kasprzyk, Paris, Champion, coll. « Société des textes français modernes », 1997, p. 13.
- 2 *Ibid.*, p. 14.
- 3 Nous nous situons dans la réflexion engagée par I. D. McFarlane dans son article intitulé « Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles créations* », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, Torino, Giapichelli, 1964, p. 307-318, mais élargissons la fonction de devisant, qu'il attribue à la figure du narrateur, à celle de conteur, afin de prendre en considération la perspective générique et pragmatique propre à l'esthétique du conte.
- 4 On notera ainsi que, dans la « première nouvelle en forme de préambule », le narrateur formule des objections qui mettent en cause ce qu'aurait fait un personnage, ou le lieu où se serait déroulée l'action, en insistant sur le verbe *faire* : « Oh ce ne fut pas cestuy cy qui *fit* cela : Oh, cecy ne *fut pas fait* en ce cartier la : je l'avoy desja ouy compter : cela *fut fait* en nostre pays » (éd. cit., p. 15 ; je souligne).

tours facétieux s'achèvent le plus souvent sur un bon mot. Le discours de l'énonciateur comme les paroles des personnages, qu'il rapporte majoritairement au discours direct, se trouvent au cœur du dispositif narratif des *Nouvelles créations*.

56

La distribution de la parole entre les différentes instances représentées (le double énonciateur et les personnages) donne alors naissance à une situation énonciative polyphonique, c'est-à-dire à l'enchevêtrement de plusieurs voix au sein d'un même discours<sup>5</sup>. Dans le recueil de Bonaventure Des Périers, la voix de l'énonciateur se situe à la croisée de diverses traditions narratives, notamment, à deux pôles opposés, celle du devis facétieux, hérité du Pogge, où l'instance énonciative raconte l'histoire sans y inscrire les marques de sa subjectivité dans le récit, et plus indirectement celle de la nouvelle boccacienne, où l'histoire est rapportée par un devisant à une assemblée de comparses et donne ensuite lieu à commentaire<sup>6</sup>. La polyphonie énonciative mise en œuvre dans les *Nouvelles créations* témoigne donc d'une appropriation des cadres discursifs de la narration renaissante et participe pleinement de la conduite de la nouvelle. L'absence d'une histoire-cadre susceptible de rendre manifeste l'enchâssement des discours encourage tout un jeu de modalisation du propos de la part de l'énonciateur qui, d'une part, assure l'efficacité de la conduite narrative et accorde une place de choix au discours direct des personnages, et, d'autre part, revient sur ce récit pour le mettre en scène au sein d'un discours second. L'enchevêtrement des plans discursifs illustre alors les concepts d'hétérogénéité montrée

---

5 Sur la notion de polyphonie, nous renvoyons à l'ouvrage collectif dirigé par J. Brès, *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2005. Nous renvoyons aussi au chapitre « Polyphonie et énonciation » de l'ouvrage de J. Mœschler et A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 323-347. On se reportera également aux ouvrages de M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970 ; *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 et à celui d'O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

6 Le recueil de Boccace est en effet considéré comme la matrice de la nouvelle à la Renaissance et sa structure a sans doute influencé Bonaventure Des Périers, même s'il ne se rapporte pas directement aux nouvelles du *Décameron* dans ses *Nouvelles créations* et que le genre de ses nouvelles s'en différencie radicalement.

et d'hétérogénéité constitutive du discours, analysés par Jacqueline Authier-Revuz<sup>7</sup>.

Il convient dès lors de se demander selon quels procédés stylistiques la polyphonie énonciative parvient à constituer un élément fondateur de la structuration narrative des nouvelles de Bonaventure Des Périers et régit l'identité de l'énonciateur, qui se représente bien davantage en conteur qu'en narrateur, c'est-à-dire en énonciateur doté d'une subjectivité voire d'une voix propre. Pour ce faire, on analysera dans un premier temps comment les différentes instances (énonciateur et personnages) se partagent la parole, par le biais de stylèmes qui définissent du même coup leur identité narrative. On s'intéressera ensuite au dédoublement de l'instance énonciative entre narrateur et conteur, en analysant les marques de la modalisation du discours de l'énonciateur. Enfin, on étudiera comment l'enchevêtrement de ces voix rend possible l'expression d'un dialogue au sein de l'énonciation, déplaçant la scène du devis de l'échange des personnages au spectacle facétieux de la confrontation des instances énonciatives.

---

7 J. Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, 1982, p. 91-151. Pour une synthèse de cette théorie, nous renvoyons à la notice de C. Stolz, « Atelier de théorie littéraire : polyphonie en linguistique de l'énonciation », disponible sur le site de Fabula, à l'adresse suivante : [www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie). Nous en citons le début afin de donner une définition succincte des deux notions établies par J. Authier-Revuz : « Dans les années 80, la linguiste Jacqueline Authier-Revuz croise la théorie bakhtinienne de la polyphonie avec la théorie lacanienne du sujet être de langage pour montrer l'hétérogénéité fondamentale et fondatrice du langage. Elle met en évidence un sujet divisé, qui se fait dans le langage et non faisant le langage. Dans cet environnement, la parole d'autrui est à la fois inévitablement présente dans sa propre parole (c'est "l'hétérogénéité constitutive du langage"), mais demande à être en quelque sorte circonscrite pour qu'il reste un espace pour l'identité, l'affirmation d'identité du sujet parlant. D'où les phénomènes d'"hétérogénéité montrée" : le sujet parlant, en montrant les zones d'hétérogénéité de son discours, revendique en quelque sorte la paternité du reste de son propos : "le sujet s'évertue, en désignant l'autre, localisé, à conforter le statut de l'un. C'est en ce sens que l'hétérogénéité montrée peut être considérée comme un mode de dénégation, dans le discours, de l'hétérogénéité constitutive qui, elle, relève de l'autre dans l'un." (*DRLAV* n° 26, p. 145) ».

La nouvelle de Bonaventure Des Périers se définit notamment par l'absence d'une histoire-cadre qui mettrait en scène en des espaces textuels différents un enchâssement de discours, distinguant un premier plan énonciatif représentant une assemblée de devisants et un second plan correspondant à l'histoire proprement dite. Dans les *Nouvelles récréations*, la nouvelle ne se compose spatialement que d'une seule unité textuelle (même lorsque la nouvelle se compose de plusieurs micro-récits successifs) et seuls les titres des nouvelles et leur numérotation, qui relèvent d'un discours paratextuel, délimitent chacune des nouvelles qui composent le recueil. L'absence d'un discours-cadre favorise alors une certaine perméabilité des plans énonciatifs et un entremêlement des voix<sup>8</sup>.

58

Cette structuration énonciative rend dès lors nécessaire une identification très nette des différentes instances qui évoluent au sein du même espace textuel. Or il faut avoir à l'esprit que les éditions des *Nouvelles récréations* parues à la Renaissance ne comprennent pas les alinéas et les guillemets qui figurent dans l'édition moderne de Krystina Kasprzyk, de même que le caractère italique utilisé dans cette édition pour indiquer les discours en langues étrangères, selon les conventions modernes. Le passage de la parole d'une instance à l'autre et d'un personnage à l'autre est donc peu visible typographiquement et est davantage assuré par l'identité langagière des locuteurs. Les marques spécifiques à chaque discours garantissent ainsi la différenciation des voix et l'attribution des actes de parole aux différentes instances aussi bien qu'aux divers personnages de la fiction. Le niveau de langue, le degré d'oralité ou encore la présence ou l'absence de régionalismes et de sociolectes achèvent de distinguer les voix des différentes instances, en identifiant ces diverses figures aux stylèmes qui les caractérisent.

8 Selon I. D. McFarlane, le narrateur « en une certaine mesure, [...] compense la perte de l'unité traditionnelle assurée par le *cadre*, à l'intérieur duquel évoluait l'action des nouvelles [avec histoire-cadre], et qui du reste pouvait comporter une multiplicité de devisants » (« Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles récréations* », art. cit., p. 307).

Dans la majorité des nouvelles, l'énonciateur rapporte, plus qu'un événement advenu à un personnage, un fait de langue qui prend véritablement le statut d'acte narratif, suivant la définition que donne Castiglione de la facétie dans le *Courtisan*<sup>9</sup>. Les personnages se caractérisent alors d'abord par leur discours, et ce d'autant plus que celui-ci est rapporté la plupart du temps au discours direct. C'est leur rapport au langage qui leur donne une existence, voire une certaine épaisseur psychologique. En effet, selon Bonaventure Des Périers, chaque personnage se singularise par un usage de la langue qui lui est propre. Ainsi la deuxième nouvelle intitulée « Des troys folz, Caillette, Triboulet et Polite » met-elle en scène trois fous qui se ressemblent par la sottise de leurs propos ; seule la systématisme de leur discours confère à chacun une individualité, au point que le narrateur puisse dire du premier, créant ainsi un néologisme pour désigner l'idiolecte du personnage : « Caillette estoit là devant, qui disoit en caillettois »<sup>10</sup>.

Il est fréquent en effet que la parlure des personnages se manifeste par le biais des figures de répétition, principal ressort de l'un des comiques mis en œuvre par le recueil, conduisant alors parfois les protagonistes à ne s'exprimer qu'à travers la déclinaison d'un patron syntaxique (nouvelle 40, « Du prebstre, et du masson qui se confessoit à luy »), d'une formule (nouvelle 58, « Du Moine qui respondoit par monosyllabes rimez »), ou par la répétition d'un morphème (nouvelle 22, « D'un prebstre qui ne disoit aultre mot que Jesus en son Evangile »). L'identification des personnages se fait également par l'emploi d'une langue différente de celle de l'énonciateur, notamment en latin, comme aux nouvelles 7, 14, 20 ou encore 21, ou dans un parler dialectal, comme aux nouvelles 69 à 71, qui mettent en scène un Poitevin. Le niveau de langue, populaire à la nouvelle 15 quand s'exprime « la bonne femme qui vouloit faire son filz prebstre » ou caractérisé par sa vulgarité, comme à la nouvelle 63 qui fait intervenir l'« harangere du petit Pont », contribue également à différencier les personnages et à leur donner une identité narrative. Ce

9 Dans les facéties qu'on peut placer dans la conversation comme des « mots d'esprit » ou des « bourdes », « il semble presque que l'on dise un conte », B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. 169.

10 B. Des Périers, *Nouvelles récréations et Joyeux devis*, éd. cit., p. 20.

sont généralement ces traits de style qui vont faire l'objet du bon mot ou du cœur de l'action.

60 La parole des personnages se distingue donc radicalement de celle de l'énonciateur par le style employé et se revendique comme parole « autre ». Les personnages se caractérisent par des discours aux stylèmes relativement restreints, avant tout définis par des sociolectes qui reviennent d'un protagoniste à l'autre, de nouvelle en nouvelle. À l'échelle du recueil, l'enchevêtrement de ces multiples voix est à la source d'une polyphonie énonciative qui relève d'une « hétérogénéité montrée » : en circonscrivant le discours des personnages dans des parlures stéréotypées, l'énonciateur s'en démarque et revendique la paternité de son propre discours. Ainsi, si la mise en scène de la parole procède à une catégorisation des personnages de la fiction et définit des types, elle concourt également à introduire une distinction nette entre le plan des personnages et le plan de l'énonciateur, ce dernier se caractérisant comparativement par un discours non-marqué. La diversité des voix des différents personnages est alors contre-balançée par la valeur homogénéisante de la voix de l'énonciateur qui coordonne les discours.

L'énonciateur, chargé de mettre en place et d'assurer la conduite de l'histoire rapportée à la troisième personne, se manifeste notamment à l'ouverture de la nouvelle, à l'articulation des micro-récits lorsque le conte se compose de plusieurs anecdotes successives, éventuellement à la chute de l'intrigue et en incise, entre les discours des personnages représentés au style direct. Situées aux endroits stratégiques de la narration, les interventions de l'énonciateur visent à intégrer l'acte langagier des personnages, qui constitue l'objet central de la nouvelle, au sein d'une brève intrigue, ancrée dans un cadre spatio-temporel. Pour ce faire, le narrateur extra- et hétéro-diégétique a recours aux principaux procédés stylistiques qui caractérisent l'énonciation historique, suivant laquelle, selon Benveniste, « les événements semblent se raconter eux-mêmes »<sup>11</sup> : la présentation succincte du protagoniste et des personnages secondaires se fait à la P<sub>3</sub> et à la P<sub>6</sub>, la toile de fond se dessine souvent en l'absence de référence déictique, le procès est formulé aux temps

11 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 241.

simples du passé et au présent de narration. Le discours des personnages n'intervient généralement que dans un second temps, après avoir été soigneusement préparé par le récit introductif de l'énonciateur.

Outre la structuration narrative du récit, la fonction de l'énonciateur consiste à mettre en scène l'intervention langagière des différents personnages en orchestrant la distribution de la parole entre le protagoniste et les personnages secondaires. La voix de l'énonciateur se caractérise alors par l'emploi des verbes de discours, comme en témoigne la composition de la nouvelle 21, qui met en scène un dialogue entre un jeune enfant et un curé qui l'interroge sur ses connaissances en latin. Chacune des répliques du curé et de l'enfant est systématiquement introduite par les verbes « dire » et « répondre ». L'énonciateur intervient également par le biais du discours indirect, servant ainsi d'intermédiaire entre les personnages et entre ces derniers et les lecteurs, ou par le biais du discours narrativisé, introduisant une ellipse dans la transcription du dialogue et soulignant ainsi certaines répliques qui préparent la chute de l'histoire. Les différences de traitement entre les répliques des divers personnages tendent à introduire une hiérarchie quant à l'intérêt de leur discours. Ainsi, à la nouvelle 49, l'énonciateur manifeste un parti pris en ne rapportant au style direct que le discours du plaignant et en résumant le discours de la défense en ces termes : « Le bon homme se fit deffendre par son advocat, qui respondit en peu de plaid ce qu'il devoit respondre »<sup>12</sup>. Les modalités discursives mises en œuvre par l'énonciateur pour rapporter la parole des personnages traduisent ainsi un engagement de la part de l'instance énonciative.

La récurrence de ces marqueurs d'une nouvelle à l'autre donne toute sa cohérence à la voix de l'énonciateur, qui, en tant que narrateur extra- et hétéro-diégétique, n'introduit pas les marques de sa subjectivité dans la conduite du récit<sup>13</sup>. Sa voix réapparaît toutefois

12 B. Des Périers, *Nouvelles récréations et Joyeux devis*, éd. cit., p. 200.

13 Ainsi, sur l'ensemble des quatre-vingt dix nouvelles, on en compte trente-cinq où le narrateur n'intervient ni au début ni à la fin de la narration. Ce procédé est particulièrement utilisé lorsque le narrateur rapporte un échange animé et s'achève sur la réplique d'un des interlocuteurs, comme à la nouvelle 40 intitulée « Du prebstre, et du masson qui se confessoit à luy » ou à la nouvelle 50, « Du Gascon qui donna à son pere à choisir d'un œuf ».

à de nombreuses reprises au cours de la narration en se dédoublant en une forme discursive distincte, en véritable conteur, et outrepassa alors les limites fixées par le cadre de l'énonciation historique. Lors de ces interventions, l'énonciateur joue le rôle des devisants qui assurent la prise en charge du récit pour ensuite le commenter, dans les narrations qui comprennent une histoire-cadre. Mais comme le remarque I. D. McFarlane, « c'est le devisant unique qui prend en charge la narration des événements ; aussi n'est-il guère pour nous étonner qu'il en arrive à acquérir une personnalité autonome, et que dans à peu près la moitié des nouvelles l'action proprement dite ne constitue plus le centre de l'intérêt »<sup>14</sup>. On cherchera donc à montrer dans un deuxième temps comment la polyphonie énonciative se manifeste également par le dédoublement de l'instance énonciative entre narrateur et conteur, provoquant ainsi un décentrement de la narration.

#### POLYPHONIE ÉNONCIATIVE ET MODALISATION DU DISCOURS

Si nous nous sommes intéressée jusqu'à présent à la structuration du récit par l'énonciateur qui prend en charge la narration, il convient également d'analyser d'autres espaces du texte où celui-ci intervient plus ostensiblement, en un discours fortement modalisé<sup>15</sup>. On distinguera alors plus nettement l'instance du narrateur de celle du conteur, que l'on apparentera davantage à celle de devisants extérieurs à la scène commentant l'action. Tandis que le dialogue des devisants succède au récit de l'anecdote, une fois celle-ci achevée, le dédoublement de la voix énonciative chez Bonaventure Des Périers se manifeste, au cours même de la narration, par des ruptures de ton

<sup>14</sup> I. D. Mc Farlane, « Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles récréations* », art. cit. , p. 307.

<sup>15</sup> En cela, Bonaventure Des Périers diffère des auteurs qui lui ont servi de source. Joseph Bédier rappelle ainsi l'effacement des auteurs de fabliaux dans la conduite de leur récit, qu'il rattache à l'absence de toute prétention littéraire. De même, dans les *Cent nouvelles nouvelles*, *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* et *La Légende joyeuse de maistre Pierre Faifeu*, le narrateur ne se manifeste pas par des intrusions de sa subjectivité mais se cantonne aux règles de l'énonciation historique.

qui produisent régulièrement des pauses narratives<sup>16</sup> : le conteur se substitue au narrateur le temps d'une simple remarque ou au cours d'une digression plus importante pouvant aller jusqu'à former une séquence autonome déviant le cours initial du récit. Dans tous les cas, cette seconde voix emprunte des traits stylistiques spécifiques qui relèvent de l'énonciation de discours.

La parole du conteur se manifeste tout d'abord sous la forme d'intrusions ponctuelles qui viennent perturber la structuration narrative assurée par le narrateur : il apporte au récit un complément d'information, des commentaires éclairants ou procède à la recontextualisation du propos. Il signale son intervention par le recours à des embrayeurs, à commencer par l'emploi de la première personne qui signale un engagement de l'énonciateur dans son énoncé, comme à la nouvelle 79, où le conteur est intervenu dès l'attaque de la nouvelle sous la forme d'un discours à visée générale et engage la narration en saturant son discours de l'emploi de la *PI* : « Je dy donc qu'en la ville de Thoulouze fut pris l'un de ces bons marchans dont nous parlons : je ne scay pas s'il estoit des plus fins qu'entre eulx, mais je penserois bien que non »<sup>17</sup>. Il utilise plus discrètement le déterminant possessif pour désigner les personnages, suggérant par là qu'ils sont bien le fruit de son discours : l'emploi hypocoristique du déterminant apparaît par exemple à la nouvelle 6 en ces termes : « Mon homme fut tresaise »<sup>18</sup>, « Mon Normand ne fut oncq si joyeux »<sup>19</sup>, la répétition de ce procédé introduisant finalement un complément d'information elliptique, fondant une connivence avec le lecteur : « Si mon Normand fut fasché, il ne fault pas demander »<sup>20</sup>.

16 La passation de parole entre narrateur et conteur est parfois mise en scène au sein de la narration, l'espace textuel de la digression correspondant à un lieu d'appropriation du récit par le conteur. Suivant I.D. McFarlane, il s'agit de surprendre le lecteur par cette intervention abrupte du conteur qui interrompt le fil de la narration : « l'entrée en matière crée chez le lecteur une attitude de tout repos, à partir duquel le devisant pourra le surprendre et le bousculer. De toute façon, il établit une attente, une norme – narrative, tonale, temporelle – qu'il pourra manœuvrer plus tard comme bon lui semblera » (« Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles créations* », art. cit., p. 308).

17 B. Des Périers, *Nouvelles créations et Joyeux Devis*, éd. cit., p. 280.

18 *Ibid.*, p. 45.

19 *Ibid.*, p. 46.

20 *Ibid.*, p. 46.

Les exemples précédents montrent également que la modalisation se manifeste par la présence de verbes de pensée, de jugement ou d'appréciation qui caractérisent le propos de l'énonciateur, par le biais d'une tournure personnelle, comme à la nouvelle 78 (« Je croy qu'ilz danserent la Piemontaise, et fut question de s'entrebaïser »<sup>21</sup>) ou d'une tournure impersonnelle, comme à la nouvelle 27 (« Et fault noter que de ce temps là »<sup>22</sup>). La présence de ces indices signale l'intervention discrète du conteur qui empiète sur les fonctions du narrateur le temps d'une remarque, pour lui rendre ensuite la parole.

64

D'autres indices stylistiques peuvent témoigner de l'intrusion d'un énonciateur second au sein de la narration, comme le recours à la parenthèse, qui souligne le procédé d'interruption d'un discours par un autre. Il arrive ainsi que le conteur interrompe le discours d'un personnage, comme à la nouvelle 57 : « Je fais rostir deux cailles entre belles feuilles de vigne (comme ilz les accoustrent en ce pays là pour les faire cuyre avec leur graisse : car elles sont fort grasses) »<sup>23</sup>, participant ainsi à l'ancrage de la narration et à sa contextualisation régionale, qui relèvent traditionnellement des tâches du narrateur. La nature explicative de l'intervention du conteur, marquée par la présence de connecteurs logiques, peut alors prendre une dimension métadiscursive, de l'ordre de l'éclairage lexicologique, comme à la nouvelle 15 où le conteur traduit littéralement les propos du personnage : « (la bonne femme vouloit dire dispenser) »<sup>24</sup> et quelques lignes plus loin : « (senner en ce pays là est chastrer) » et enfin « J'ay un aultre hardeau (ainsi appellent ilz aux champs un garçon : et une garce, une hardelle) »<sup>25</sup> ou à la nouvelle 43, où le conteur explique la raison de la méprise de la jeune fille qui confond « dos » et « dot » : « Car elle estoit jeune : et n'avoit point encores ouy dire ce mot de dot, Lequel ilz disent en certains endroitz de ce Royaume, et principalement en Lyonnois, pour douaire »<sup>26</sup>. Le

---

21 *Ibid.*, p. 277.

22 *Ibid.*, p. 46.

23 *Ibid.*, p. 213.

24 *Ibid.*, p. 78.

25 *Ibid.*, p. 79.

26 *Ibid.*, p. 181.

discours du conteur se caractérise alors par sa nature autonymique, autre signe de l'hétérogénéité montrée du discours de l'énonciateur.

L'intervention du conteur peut être plus visible et venir davantage déstabiliser la conduite de l'intrigue, lorsque sa voix se distingue plus radicalement – et plus longuement – de celle du narrateur. Le propos du conteur peut alors être considéré comme proprement digressif<sup>27</sup>. Les deux discours se succèdent au lieu de s'entremêler, ce qui confère une plus grande autonomie à la voix du conteur. Le propos de celui-ci se manifeste alors sur le mode de l'assertion, le plus souvent au présent de vérité générale, ce qui lui donne une position de surplomb par rapport au narrateur qui emploie les temps du récit. Ce discours peut inaugurer l'anecdote, comme on l'a vu à la nouvelle 79, ou la conclure, comme à la nouvelle 90, qui clôt également le recueil et laisse le dernier mot au conteur. Dans ce type de discours, le propos se présente comme un discours à visée universelle : la généralité du propos se manifeste par l'usage de l'article défini pluriel ou de l'indéfini singulier, du déterminant indéfini, du présent de vérité générale, de la tournure impersonnelle, des verbes de jugement et des adjectifs axiologiques, des formules proverbiales, etc. On pourra se reporter à cet égard au début de la nouvelle 69 (« Il y a beaucoup de manières de s'exercer à la patience ») ou à la fin de la nouvelle 66 (« Je ne sçay pas si m'en croyez, Mais il n'est pas damné qui ne le croit »), par exemple.

Le dédoublement des instances de l'énonciateur en narrateur et en conteur instaure alors un phénomène de mise à distance du récit, qui se caractérise notamment par l'utilisation de tournures emphatiques, comme à la nouvelle 88 (« Voyez que c'est que d'estre hardy entrepreneur »<sup>28</sup>), et par l'importance de la dimension métadiscursive du discours, qui peut devenir primordiale, comme à la nouvelle 79 où le conteur introduit un développement sur des sabots, au moment où le

27 Précisons que la digression est parfaitement assumée par le conteur en tant que telle, comme il le formule par exemple à la clôture de la nouvelle 86 : « Mais qu'est ce que je vous compte ? pardonnez moy, mes dames : ce ont esté les cochetz qui m'ont fait cheoir en ces termes. Par mon ame c'est une si douce chose, qu'on ne se peult tenir d'en parler à tous propos. Aussi n'ay je pas entrepris au commencement de mon livre de vois parler de renchérir le pain » (*ibid.*, p. 298).

28 *Ibid.*, p. 304.

narrateur rapporte que la victime des coupeurs de bourses est occupé par un prétexte : « ilz le firent approcher d'un grand monceau de souliers de buche, *aliàs* des sabots, qu'ils disent en ce pays la des esclops, (si bien m'en souvient) lesquelz esclops ilz font pointus par le bout, pour la braveté : (voyez, encores se fait il de braves sabots) »<sup>29</sup>. L'attention du lecteur est ainsi détournée par le conteur, tout comme celle du personnage par les coupeurs de bourses. Ce dédoublement participe du bicentrisme qu'a relevé Antonia Fonyi qui identifie deux foyers fondamentaux dans la construction de la nouvelle, la fonction de « clé de voûte » se trouvant assumée par le second « centre », le premier jouant un rôle préparatoire et ménageant une possibilité de « rebond » pour l'histoire narrée. Ce premier foyer, présenté d'abord comme anecdotique, ne fait système que progressivement avec le second qui se révèle être quant à lui le « cœur » du mécanisme narratif<sup>30</sup>. On montrera alors dans un dernier temps comment ce dédoublement de l'instance énonciative et la confrontation du narrateur et du conteur donnent naissance à une nouvelle scène facétieuse qui prend le pas sur celle de l'échange des personnages.

#### LA CONFRONTATION DES INSTANCES ÉNONCIATIVES OU L'AUTRE SCÈNE FACÉTIEUSE DES NOUVELLES RÉCRÉATIONS

La complémentarité des deux voix qui caractérisent l'instance énonciative peut également se traduire par un phénomène de concurrence entre narrateur et conteur, l'intervention du conteur déplaçant l'objectif du discours premier pour en faire l'objet d'un jeu lexical où les mots sont aussi bien pris pour la saveur de leur signifiant que pour la référence de leur signifié. Se dessinent alors deux conceptions langagières et deux usages de la narration, l'intrigue étant déclarée par le conteur prétexte au bon mot. L'interruption du narrateur par le conteur peut alors entraîner un détournement de la visée première de la narration, comme c'est le cas avec la parenthèse qui suit le récit du narrateur à la nouvelle 82,

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>30</sup> A. Fonyi, « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Problématique de la nouvelle, Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1976.

où les voix des deux instances s'enchaînent ainsi : « toutesfois la Court n'usa pas de sa severité accoustumée (car on dit, rigueur de Thoulouse, humanité de Bordeaux, misericorde de Rouan, justice de Paris : beuf sanglant, mouton bellant, et porc pourri : et tout n'en vault que s'il n'est cuit) »<sup>31</sup>. Cette réappropriation du discours par le conteur s'effectue alors au détriment du narrateur, dont le propos peut être tourné en dérision par l'usage de la parenthèse, comme à la nouvelle 79 : « lesquelz deniers il mit en une gibeciere qu'il portoit à son costé (vous pouvez bien penser qu'il ne la portoit pas sus la teste) »<sup>32</sup>. Ici, c'est la reprise anaphorique par le pronom qui assure la continuité du propos et la figure de l'hypozeuxe qui traduit la nature corrective du commentaire du conteur. Le discours de la parenthèse s'affirme comme subversif et la polyphonie énonciative se dote d'une portée à la fois comique et ludique.

La confrontation des deux modalités discursives aboutit généralement à la mise en valeur du propos du conteur. Dans les nouvelles qui portent sur un bon mot formulé par l'un des personnages, il arrive même que le jeu de mots final ne soit plus issu de la scène narrative rapportée mais du discours du conteur lui-même. Prenons le cas de la nouvelle 52 intitulée « De deux pointcz pour faire taire une femme » : le souci de clarté du conteur qui explicite la confusion des termes qui caractérisent l'échange des personnages devient source de comique, dans la mesure où le conteur procède à une réappropriation du mot d'esprit du personnage en sa faveur : « Dequoy il fut bien ris. Car la femme attendoit qu'il luy allast descouvrir deux raisons nouvelles pour mettre les femmes à la raison : prenant poings de poinct, mais l'aultre entendoit poings de poing : et mon ame je croy qu'il n'y ha ny poing, ni poinct, qui sçeut assagir la femme : quand elle l'ha mis en sa teste »<sup>33</sup>. Le rire occasionné par le propos des personnages se double ainsi du rire provoqué par le bon mot du conteur. Par l'usage de la parenthèse comme par cet ajout à la clôture de la narration, le conteur fonde une nouvelle connivence avec le lecteur.

31 B. Des Périers, *Nouvelles récréations et Joyeux Devis*, éd. cit., p. 290.

32 *Ibid.*, p. 281.

33 *Ibid.*, p. 206.

L'intervention du conteur se manifeste en effet par la prise à parti du lecteur, qui est amené à donner son avis sur le déroulement de la narration. Les interventions du conteur sont ainsi souvent marquées par la présence des personnes de l'interlocution : le conteur interpelle les lecteurs à la P5, les impliquant dans la narration, comme à la nouvelle 73 : « A vostre advis ne pouvoit il pas bien attendre un bon disner, pourveu qu'il ne demeurast gueres ? »<sup>34</sup>. Pour ce faire, il fait fréquemment usage de l'impératif (« N'entendez pas que », par exemple, à la nouvelle 37<sup>35</sup>), ou plus discrètement du datif éthique (comme à la nouvelle 41, « Et à ce cri mon charretier s'esveille, qui vous prend son fouet qu'il avoit aupres de luy, et le vous meine à tort et à travers »<sup>36</sup>). La forte modalisation du discours et la mise en scène de la figure du lecteur conduisent également le conteur à intégrer à la narration des micro-dialogues fictifs, qui introduisent une diversification des types de phrases et notamment le recours à l'interrogation sous forme de questions rhétoriques, comme à la nouvelle 41 : « Et si vous me demandez, ou il prenoit dequoy payer ? je vous respons qu'il n'y avoit plat ny escuelle qui ne s'y en allast »<sup>37</sup>, ou à la nouvelle 5 : « s'il ne vous desplait, je vous feray une question à propos de ceste cy : lequel vous aymeriez mieux estre cocu en herbe, ou en gerbe : Et ne respondes pas trop tost, qu'il vault mieulx l'avoir esté en herbe, et ne l'estre point en gerbe : car vous sçavez combien c'est chose rare et de grand contentement que d'espouser une pucelle [...]. Mais je ne veulx pas en debatre les raisons d'une part et d'autre. Je vous en laisse le pensement à vostre loisir. Puis vous m'en sçaurez à dire »<sup>38</sup>. La voix du conteur met alors en scène la voix d'une nouvelle instance, celle du lecteur, à qui elle attribue des propos tout en les intégrant à son propre discours. La voix de l'énonciateur se fait le réceptacle d'un ensemble de paroles qui s'entremêlent. Elle témoigne de la recherche d'une approbation du lecteur et vise à sa séduction. En un mot, elle se fait spectacle.

---

34 *Ibid.*, p. 263.

35 *Ibid.*, p. 163.

36 *Ibid.*, p. 176.

37 *Ibid.*, p. 273.

38 *Ibid.*, p. 37-38.

La différenciation des voix énonciatives est donc essentielle à la dynamique récréative du recueil. Toutefois, la finesse des procédés énonciatifs mis en œuvre provient également du *continuum* constamment maintenu du discours du narrateur au discours du conteur. Ainsi la structure même de la « première nouvelle en forme de préambule » scelle-t-elle le pacte qui lie les deux instances. En effet, le début de ce texte suit les conventions stylistiques et génériques de l'adresse au lecteur qui ouvre les recueils de contes et nouvelles de la Renaissance : emploi de la P<sub>1</sub> et de la P<sub>4</sub>, vocabulaire métadiscursif pour désigner l'œuvre et les conditions de sa réception, affirmation de l'appartenance de l'ouvrage à la littérature de divertissement. Or on rencontre le plus souvent ce discours au sein du péritexte, sous la forme d'une pièce liminaire distincte des narrations proprement dites, comme s'il s'agissait ici d'un texte émanant de l'auteur lui-même et non de la simple instance chargée de la narration. En intitulant cette nouvelle « Première nouvelle en forme de preambule » et en intégrant au discours préfaciel le récit d'une première anecdote facétieuse, l'énonciateur efface la distinction qui s'opère traditionnellement entre la figure de l'auteur et celle du narrateur et contribue, dès l'ouverture du recueil, à brouiller les plans énonciatifs et la distinction des voix. Narrateur et conteur ne forment qu'une instance unique, bien que plurielle, caractérisée par l'expression d'un « je » qui donne son unité au recueil et qu'assume pleinement l'auteur du volume.

L'examen de la structure énonciative mise en œuvre dans le recueil des *Nouvelles créations et Joyeux devis* a ainsi montré avec quelle habileté Bonaventure Des Périers parvenait à mettre en scène une figure de conteur qui prenait appui sur l'efficacité diégétique du narrateur pour faire de chaque nouvelle un jeu sur la langue et sur le discours. Il faudrait alors analyser les expressions et proverbes hauts en couleur qui émaillent le discours du conteur, la nature pittoresque du lexique employé, le jeu sur les sonorités et sur le rythme de la phrase, pour mettre en valeur la verve de cette figure, qui parvient, en un style très écrit, à reproduire la spontanéité et l'énergie de la transmission orale du conteur à son public.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, 1982, p. 91-151.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BRÉS, Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2005.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

FONYI, Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure. Un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *Problématique de la nouvelle, Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1976.

McFARLANE, Ian Dalrymple, « Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles récréations* », dans *La Nouvelle française à la Renaissance*, Torino, Giapichelli, 1964, p. 307-318.

MOESCHLER, Jacques et REBOUL Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Le Seuil, 1994, chap. « Polyphonie et énonciation », p. 323-347.

TROISIÈME PARTIE

# Théophile de Viau



## POÉTIQUE DU CLICHÉ DANS LA PREMIÈRE PARTIE DES *ŒUVRES POÉTIQUES* DE THÉOPHILE DE VIAU

Véronique Adam

Université Toulouse-le Mirail – C.R.I. Grenoble

La définition du cliché repose sur trois pôles : le lieu commun dont il est une sous-catégorie (un argument-type développable à l'infini), la figure de style (métaphore, hyperbole, antithèse...) le distinguant du *topos*, et la banalité. Le sens de la séquence verbale qu'il forme est d'emblée compris comme figuré<sup>1</sup>. L'immédiateté du sens du cliché et de la perception de sa banalité pose problème dans le cadre de la poésie Louis XIII. Moins par la corrélation entre l'invention de la notion de « cliché » à celle des techniques d'imprimerie du XIX<sup>e</sup>, que par sa réception actuelle<sup>2</sup>, peu consciente de cette banalité. Héritier d'une tradition, Théophile utilise des *topoi* et des clichés attendus par un public qui évalue l'*inventio* du poète à sa capacité d'imitation et de disposition. Inversement, le lecteur moderne voit fleurir des lys sur le visage des femmes et la métaphore banale est pour lui étrange. La figure est présente mais le sens se dérobe. Le public, pour des raisons différentes, ne perçoit pas la

- 1 Sur le cliché, figure au sens immédiat, distinct du lieu commun, voir R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982, p. 5-23 ; G. Molinié, « Cliché et littérarité », *Clichés et clichages, La Licorne*, 2001, n° 59, p. 175-178 ; L. Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, 12, 1972, p. 495-517. Sur la banalité, voir A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985, p. 23 sq. ; M. Riffaterre, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 160 sq. ; « Sémiotique de la description au XVII<sup>e</sup> siècle », *PFSCS*, 9, 1983, p. 89-126.
- 2 G. Molinié, « Cliché et littérarité », art. cit., p. 175.

banalité<sup>3</sup>. Théophile se pose aussi comme récepteur et juge des clichés dans la Première partie de ses *Œuvres*. S'il utilise des images mortes, il les conteste, les change, les dénigre, au nom de sa simplicité franche. Simplicité qui est aussi justement celle du cliché<sup>4</sup>. La fonction du cliché, outil de création des vers et sujet du discours métapoétique de Théophile, apparaît donc comme complexe et pose la question de sa littérarité<sup>5</sup>. La transformation qu'il fait subir aux lieux communs, son propre renouvellement en tant que figure et sa métamorphose d'objet en sujet du discours seront les signes de cette littérarité et de sa position paradoxale.

74 Le cliché est souvent présent en série. La finalité de sa combinaison avec d'autres clichés ou lieux communs dans le genre lyrique est l'édification d'une topique cohérente, mais d'autres regroupements, dans le genre héroïque ou satirique, illustrent une volonté plus polémique et la modernité du poète dans son usage du cliché.

Les poèmes amoureux associent des clichés cohérents pour former une topique connue et supporter l'architecture du poème : le cliché n'est donc pas qu'une figure microstructurale. L'antithèse du « doux tourment » d'amour convoque la métaphore à fondement métonymique des cheveux « liens », asservissant l'amant brûlé par le « flambeau » des yeux et enfermé dans une « prison » non moins métaphorique<sup>6</sup>. Ces clichés tracent la description de la mort d'amour et s'inscrivent sous le signe

3 M. Riffaterre, « Sémiotique de la description au xvii<sup>e</sup> siècle », art. cit., et Ph. Sellier, « Télémaque ou les aventures du cliché », *Création et recréation : un dialogue entre littérature et histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 177-183.

4 L'usage courant associe systématiquement « cliché » et « simple », synonyme de « banal », et ce caractérisant se retrouve repris pour décrire le sens du cliché ou sa forme quand il devient « simple signifiant » (L. Jenny, « Structure et fonction du cliché », art. cit., p. 498).

5 G. Molinié, « Cliché et littérarité », art. cit, p. 176 *sq.*, décrit les clichés comme « embrayeurs de littérisation », quand ils convoquent un genre littéraire précis (littérarité générique), ou comme « embrayeurs de littérarité » que celle-ci soit générale (une série de cliché donne un style unifié à l'œuvre) ou singulière (un cliché est perçu comme fait littéraire).

6 Voir les odes XV, XVI, les stances XVIII à XXI. Toutes les références renvoient à la Première partie des *Œuvres poétiques*, éd. G. Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008.

de l'itération : répétition de la parole d'un autre déjà entendue, d'une même forme rhétorique, d'un même sentiment de douleur révélé de plusieurs points de vue, telle une anamorphose. L'enchaînement des vers repose sur des jeux de dérivations et de polyptotes à partir des vocables des clichés. Sans surprise, les sonnets, placés à la fin, sont représentatifs de ces clichés pétrarquistes. Néanmoins, comme microstructures, nous verrons plus loin que ces clichés sont plus étonnants.

L'usage sériel du cliché peut aussi l'intégrer dans une suite de lieux communs et de stéréotypes, si le poète choisit de se défendre dans des vers polémiques. L'impersonnalité des vers et des *topoi* gomme un temps la présence du pronom de la première personne et autorise la multiplication des sentences. La cohérence stylistique et thématique de cette énumération de *topoi*, figurés ou non, entraîne l'effet inverse de l'accumulation de clichés : le cliché est introduit pour renverser le lieu commun, et introduire une antithèse. Il procède comme une pointe, dénonçant les poncifs et refusant les stéréotypes. Le cliché n'est plus perçu dans sa banalité. Il change l'énonciation du texte et réintroduit le « je ». Il fait donc l'objet d'une double personnalisation, énonciative et poétique, mais n'en demeure pas moins cliché : seul le contexte le rend surprenant. Il fonctionne à deux niveaux : il est en lui-même une figure et, distinct du lieu commun le précédant, souligne un paradoxe dans la structure de la société et de l'argumentation. Ainsi, dans les poèmes encomiastiques, vers où la parole est contrainte, que Théophile parle pour un mécène, ou qu'on lui impose son sujet, le cliché révèle un sous-discours : trois textes, en prose et en vers, évoquent les mêmes *topoi* : cupidité et hypocrisie de la cour,

Les esprits des hommes sont faibles [...] principalement à la Cour où les amitiés ne sont que d'intérêt ; [...] la vertu n'a point d'éclat que dans les ornements du vice.

Et depuis que la Cour avoue  
Ces âmes de cire et de boue  
Que tout crime peut employer,  
Chacun attend qu'on le corrompe,

Et les grands donnent le loyer  
Tant seulement à qui les trompe.

[Au] siècle où nous sommes,  
Les richesses ont acheté  
De notre avare lâcheté  
La façon de louer les hommes<sup>7</sup> ;

et *persona* humble et franche de l'auteur :

Cette publication est plutôt de l'humilité de mon âme que de la vanité  
de mon esprit

76

Prince, je dis sans me louer,  
Que le Ciel m'a voulu douer  
D'un esprit que la France estime  
Et qui ne fait point mal sonner  
Une louange légitime  
Quand il trouve à qui la donner

Moi, qui n'ai jamais eu le blâme  
De farder mes vers ni mon âme,  
Je trouverai mille témoins  
Que tous les censeurs me reçoivent,  
Et que les plus entiers me doivent  
La gloire de mentir le moins<sup>8</sup>.

Les deux lieux communs, vice de la société, vertu du poète, en s'opposant, font l'objet d'un premier déplacement par un jeu de contamination métonymique : le mensonge est déplacé sur le « fard » utilisé au propre et au figuré. Ce cliché métaphorique (du mensonge) et métonymique (présent sur le visage du courtisan-menteur) appelle la

7 « Épître au lecteur », p. 4 ; V, v. 27-32, p. 24-25 ; VII, v. 21-24, p. 39.

8 « Épître au lecteur », p. 4 ; V, v. 14-19, p. 24 ; VII, v. 35-40, p. 39.

cire<sup>9</sup>, matière plus changeante empruntée aux clichés des vers baroques sur la fuite du temps, inscrite dans la composition chimique du fard, proche du « crime » (quasi-anagramme). La « boue », autre cliché des textes théologiques, plus dépréciative que la terre créant le corps humain, renvoie à une laideur proche du mensonge. L'analogie des matières et de leur connotation, l'allusion à d'autres clichés font de ces images des traits d'esprit de l'orateur qui se montre intelligent au sens étymologique et les préserve comme faits de style, et obligent le lecteur à convoquer un intertexte (vers sur la fuite du temps, texte théologique) pour comprendre ces pointes. Le verbe « farder », dans un contexte dysphorique, nié comme qualité du « je », prolonge la dérivation. On voit alors la différence entre le lieu commun qui repose plus sur l'*inventio*, sur le contenu du discours, et le cliché dont l'intérêt naît davantage de ces jeux formels<sup>10</sup>. La forme grammaticale des hyperboles encadrant l'apparition du « je » et de sa sincérité (superlatifs, adjectifs indéfinis) lègue à cet argument une universalité qui contrebalance celle des lieux communs sur la cour, portée quant à elle par des présents gnomiques et des noms abstraits. Le *topos* de la sincérité de l'auteur, assez prévisible en début d'œuvre, est lui aussi saturé par des figures : aux hyperboles et à la dérivation s'ajoutent les antithèses (« je » vrai/monde « faux »), des superlatifs et la répétition de mots (« âme »), de tournures syntaxiques parallèles (négation). Dans ce contexte, l'ode *À Monsieur le duc de Luynes* placée entre ces deux satires, que Théophile est contraint d'écrire, paraît ambiguë : il prétend avoir eu tort de ne pas louer le duc, son erreur ayant entraîné son exil, et ajoute :

Ceux que le Ciel d'un juste choix  
Fait entrer dans l'âme des rois, [...]  
Un chacun les doit estimer [...]  
La vertu c'est de les aimer,  
L'innocence est de leur complaire, [...]  
Les suivre c'est fuir le vice,

9 V, v. 27, p. 25.

10 Voir Fr. Goyet, *Rhétorique et littérature : le lieu commun à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, p. 9 et 24.

Bien vivre c'est les imiter, [...]  
 Grand Duc que toutes les vertus  
 Recommandent à notre estime,  
 Et que les vices abattus  
 Tiennent pour vainqueur légitime,  
 [...] jamais ne soient innocents  
 Ceux qui refuseront l'encens  
 Aux autels de ta renommée<sup>11</sup> !

78

Cette série de clichés moraux repose sur l'antithèse de la vertu et du vice, syntagmes répétés inscrits dans un jeu de polyptotes précis, placés à la rime ou en tête de vers. Mais la rigueur de cette disposition contraste avec la surprise du changement de sens de cette antithèse proche du clichage : la vertu du duc est contestée en amont par le *topos* de la cour entièrement pervertie. Pourquoi le duc y échappe-t-il ? La rime « service » et « vice », péjorative, rappelle l'attitude du courtisan qui suit et sert le vice, au contraire de l'honnête homme. L'assonance « fuir »/« suivre », comme cette rime, pourrait relever du cliché, tant elle sont récurrentes. Enfin la double négation (« et jamais ne soient innocents ») suggère une antiphrase généralisée. L'accumulation des *topoi* et l'itération du cliché antithétique signale le fond d'une pensée : dénigrer les travers de la société, se servir contre elle de sa technique argumentative, en se fardant à son tour, en faisant disparaître toute expression à la première personne. Au lieu d'être fondée sur un argument d'autorité (Dieu, le Roi, la vertu), l'argumentation sociale s'appuie sur de nouvelles définitions (répétition du verbe « être »), préférant les arguments de cadrage fixant arbitrairement le trompeur comme vertueux. L'ironie manifeste de Théophile, répétant un lieu commun sur la vertu du Grand, improbable dans une cour viciée, redonne son sens au cliché : parole de l'autre, le cliché louant la vertu du prince contre le vice du monde se présente comme la citation d'une parole officielle sur le Duc, refusée par l'énonciation personnelle qui la contredit en amont et en aval, appelant d'autres intertextes internes ou externes à

<sup>11</sup> VI, v. 25-26, *passim* v. 30-38, v. 41-50, p. 34.

l'œuvre. Cette ode devient le pastiche d'un discours encomiastique sans oser s'afficher trop clairement en parodie. Le cliché, pris dans une suite de *topoi*, externes ou internes aux vers, porte une contre-argumentation opposant le discours collectif à la parole personnelle, dans l'énonciation et l'énoncé. Le destinataire, Luynes, la reçoit comme encomiastique, le lecteur voit la satire, le destinataire trahit l'altérité de ces vers.

Le cliché, ainsi placé dans des énumérations, s'inscrit dans un contexte dépréciatif, amoureux ou social. Il fera lui-même l'objet d'une critique, nous le verrons. Néanmoins, il est porteur d'un travail poétique formel, assurant contre les modèles figés, la présence d'une manière personnelle. Il permet de décentrer le sens et l'architecture du poème en attirant l'attention sur lui et s'inscrit dans une série de *topoi* comme élément perturbateur. À son tour, plus isolé, il peut faire lui aussi l'objet d'un décentrement et être renouvelé dans sa forme comme dans son contenu.

M. Riffaterre<sup>12</sup> a dénombré les manières de renouveler cette « image au repos »<sup>13</sup> : substituer des mots à ses composantes, en ajouter de nouvelles, modifier leur nature grammaticale<sup>14</sup>. Refonte distinguant la lexicalisation du cliché, assurant son étrangeté, parole de l'autre connue mais étrange par sa modification. Théophile reprend ces changements : l'aurore aux doigts de rose se change en « aube » aux « tresses d'or ». La synonymie des moments du jour, la métaphore de la femme, la métonymie des cheveux au lieu des doigts et le chiasme sonore (*rose/or*) sont fréquents. Des caractérisants, dans les clichés du corps, s'ajoutent à la forme connue du cliché : le soleil « œil du ciel » est qualifié de « plus grand et plus beau », ou est « noyé de pleurs »<sup>15</sup>. La transformation grammaticale, rare, consiste à remplacer un nom par un verbe (*farder/fard*), par un adjectif (*doux/douceur*), et la modification syntaxique est systématisée dans les clichés faits de deux substantifs dont

12 « Fonction du cliché dans la prose littéraire », dans *Essais de stylistique structurale*, op. cit., et « Sémiotique de la description au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit.

13 G. Bachelard, *L'Air et les songes* [1943], Paris, Corti, 1990, p. 8.

14 L'intégration d'un commentaire métalinguistique sur le cliché est vue plus bas.

15 IV, v. 54 et X, v. 39, p. 50. *Idem* pour le bras ou le sein.

l'un est complément du nom de l'autre. Le cliché devient une phrase. « Les voiles de la nuit » deviennent « la nuit a retiré ses voiles »<sup>16</sup>. Autant d'efforts, pour empêcher toute lexicalisation.

D'autres formes de renouvellement du cliché complètent ces substitutions et les systématisent dans un jeu de transfert aux multiples facettes. Le cliché, réactivé, garde une immédiateté mais combine une lecture littérale et figurée. La syllepse et l'inversion du comparé et du comparant en sont des signes : tel ce visage féminin fait de lys et de roses, métaphores de son teint, placé à l'horizon naturel de ces fleurs :

La terre en faveur de Philis  
D'œillets, de roses et de lys  
Sèmera par tout mon passage<sup>17</sup>.

80

Le surgissement des œillets, rares dans les portraits féminins, assure la présence de végétaux réels et stylisés, grâce à un lieu commun lyrique : la sympathie de l'univers reflétant l'amant et ses sentiments<sup>18</sup>. La syllepse de la fleur entraîne l'inversion du comparé humain et du comparant végétal. Qui est le modèle ou la copie ? Le cliché se change en *conchetto*<sup>19</sup> :

Il est jour, levons-nous, Philis ;  
Allons à notre jardinage  
Voir s'il est comme ton visage  
Semé de roses et de lys<sup>20</sup>.

La métaphore du cliché (les lys, les roses) est portée par la mention explicite du comparant et du « jardinage ». La porosité entre le monde réel et l'univers imaginaire provoque une surprise : le sens figuré du cliché

<sup>16</sup> XI, v. 10, p. 56 ; *idem* pour le soleil, IV, v. 54.

<sup>17</sup> XV, v. 72-74, p. 72.

<sup>18</sup> E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986, p. 301 sq.

<sup>19</sup> E. Michaelsson illustre avec des vers de Cyrano, le *conchetto* de Marino : un rossignol se mire dans une rivière, croit y être tombé. Un brochet en est jaloux. Le brochet, le rossignol et le lecteur ne discernent plus l'image de la réalité (« L'eau comme centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> », *Orbis litterarum*, XIV, 1959, p. 141).

<sup>20</sup> XI, v. 61-64, p. 58.

et sa perception comme tel n'est plus sûr. De même, pour l'un des quatre éléments : la neige réelle fond sous l'effet du feu de l'amant :

Embrasé d'un feu qui me suit  
Partout où le Soleil me luit,  
Je passe les monts Pyrénées  
Où les neiges, que l'œil du jour  
Et les foudres ont épargnées,  
Fondent au feu de mon amour<sup>21</sup>.

Néanmoins tous ces transferts et inversions sont fréquents dans la poésie Louis XIII<sup>22</sup>. La rencontre banalisée d'une matière tangible et d'un élément figuré offre un cliché qu'on nommerait secondaire, né d'un cliché primitif renouvelé. Bien souvent, il surgit dans les paysages où un élément réel dédouble l'élément figuré : ici, le soleil et le feu de l'amant, là, la Seine et les larmes :

[Dieu] ne sera point irrité  
Que vous tarissiez le déluge  
Des maux où vous m'avez jeté.

Éloigné des bords de la Seine  
[...]  
J'ai choisi loin de votre empire  
Un vieux désert où des serpents  
Boivent les pleurs que je répands<sup>23</sup>.

Les « pleurs » suivent le « déluge » initial : le cliché primaire (« pluie de maux ») a été remplacé par une hyperbole banale (« déluge »). La cohérence de l'élément liquide, réel ou figuré (« Seine », « pleurs », « déluge »), assure l'unité thématique de la plainte. Les deux paysages,

21 XV, v. 25-30, p. 71-72.

22 Voir J. Pedersen, *Images et figures dans la poésie française de l'âge baroque*, n° spécial, *Revue romane*, n° 5, 1974, p. 37 et V. Adam, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 47-48, 176-184, 204-207, 289-290.

23 I, v. 18-21, v. 40-43, p. 5-6.

lieu du pouvoir, Paris, et *locus horribilis*, désert de serpents, se heurtent dans les matières de leur cliché : liquidité de l'un (« la Seine »), aridité de l'autre, consécutive à un déluge (« de maux ») et baignée de « pleurs ». Invraisemblance matérielle née d'une contamination entre le figuré et le littéral ? Cette antithèse de deux lieux paraît originale, puisqu'ailleurs on oppose à ce désert aride le paysage amoureux de la fontaine ovidienne du *locus amoenus*. La Seine serait un moyen terme entre la fontaine et le déluge<sup>24</sup>, échappant au clichage secondaire.

L'échange entre les univers féminin et masculin complète ce transfert matériel<sup>25</sup>. Les clichés du portrait féminin sont déportés vers l'amant, dans un élan gémellaire :

82

[Tes yeux] Languissaient étonnés auprès de son visage :  
 Son visage et le tien plus blanc, frais et vermeil  
 Que le teint de l'Aurore et le front du Soleil<sup>26</sup>.

L'hyperbole et la présence simultanée, symétrique, de l'amant changent la métaphore du teint réservée à la femme. Inversement, celle-ci s'approprie les clichés du discours de l'amant. Le changement d'énonciateur renouvelle le cliché : le « je » masculin du poète prête sa voix à une femme qui attribue à son amant les clichés sur les yeux féminins : « Il a dedans ses yeux des pointes et des charmes »<sup>27</sup>. Les flèches d'amour féminines sont remplacées par les traits des yeux de l'amant. Ce transfert du féminin au masculin va souvent de pair avec la confusion du littéral au figuré, ici avec cette syllepse du feu<sup>28</sup> :

Que [le beau Pâris] fit bien  
 Alors qu'il alluma l'embrasement de Troie  
 Pour amortir le sien<sup>29</sup> !

<sup>24</sup> Les textes polémiques reprennent néanmoins aussi cette opposition.

<sup>25</sup> Lié sans doute à l'androgynie, C. Gaudani, « The Androgynous Vision in the Love Poetry of Théophile », *PFSCS*, n° 11, 1979, p. 121-136.

<sup>26</sup> XXXVI, v. 81-84, p. 126-127.

<sup>27</sup> XXIV, v. 53, p. 91.

<sup>28</sup> Omniprésente au XVII<sup>e</sup> siècle, elle reste cliché.

<sup>29</sup> XXIV, v. 78-80, p. 93.

Dans une autre ode, la flèche combine les transferts d'énonciation et de sens :

Le dard qu'Amour me fait forger, [...]  
Pénètre au fond de la pensée,  
Et la dame qu'il veut toucher  
En est si doucement blessée,  
Qu'elle n'en peut haïr l'archer.

Mais les flèches de mon courroux, [...]  
Font trembler le dieu de la guerre<sup>30</sup>...

La flèche du guerrier va de pair avec le dard d'Amour, réservé ailleurs à la femme qui en devient victime. Même inversion pour Mars qui tremble. La coexistence de clichés de l'univers lyrique et de composantes du genre héroïque relève d'un double transfert générique : on échange les clichés lyriques et héroïques, comme les sexes. D'ailleurs Théophile, au contraire de ses contemporains, ne se soucie pas de classer par genre les pièces de ses *Œuvres* : tel poème encomiastique dédié à un ami ou à un mécène emprunte aussi à la poésie lyrique, le cliché de sa prison :

... dès lors j'aimai ma prison,  
Et délivrai ma fantaisie  
De l'empire de ma raison<sup>31</sup>.

Le poète affiche son choix d'être prisonnier de sa belle. C'est cette libre détermination qu'il reprend avec son mécène :

Je dois aimer mon joug, m'y rendre volontaire,  
Et dedans la contrainte obéir et me taire ;  
[...]  
[C'est] trouver la franchise au fonds d'une prison.  
Or je suis bien heureux sous ton obéissance,

<sup>30</sup> LXVII, v. 15-33, p. 188.

<sup>31</sup> XV, v. 18-20, p. 71, ou : « Les rois ont de divers honneurs, / Leurs esclaves sont des seigneurs, [...] / Toute la terre est leur maison / Moi je n'ai rien qu'une prison, / Mais je l'estime davantage » (XXVIII, v. 13-18, p. 102).

En ma captivité j'ai beaucoup de licence,  
Et tout autre que toi se lasserait enfin  
D'avoir si chèrement un serf si libertin<sup>32</sup>.

84

Le changement de destinataire (le mécène et non la femme) autorise le passage de la prison d'amour à la prison sociale. Le transfert d'un genre à un autre, poétique ou sexuel, se termine sur une pointe et un oxymore, le « serf libertin ». Le libertinage se distingue de la liberté : servitude volontaire, choisie, calquée sur le modèle amoureux et non sur les relations politiques. Cette servitude héritière de l'univers courtois (qualifiant deux fois le mécène dans les vers), est modifiée par l'ambiguïté de l'adverbe « chèrement » (coûteux en argent et en risque). Les vers mêlent alors le refus de faire l'éloge de Candale à la manière de Virgile et une double ignorance : celle des sots, sottise dont Candale est exempt, et celle du poète qui ignore les exploits de son maître. L'éloge du maître relève alors de la prétérition, remis à plus tard, au bon gré du poète :

Donne-moi du repos, et ne viens point choisir  
À mes conceptions les lieux ni le loisir.  
Ores j'aime la ville, ores la solitude,  
Tantôt la promenade, et tantôt mon étude.  
Bref, si tu ne me tiens pour un fâcheux rimeur,  
Tu souffriras un peu de ma mauvaise humeur<sup>33</sup>.

On voit combien la prison d'amour se distingue de la prison sociale : si les lieux amoureux se déterminent par la présence ou l'absence de la belle – distance contrainte (solitude et étude), proximité attendue (promenade et ville) – au gré des désirs féminins, l'humeur du poète libertin, supportée par le maître, choisit ses lieux. La prison du mécène n'est qu'un lieu rhétorique. Le cliché de la prison se rapproche ainsi de très près du stéréotype<sup>34</sup> : les liens sociaux sont toujours soumis aux

---

32 XXXVII, v. 13-20, p. 129.

33 XXXVII, v. 195-100, p. 135.

34 Le stéréotype, « image collective figée », contrairement au cliché, ne part pas d'un « effet de style » (R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, A. Colin, 2007, p. 25-29).

mêmes règles, souffrance et soumission, tangibles ou simulées, avec des degrés différents.

Ultime forme de transfert, la synesthésie. Ces transpositions sensorielles sont notables dans les couleurs du visage (blanc, vermeil, rose, ambre)<sup>35</sup>, inscrites dans un cliché comparant la femme à une fleur ou à un moment de lumière (lever du soleil, aurore). Le poète déplace ces éléments visuels vers d'autres perceptions sensorielles :

La rose en rendant son odeur,  
Le Soleil donnant son ardeur,  
Diane et le char qui la traîne,  
Une Naïade dedans l'eau,  
Et les Grâces dans un tableau,  
Font plus de bruit que ton haleine<sup>36</sup>.

Les comparés sont retenus pour leur dimension olfactive et auditive. *L'incipit*, déjà ambigu, remplaçait l'ivoire des bras par « le linge », connotant la pureté visible, la pureté olfactive, du drap. La transposition des sens se joint à la syllepse et forme une vraie synesthésie :

L'air, glorieux de former ses soupirs,  
Entre en sa bouche avecque des zéphyrus  
Tous embaumés des roses de l'Aurore,  
Et tous couverts des richesses de Flore<sup>37</sup>.

Les roses, couleur de l'aurore et fleurs du paysage, donnent un plaisir esthétique et olfactif, vision parfumée de la beauté. Ces synesthésies, présentes chez d'autres, offrent aux clichés féminins, une dimension matérielle et tangible :

Si tu mouilles tes doigts d'ivoire  
Dans le cristal de ce ruisseau,  
Le Dieu qui loge dans cette eau  
Aimera s'il en ose boire.

35 XII, v. 97, p. 63 ; XLI, v. 61-63, p. 150-151.

36 XXIX, v. 19-24, p. 103.

37 XLI, v. 91-94, p. 151.

Présente-lui ta face nue,  
Tes yeux avecque l'eau riront,  
Et dans ce miroir écriront  
Que Vénus est ici venue.

Si bien elle y sera dépeinte,  
Les Faunes s'en enflammeront,  
Et de tes yeux qu'ils aimeront,  
Ne sauront découvrir la feinte<sup>38</sup>.

86

La confusion de trois clichés change la couleur en élément gustatif ou tactile : la femme-matière précieuse (ici ivoire) appelle le cristal (même matière solide, même couleur diaphane), le lieu commun de la sympathie du monde, l'image de l'eau-miroir aimant de Narcisse, changé en eau bue. Si la flamme amoureuse lancée par la femme se change ailleurs en poison dans le corps de l'amant, Théophile, porté par les transpositions sensorielles et matérielles, préfère l'eau au feu, la couleur des doigts à l'éclat du regard. Le cliché est essentiellement changé pour des matières tangibles et synesthésiques : toucher l'eau, la goûter et la voir. Une représentation si complète de la femme qu'elle trompe a des effets semblables à l'original, allusion à un ultime *topos* : la perfection mimétique de l'œuvre<sup>39</sup>. Le cliché s'inscrit donc dans une réflexion sur l'image. En rompant son unité linguistique et rhétorique, en s'en prenant à l'unicité de son sens, Théophile s'attaque aux défauts de ses contemporains : l'imitation devenue pillage<sup>40</sup>, oubli de la fantaisie pour la règle. Le cliché est ainsi contestateur : lieu du renouvellement de l'image empruntée, et, sujet du discours métalinguistique, lieu d'une contestation contre Pétrarque ou Malherbe.

---

38 XII, v. 105-116, p. 63.

39 Reprise à la Renaissance dans le domaine pictural (avec Giotto et sa mouche), l'anecdote du peintre Zeuxis créant un tableau si parfait que les raisins dessinés trompent les oiseaux qui viennent les picorer, correspond en poésie à ce *conchetto*. Voir C. Gaudani, «The Androgynous Vision in the Love Poetry of Théophile », art. cit.

40 « Élégie à une dame », p. 114 sq.

Théophile s'en prend à l'usage de la mythologie. Un cliché, comme le *mythologisme*<sup>41</sup>, omniprésent dans la poésie Louis XIII, substitue le nom d'un Dieu au nom propre. C'est une comparaison ou une métaphore. La mise à distance passe par un transfert d'énonciation : celui qui énonce le cliché est inscrit dans un contexte dépréciatif, pillier de Malherbe, poète incompetent. Il cherche « à midi Phébus à la lanterne »<sup>42</sup>. On souligne la double indigence de ces « rimailleurs » usant d'une lanterne pour éclairer Phébus (Soleil, Apollon ou Malherbe) pourtant à son zénith, incapables d'agir sans imiter Malherbe, louant Apollon, ou Diogène, cherchant, quant à lui, l'homme avec sa lanterne. Le lieu commun de la quête de l'âme est ainsi parodié dans cette vision parodique hésitant entre l'héroï-comique et la caricature. À nouveau, les vers sur Luynes deviennent douteux, deux fois comparé à Apollon, dans une œuvre qui réfute ce *mythologisme* et souligne le caractère contraint de sa présence<sup>43</sup>. Le *mythologisme* est d'une manière générale, l'objet d'une ironie marquée : au-delà des mauvais poètes, Théophile attaque le héros de Virgile, Énée, modèle du guerrier. « Vagabond »<sup>44</sup>, Énée est refusé comme modèle et devient un antihéros :

Bien que moins rudement Neptune l'assaillit ;  
 [Énée] Tout héros qu'il était, le cœur lui défailloit,  
 Il eut peur de la mort [...]  
 Jamais tes sentiments n'auront tant de tristesse<sup>45</sup>.

La définition du seul héros, Candale, se fait au travers d'un usage multiple de la négation syntaxique et rhétorique : tournures négatives décrivant ce que le héros n'est pas, réfutation de ce qu'on a écrit sur Énée et prétérition, le poète annonçant à Candale, à la fin de cette épître, comme au début de la précédente, ce qu'il ne fera pas :

41 Pour P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 120, il est une expression fictive empruntée à la mythologie tenant lieu d'expression simple et commune.

42 XXXIV, v. 90, p. 117.

43 LXVIII, p. 189 ; LXX p. 191 sq.

44 VII, v. 10 sq., p. 38.

45 XXXVII, v. 87-89, et 97, p. 132.

N'attends point qu'en ton nom honteusement j'écrive  
Ce qui ne fut jamais sur la troyenne rive,  
Que je t'appelle Achille et que tu sois vanté  
Par tant de faux exploits qu'on a jadis chantés.

Au rapport de mes vers n'espère pas qu'on croie  
Que tu sois descendu du fugitif de Troie<sup>46</sup>.

88

Le *mythologisme* est nié comme modèle esthétique (« que je t'appelle Achille ») et éthique (« le fugitif de Troie »), sans pour autant être inscrit dans une atmosphère uniquement burlesque. Ce cliché ne sert plus l'argumentation, mais la dessert. C'est en le contestant que se construit l'éloge. En plus du dénigrement des mythes, le poète accumule les critiques sur ses prédécesseurs, « poètes rêveurs [à la] plume hypocrite ». Le *mythologisme* est refusé pour sa fausseté et sa servilité à un modèle, non pour sa banalité. Ailleurs, Théophile réaffirme sa liberté en reprenant des clichés toujours comme sujet : « Je ne veux réclamer ni Muses, ni Phébus »<sup>47</sup>. Même lorsque Théophile s'inspire des dieux habituels pour montrer le héros, il les inscrit dans un contexte négatif :

Le vêtement d'Iris et le teint de l'Aurore,  
Les attraits de Vénus ni les douceurs de Flore,  
Tout ce que tous nos dieux ont de cher et de doux,  
Grand Prince ne peut point se comparer à vous.  
César auprès de vous perd ce renom d'Auguste,  
Mars celui de vaillant, Thémis celui de juste<sup>48</sup>.

La somme des clichés est réduite à néant dans la phrase guillotine (« ne peut point se comparer à vous »). Généralement, la satire, même lorsqu'elle s'appuie sans les dénigrer sur les *topoi*, pour illustrer un thème<sup>49</sup>, procède d'une structure accumulative et énumérative, qui fait

46 XXXVI, v. 21-30, p. 124 ; XXXVII, v. 173-174, p. 134.

47 XXXIV, v. 63, p. 116.

48 IV, v. 19-24, p. 19.

49 Telle l'inconstance, satire XXXIX, p. 139 sq.

du lieu commun un élément anaphorique, placé dans des parallélismes réguliers. La négation s'oppose au discours implicite sur la poésie. Le déni des clichés de l'univers amoureux entraîne le même métalangage :

[Je n'entends point] comment Cupidon se mêle de charmer :

[...]

Ces traits d'or et de plomb, cette trousse dorée,

Ces ailes, ces brandons, ces carquois, ces appas,

Sont vraiment un mystère où je ne pense pas.

La sottise antiquité nous a laissé des fables

[...].

Il voudrait que son front fût aux astres pareil,

Que je la fisse ensemble et l'Aube et le Soleil,

Que j'écrive comment ses regards sont des armes,

Comme il verse pour elle un océan de larmes<sup>50</sup>.

Le poète refuse ici la description pétrarquaisante du mal d'amour, la *persona* de l'amoureux ou celle du porte-voix. L'usage du démonstratif en anaphore est ambigu car il désigne certes les clichés lyriques des autres, mais aussi ceux de Théophile, un démonstratif exophorique et endophorique, porté par une complaisance à consacrer, dans un lieu qui refuse le cliché, plusieurs vers à le citer. Une énumération métonymique, citation parodique ou dénégation. Le poète gomme les fables de la « sottise antiquité », qu'il utilise pourtant.

Le cliché fonctionne donc dans un réseau : réseau de lieux communs qu'il décentre et renverse, réseau de clichés convoqués comme objets d'analyse du discours poétique. Sans cesse renouvelé, ses composantes font l'objet de transferts multiples, génériques, énonciatifs, sémantiques ou synesthésiques, l'entraînant vers un dernier réseau : un ensemble de figures rhétoriques et poétiques créant des images nouvelles qui seront elles-mêmes des clichés, élaborant le style personnel du poète. Le cliché signale une culture et une parole étrangère que le poète s'approprie, naturellement. Paradoxe du libertin : imitateur rebelle de modèles, il bouleverse les codes de l'intérieur en les singeant, leur redonnant

50 XXXVIII, v. 16-20 et 59-62, p. 138.

une épaisseur poétique, ou en changeant leur fonction, un « nouveau langage » en effet. Le cliché est au service du discours, ce que Malherbe voulait faire de l'image, mais il l'est littéralement et dans tous les sens, électron libre. Théophile suit donc en cela la leçon de Marino : « donner une forme nouvelle à des choses anciennes, employer un langage ancien pour des idées nouvelles »<sup>51</sup>.

---

51 « *Dando nuova forma alle cose vecchie o vestendo di vecchia maniera le cose nuove* », dans Giambattista Marino, *Epistolario*, Bari, Borzelli et Nicolli, 1911, 2, 1, p. 259.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Véronique, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII (Abraham de Vermeil, Théophile de Viau, Tristan l'Hermitte, Gabriel Du Bois-Hus, Pierre de Marbeuf)*, Grenoble, ELLUG, 2003.
- AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique » [*Communications*, 16, 1970], *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1994, t. II, p. 901-961.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986.
- GAUDANI, Claire, « The Androgynous Vision in the Love Poetry of Théophile », *PFSCS*, n° 11, 1979, p. 121-136.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du « lieu commun ». L'Invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1997.
- JENNY, Laurent, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, 12, 1972, p. 495-517.
- MAC-LUHAN, Marshall, *Du cliché à l'archétype : la foire du sens*, Montréal, Hurtubise HMH, 1973.
- MATHIEU, Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.
- MICHAELSSON, Erick, « L'eau comme centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> », *Orbis litterarum*, XIV, 1959, p. 121-173.
- MOLINÉ, Georges, « Cliché et littérarité », *Clichés et clichages, La Licorne*, n° 59, 2001, p. 175-178.
- MOREL, Jacques, « L'héroïsation des grands chefs de guerre en France au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue des sciences humaines*, janvier 1966, p. 5-11.
- PEDERSEN, John, *Images et figures dans la poésie française de l'Âge baroque*, n° spécial *Revue romane*, n° 5, 1974.

- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.
- RIFFATERRE, Michaël, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- , « Sémiotique de la description au XVII<sup>e</sup> siècle », *PFSCS*, 9, 1983, p. 89-126.
- RIZZA, Cecilia, « Place et fonction de la mythologie dans l'univers poétique de Théophile », dans Cl. Faisant (dir.), *La Mythologie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Marseille, C.M.R. 17, 1981, p. 253-264.
- SELLIER, Philippe, « Télémaque ou les aventures du cliché », dans *Création et recreation : un dialogue entre littérature et histoire*, dir. Claire Gaudiani et Jacqueline Von Baele, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 177-183.

## FORME POÉTIQUE ET FORME ÉNONCIATIVE DANS LES ODES DE THÉOPHILE DE VIAU

*Michèle Bigot*

*Université Jean Monnet (Saint-Étienne)*

Théophile de Viau, « précurseur du romantisme » ? C'est le titre que lui a conféré Théophile Gautier. Pour anachronique que ce jugement puisse paraître, il a le mérite de mettre en lumière la singularité de Théophile en son temps et d'ouvrir une nouvelle voie interprétative qui sera prolongée par nos contemporains. On trouve, en effet, largement répandue, l'idée que Théophile est un poète moderne, et lui-même a contribué à accréditer ce jugement, notamment en écrivant dans la *Première journée* : « Il faut écrire à la moderne »<sup>1</sup>. Les lecteurs du xx<sup>e</sup> siècle, poètes surréalistes et critiques<sup>2</sup>, ont corroboré ce propos. En effet, le poète s'est engagé dans une tentative pour trouver un « nouveau langage », mais il faut entendre par là autre chose que l'effort de Malherbe. Même s'il adhère aux positions de Malherbe, sa conception ne se limite pas à un travail sur la langue, ni sur la versification. Le discours neuf qu'il crée,

- 1 *Première journée*, chap. I. Les citations des œuvres poétiques renvoient à l'édition de G. Saba, *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Paris, Classiques Garnier, 2008 (le premier chiffre renvoie à la partie, le second au poème) ; les œuvres en prose puisent leur référence dans *Libertins du xvii<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1998.
- 2 Voir Jean Tortel, « Quelques constantes du lyrisme préclassique », dans *Le Préclassicisme français*, présenté par J. Tortel, *Cahiers du Sud*, 1952, p. 123-161, et Guido Saba, « Sur la modernité de Théophile », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17, Marseille, 19-20 octobre 1990, dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991, p. 21 sq.

c'est aussi des idées nouvelles, une « franchise »<sup>3</sup> dans son rapport à l'écriture littéraire et aux conventions littéraires.

Je commencerai donc par interroger cette notion de modernité dans le contexte du début du xvii<sup>e</sup> siècle, pour faire ensuite le point sur sa version récente, ce que nos contemporains appellent chez Théophile « le style personnel ». Mais, s'il existe bien une modernité de Théophile, ce n'est pas seulement, selon moi, dans sa thématique, ni dans son engagement de poète, c'est aussi dans le travail de la forme poétique. En effet, l'écriture poétique de Théophile participe au renouveau du langage prôné par les contemporains de Malherbe, en particulier dans le domaine des formes poétiques. Et c'est plus particulièrement le genre de l'ode qui témoigne de ce renouveau de l'écriture, notamment par la diversification appliquée au mètre et à la strophe. Mais au-delà de la variété formelle qu'il a conférée à l'ode, la spécificité du style de Théophile repose sur le travail du rythme, entendu au sens large comme subjectivation du discours.

94

#### LA MODERNITÉ DE THÉOPHILE

En dépit du consensus, le jugement de modernité appliqué à Théophile n'est pas sans équivoque. On est fondé à croire qu'il n'entendait pas la modernité comme nous. Si on replace la citation de la *Première journée* dans son contexte<sup>4</sup>, on constate que Théophile exprimait par ce biais son vœu de se détacher de l'imitation des anciens et de toutes les autres formes d'imitation. À l'inverse, il prônait la sincérité et l'authenticité, refusant d'être un « esprit mendiant »<sup>5</sup>. Il préconisait l'originalité et la liberté de créer selon son propre génie. Mais pour lui, comme pour ses contemporains, la modernité passe avant tout par un renouveau des formes poétiques, voire par la création d'un nouveau langage<sup>6</sup>, et en ce sens, Théophile fut adepte de l'esprit de novation qui régnait alors et que

3 Voir II/XIV, « Perside, je me sens heureux », v. 45-52.

4 Voir la *Première journée*, chap. I, p. 7.

5 I/XXXIV, v. 77.

6 Voir I/XXXIV, v. 153-154 : « En si haute entreprise où mon esprit s'engage, / Il faudrait inventer quelque nouveau langage [...] ».

Malherbe incarna superlativement. L'épuration du langage prônée par le maître a trouvé un heureux prolongement chez les poètes lyriques. Autre trait de modernité : Théophile fut un « poète-penseur », selon l'expression de Guido Saba, ce qui se traduit par une conception spécifique de la poésie et une attitude nouvelle vis à vis de l'écriture. Pour lui, l'activité poétique engage la vie dans son ensemble. La fonction du poète dans la cité n'est pas d'amuser, au contraire de ce que dit Malherbe.

Cependant, il convient de placer les propos de Théophile dans leur contexte : la marge de liberté revendiquée par le poète et son mépris des contraintes<sup>7</sup> sont restreints par la poétique de cette époque. En dépit de sa revendication d'un « nouveau langage », les conventions de genre lui fournissent des cadres d'écriture. On peut donc avoir parfois l'impression d'une contradiction entre les propos de Théophile et sa pratique. Mais un poète du début du xvii<sup>e</sup> siècle, même épris de liberté, ne peut échapper totalement aux normes de genres très conventionnels, et encore moins lorsque ce poème est un éloge qui fait office de remerciement. Néanmoins, tout en se pliant à certaines contraintes, le poète a l'art de les détourner. En fait, Théophile entretient avec la tradition un rapport qui nous semble aujourd'hui paradoxal.

Au total, il est difficile de se prononcer sur la modernité de l'œuvre de Théophile, car chaque époque en juge selon ses horizons d'attente. Toutefois cette recherche n'est pas dépourvue de pertinence, puisqu'il est assuré que les lecteurs du xvii<sup>e</sup> siècle ont apprécié sa singularité, comme en témoignent les éloges de ses admirateurs ainsi que son succès éditorial, non moins que l'embarras des censeurs. Sa réputation de modernité a aussi été alimentée par son dédain des contraintes, son goût de la liberté et de l'indépendance, son scepticisme religieux. Son procès a achevé d'en faire une figure emblématique de libertin. On ne peut donc nier que la manière de Théophile soit originale et qu'il ait rempli son contrat de modernité.

Aujourd'hui on avance en outre que la modernité de l'écriture de Théophile repose sur un « style personnel », caractérisé par l'omniprésence

7 Voir I/XXXIV, *Élégie à une dame*, v. 119 « La règle me déplaît, j'écris confusément », et v. 139 : « Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints ».

du « je », ce qui prolonge la poétique de la *Première journée*. Toutefois il s'agit là d'une fausse évidence et les poèmes de Théophile invitent à s'interroger sur l'instance représentée par ce pronom : on observe souvent un glissement entre l'auto-désignation *via* le « je » et la référence identifiante *via* le nom propre, ou plutôt le prénom « Théophile »<sup>8</sup>, qui met en lumière l'identité, la permanence et l'objectivation de la personne du poète ; parallèlement à ce jeu sur les formes de désignation du locuteur/auteur, se met en place un jeu des temps très souple, qui fait alterner repérages déictiques et repérages débrayés. Il y a donc bien là un art de brouiller les cartes, dans la mise en scène énonciative.

96

On voit qu'il est insuffisant de faire reposer l'idée de « poésie personnelle » sur la seule présence du « je ». Plutôt que de mettre en avant la subjectivité de l'écriture, il serait plus judicieux de parler d'une subjectivation<sup>9</sup> du discours de Théophile, qui va au-delà de la mise en scène de soi ; c'est le discours entier qui en témoigne, et autant dans sa mise en texte que dans sa thématique. La lecture contemporaine n'est donc pas dépourvue de pertinence lorsqu'elle cherche à mettre en lumière la dimension personnelle dans l'écriture de Théophile. Mais s'il n'est pas illégitime de capter la part de représentation de la subjectivité dans cette œuvre, il est indispensable d'en comprendre aussi la subjectivation. C'est pourquoi je chercherai à caractériser son style, en montrant comment il se singularise par rapport à une tradition discursive. Sous cet angle, l'originalité de Théophile ne consiste pas seulement dans son art de prosateur, sa singularité se signale aussi dans son œuvre poétique et plus spécialement dans la forme de l'ode.

8 Voir les pièces qui suivent son arrestation : III/ I à III/XI.

9 Pour expliquer en quoi consiste la subjectivation, on se référera à l'analyse de Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. 2, p. 197-215) sur la différence entre « moi », nom propre du locuteur, et « je », sujet de l'énonciation, souvent implicite, renouvelé à chaque événement énonciatif, historique et dépendant de l'activité de parole. « Je » désigne à neuf dans chaque nouvelle énonciation, et cette inscription du sujet dans sa parole échappe à la conscience de celui qui parle ; son évanouissement est la condition même de l'énoncé. Le sujet de l'énonciation échappe à l'emprise de la conscience et son inscription ne peut se lire que comme un processus de subjectivation qui anime l'écriture, et pourra s'interpréter localement au niveau morphosyntaxique et globalement par le style.

On sait que les grands genres n'ont pas sa préférence. Il pratique volontiers une muse plus humble qui s'exprime dans les genres mineurs. C'est là que la dimension personnelle a le plus de chances de s'épanouir. Il avoue d'ailleurs que « l'orgueilleux dessein d'un poème héroïque »<sup>10</sup> n'est pas son fait. Certes il s'exerce à d'autres genres poétiques et même à d'autres genres lyriques comme l'élégie et le sonnet. Mais le sonnet est un genre conventionnel, présentant une haute élaboration stylistique. Il est le plus souvent un pur exercice de style, destiné à plaire par sa virtuosité. Ce n'est donc pas le genre qui témoigne le mieux de l'originalité du poète, ni de la dimension personnelle dans son écriture.

Le genre qu'il préfère, c'est l'ode, du fait de la marge de liberté qu'elle accorde au poète. Ce faisant, il marche dans les traces de Ronsard et surtout de Malherbe, mais Théophile pratique un lyrisme plus personnel. C'est pourquoi, pour prendre la mesure de la poésie personnelle et de la novation dans l'œuvre poétique de Théophile, il faut observer la facture de l'ode. C'est là qu'il déploie le mieux ce « nouveau langage » qu'il appelle et c'est là qu'il applique au mieux sa maxime de liberté et de diversité<sup>11</sup>.

#### L'ODE ENCOMIASTIQUE

On dira que Théophile a beaucoup écrit d'odes encomiastiques, qui ne sont pas réputées relever du lyrisme personnel. Certes, cette veine héroïque existe chez Théophile. On le constate dans des pièces telles que l'*Étrenne* adressée au roi (I/IV), écrites en distiques d'alexandrins. Mais souvent, l'éloge s'écrit un ton au-dessous, dans des formes plus ludiques. Ainsi, la pièce intitulée *Pour Monseigneur le duc de Luynes. Apollon en Thessalie* présente une variation métrique : elle est composée de quatre sizains hétérométriques faisant alterner l'octosyllabe et l'alexandrin (8/8/8/12/8/12). Le sizain ainsi obtenu, de genre masculin, repose sur deux rimes triples alternées. Il semble repris de la poésie courtoise, proche de la chanson, ménageant un subtil mélange de légèreté et de noblesse. De

10 III/1, *La Plainte de Théophile à son ami Tircis*, v. 133-134.

11 Voir I/XXXIV, *Élégie à une dame*, v. 115 et 145-146.

façon similaire, l'*Ode au prince d'Orange* échappe à la lourdeur de l'éloge, en dépit de sa longueur, en faisant alterner le sizain et le septain avec inversion du genre des rimes à chaque strophe. Ce poème exemplarise dans la forme métrique la forme énonciative consistant à alterner la mise en scène du poète écrivant et celle du Prince, objet des louanges. On trouve un effet comparable dans l'ode adressée *À Monsieur le duc de Luynes* (I/VI), qui relève plus du compliment ambivalent que de l'hymne. Le ton en est nettement plus bas, la veine en est souvent équivoque et autorise l'usage de l'octosyllabe ; on pourrait poursuivre l'analyse avec l'ode adressée *À Monsieur de Montmorency* (I/VII), qui trouve le biais de la prétériorité pour écrire un compliment sans tomber dans le travers de l'hypocrisie. Le poème accorde davantage de place aux embûches entravant l'expression de Théophile qu'au compliment lui-même. Encore plus ouvertement, l'ode adressée *À feu Monsieur de Lauzières* (I/VIII) consiste davantage en une apologie de Théophile qu'en un compliment à son destinataire.

On est bien loin de l'ode encomiastique au sens traditionnel. Les conventions du lyrisme d'apparat ont laissé la place à l'évocation de la figure du poète dans la posture du persécuté. En somme le grand lyrisme impersonnel et encomiastique est rare chez Théophile ; il contourne toujours ce genre, et même lorsque l'urgence vitale le talonne<sup>12</sup>, le poème prend la forme modeste de la requête, sans renoncer à sa verve satirique. La plainte et la contre-attaque accompagnent l'apologie ; la flatterie y tient peu de place<sup>13</sup> et se teinte toujours de quelque avertissement moral. C'est donc une figure de poète fier et rebelle qui se dessine sous ces pseudo-éloges, refusant le compliment hypocrite et servile. Même dans l'ode encomiastique, Théophile conserve le souci de marquer l'écriture d'une touche personnelle.

#### LE TRAVAIL DE L'ODE CHEZ THÉOPHILE

La forme de l'ode la plus largement représentée consiste en des compositions strophiques en octosyllabes, telles qu'issues des *Psaumes*

<sup>12</sup> Voir III/III, *Requête de Théophile au Roi*.

<sup>13</sup> Voir *ibid.*, v. 231-240.

de Marot, et renouvelées par Ronsard<sup>14</sup>. Le plus souvent, il s'agit de dizains isométriques (26 odes) sur cinq rimes, de forme classique, avec un quatrain suivi d'un sizain inversi<sup>15</sup> (*abab ccd ede*), présentant une variante où le quatrain est inversi mais le sizain pur et masculin, selon le schéma *abba ccd eed*, variante suffisamment bien représentée pour que Scudéry adopte cette forme pour son *Tombeau de Théophile*<sup>16</sup>. C'est la strophe héroïque que Malherbe avait systématisée pour les odes officielles, doublement césurée comme le veut Maynard ; en cette première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, c'est aussi la forme la plus en vogue chez les poètes lyriques.

Mais on trouve aussi chez Théophile l'ode en sizains isométriques, dont 17 sur trois rimes, de longueur variable. C'est la strophe caractéristique du xvi<sup>e</sup> siècle, celle du lyrisme léger, choisie par Ronsard pour « Mignonne, allons voir... ». Le schéma des rimes le plus fréquent est le sizain pur, séquence de deux tercets (*aab ccb*), la combinaison de rimes compensant au niveau rythmique la césure médiane préconisée par Malherbe et évitant ainsi la dissociation des deux tercets. Réservée aux sujets légers ou gracieux, elle fut abondamment reprise au xvii<sup>e</sup> siècle. Soit la strophe est inversi et le sizain est masculin<sup>17</sup>, sans alternance générique entre les strophes, soit la strophe est pure : alors la pièce est intitulée « stances »<sup>18</sup> et le sizain est féminin<sup>19</sup>.

14 Voir à ce sujet P. Martinon, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, New York, Burt Franklin, 1912, reprint 1969, p. 12 sq.

15 Selon l'analyse proposée par B. de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

16 I/I, *Au Roi, sur son exil* ; I/VII, *À Monsieur de Montmorency* ; I/XIV, *Sur une tempête qui s'éleva comme il était prêt de s'embarquer pour aller en Angleterre* ; I/XV, *À Phyllis* ; I/XLVI, « Enfin mon amitié se lasse... » ; II/I, *Au Roi, sur le retour du Languedoc* ; II/XIV, « Perside, je me sens heureux... » ; II/XXII, *Thisbé pour le portrait de Pyrame au peintre* ; II/XXIV, « Cloris, pour ce petit moment... ». Et dans les poésies posthumes, les pièces XXX, *Requête de Théophile au Roi [sur l'élargissement des prisonniers]* ; XXXIV, « Va sous les heureux auspices... » ; et XLIX, *À Monsieur de Liancourt*.

17 Voir I/II, I/XLV, I/XLVIII, I/LXVII, II/IX ; une pièce comporte une forme inversi tout en étant féminine, III/VIII.

18 À l'exception de I/LXIX, *Un berger prophète*, I/LXXVI, et III/II.

19 Voir I/XXV, I/XXVIII, I/XXIX, I/LXIX, I/LXXVI, la pièce XXII des poésies attribuées à Théophile, « Plein d'ardeur et d'obéissance... », mais cette dernière est construite sur deux rimes...

Une certaine originalité se manifeste ici par le biais de la variété : plusieurs odes en sizains présentent en effet des formes atypiques : l'une croise les deux systèmes de sizains : « Quand tu me vois baiser tes bras... » (I/XXIX). De cette disposition résulte une alternance interstrophique irrégulière des genres de rimes. Une autre pièce est composée d'un quatrain pur suivi d'un distique<sup>20</sup>, c'est la pièce intitulée *Ballet. Vénus aux Reines* (I/LXXI). Quant à l'*Ode au prince d'Orange* (I/V), elle fait alterner des sizains invertis et des septains : le septain est un sizain inversé qui triple la rime du module final en opérant un bouclage de la strophe. Enfin, il faut signaler une ode en sizains où les strophes sont construites sur deux modules simples de rimes, selon le schéma *abab ba, ab abba* ou *aba bba*. Cette disposition produit un ensemble de strophes uniformément féminines, pour un poème consacré à l'amour triomphant : « Plein d'amour et d'obéissance » (Appendices, XXII).

On observera en outre que le sizain masculin, dans sa forme inversée est plus volontiers employé pour les poèmes dont la thématique est plus grave, morale voire élégiaque, tandis que la veine galante emprunte la forme des stances, quand il ne s'agit pas de sonnets. L'ode en sizains varie aussi largement en longueur, pouvant passer d'un extrême à l'autre : alors que la pièce « Qui voudra pense à des empires... » (I/LXXV) se résume à une strophe, la *Requête de Théophile au Roi* (III/III) compte 33 strophes.

Au titre de la variété formelle, je mentionnerai aussi des odes en quatrains. Le poète emploie parfois le quatrain isométrique d'alexandrins ; il s'agit soit d'un exercice littéraire (I/XXVII) soit de pièces de commande pour ballets<sup>21</sup>, où les quatrains masculins sont des strophes pures : seule la pièce « Le plus aimable jour qu'ait jamais eu le monde... » (I/LXXIV) présente une forme originale, par sa brièveté, puisqu'elle se résume à deux quatrains, et par le schéma de rimes (*abba bccb*). Il s'agit d'un compliment reposant sur une élaboration extrême de la versification et de la forme syntactico-sémantique. On trouve également deux odes

<sup>20</sup> Comme le sizain chez Malherbe : *abba cc*, sauf la combinaison du quatrain.

<sup>21</sup> I/XXVII, *Désespoirs amoureux*, I/LXX *Apollon champion*, I/LXXII *Les Nautonniers*, et I/LXXIV « Le plus aimable jour qu'ait jamais eu le monde... ».

consécutives en sizains d'alexandrins, genre plus noble réservé à la consolation<sup>22</sup>. Il y a même trois odes parmi les plus célèbres qui sont écrites en quatrains d'octosyllabes<sup>23</sup>, compensant la brièveté du mètre et de la strophe par la longueur globale de la pièce. On remarquera aussi que Théophile introduit une alternance entre quatrains invertis et purs dans une satire intitulée « Que mes jours ont mauvais sort... », pièce non revendiquée, parue dans *Le Parnasse satyrique* (Appendices, XVII).

Observons encore que, renouvelant son rythme dans une veine plus ludique (pièces de ballet ou poésie galante), ou au contraire dans une veine plus élégiaque, l'ode reçoit une forme hétérométrique, tombant alors dans la catégorie des stances<sup>24</sup>, le plus souvent sur la base des quatrains. Ces formes hétérométriques restent régulières, comme l'alternance 12/6<sup>25</sup> qui effectue le double croisement de la rime et du mètre, ou la forme du quatrain d'alexandrins à clausule 6<sup>26</sup>, qui semble avoir été la forme naturelle de l'élégie et se retrouve dans des épitaphes ou des consolations chez Ronsard, Desportes et Malherbe. Théophile pratique également les formes symétriques qui font alterner l'alexandrin et l'octosyllabe, soit sous la forme 12/8/12/8<sup>27</sup>, sur le modèle des *Psaumes* de Desportes, soit sous la forme 8/12/12/8<sup>28</sup> : ces pièces étant dévolues à l'amour, elles conservent cependant quelque chose de la veine sacrée et réalisent ainsi au niveau de la forme la même contagion entre sacré et profane qu'on retrouve dans la thématique. Une variante de ce schéma se réalise en 12/12/8/12, où le poète abandonne la symétrie au bénéfice de la surprise : il s'agit d'une pièce de ballet de cour (*Le Déguisé. Pour*

22 1/XXII À *Mademoiselle de Rohan, sur la mort de Madame la duchesse de Nevers*, et 1/XXIII À *elle-même*.

23 Groupées au LI, à savoir 1/XI, *Le Matin*, 1/XII, *La Solitude*, 1/XIII, « Un fier démon qui me menace... ». Théophile introduit une alternance entre quatrains à rimes embrassées et alternées dans la satire « Que mes jours ont mauvais sort... », pièce non revendiquée, parue dans *Le Parnasse satyrique*, *Appendices*, XVII.

24 Le nom de « stances » est difficile à distinguer de celui d'« ode » ; certaines stances sont en sizains isométriques, et certaines odes sont en strophes hétérométriques sans être intitulées « stances » [1/XXI, *Le déguisé pour Monsieur le Premier*].

25 1/XX, « Quand j'aurai ce contentement... », 1/XXI, « Mon espérance re fleurit... » et 1/XXIV, *Pour Mademoiselle D. M.*

26 1/XXXII, *Consolations à M. D. L.*

27 1/IV, « Maintenant que Cloris a juré de me plaire... ».

28 1/XXXIII, « Dans ce temple où ma passion... ».

*Monsieur le Premier* [II/XXI]), qui est conforme au genre galant, et dont chaque octosyllabe est porteur d'une pointe. Enfin on trouve une forme de stances en quatrains dissymétriques qui fait alterner alexandrin, demi-alexandrin et décasyllabe, soit 12-6-10-6, c'est la pièce « Ah ! Phyllis, que le ciel me fait mauvais visage !... » (I/XVIII).

Signalons enfin deux odes réalisées en huitains sur trois rimes, une qui précède les odes en quatrains et relève de la même veine, *Contre l'hiver* (I/X) et une pièce posthume, intitulée *À Monsieur de L. sur la mort de son père*<sup>29</sup>. Enfin une ode doit être mise à part, c'est la pièce « Heureux tandis qu'il est vivant » (I/XVII), parce qu'elle est composée en distiques suivis d'octosyllabes : la singularité de cette forme poétique qui est lyrique par son mètre et didactique par sa composition globale répond aussi à l'originalité du propos, de nature philosophique, sorte de profession de foi libertine.

102

Telle est la forme fondamentale de l'ode chez Théophile, qui joue sur la variation strophique, adapte sa forme à son sujet comme le prouvent les 122 strophes de *La Maison de Sylvie*, qui sont féminines alors que la strophe masculine est globalement mieux représentée, ou la *Requête de Théophile au Roi*, qui compte 32 strophes masculines et une seule strophe féminine, celle qui se termine sur le mot-clé « délivre ». La forme poétique de l'ode a donc permis à Théophile de mettre en œuvre son goût de la diversité. On y constate une co-variation du motif et de la forme. Mais je dirai aussi que ces textes attestent d'une co-variation entre forme poétique et forme énonciative entendue au sens large, laquelle se traduit par une subjectivation de l'écriture dans l'ode. C'est tout un travail rythmique qui en témoigne.

#### FORME ÉNONCIATIVE ET SUBJECTIVATION DE L'ÉCRITURE

Au-delà de la variation du rythme métrique, on peut dégager la singularité de l'écriture en prenant en compte le détail de l'écriture, tel qu'on peut l'observer dans les formes les moins spectaculaires de l'ode. C'est ici que s'appliquera le mieux le processus que je désigne comme

---

29 Appendice, XXXIII, *À Monsieur de L., sur la mort de son père.*

subjectivation de l'écriture, qui passe par le travail d'une forme poétique comme l'ode. Car plus la muse est humble, plus elle donne de liberté au poète. C'est donc dans les formes de l'ode les plus simples, celles qui sont écrites en strophes isométriques d'octosyllabes que l'originalité se fait le mieux sentir, en dépit de leur régularité apparente. On sait que Théophile excelle dans la prose. Pour ce qui est de l'œuvre poétique, tout se passe comme si la modestie formelle et l'absence de destinataire officiel autorisaient des effets d'écriture qui seraient proscrits dans des genres plus relevés. Ce sont aussi les pièces que les lecteurs modernes affectionnent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, parce qu'elles ont une tonalité romantique. Or c'est justement dans ces pièces qu'on peut le mieux observer la subjectivation de l'écriture que je traduis dans les termes d'une co-variation entre forme poétique et forme énonciative.

En effet, en ce qui concerne la dimension énonciative au sens étroit du terme, on peut mettre en évidence dans les odes une forme d'énonciation lyrique<sup>30</sup>. Dans la poésie lyrique, la construction d'une image de soi passe par un contrat énonciatif hérité du genre qui dénonce comme fictionnelle l'instance de parole représentée par le pronom « je », au rebours de ce qui peut se passer dans des confessions. C'est bien de la construction d'un *ethos* qu'il s'agit, mais il s'agit de l'*ethos* du poète, pris dans les rets de la convention, tout en revendiquant une sincérité. Paradoxalement, cette figure du poète n'est pas sans rapport avec le vécu de l'écrivain, dans sa dimension affective. De nombreuses allusions à des lieux ou à des événements créent souvent une illusion de réel, mais jamais la poésie lyrique n'est le lieu d'une peinture réaliste où les objets seraient ancrés dans le réel<sup>31</sup> ; l'énonciation lyrique repose sur un arrachement à l'actualité historique pour tendre à l'universalité ; elle comporte la création d'une figure de l'*ego* représenté par « je », renvoyant à l'instance de parole, à savoir le poète, dans une posture plus ou moins conventionnelle. Mais, dans les œuvres les plus personnelles, la posture le cède à l'authenticité. Tout se

30 Ce genre de configuration est le mode spécifique de l'énonciation lyrique et non pas de l'énonciation poétique en général.

31 On peut prendre comme exemple de ce mode de fonctionnement l'ode intitulée *À Phyllis*, « Aussi franc d'amour que d'envie... » [I/XV].



au théâtre à la fois par la variation du mètre, l'assouplissement du rythme et de la diction<sup>34</sup>.

Certes l'esthétique classique a banni ces fantaisies de la scène, mais les poètes préclassiques avaient conservé le goût de cette diversité ; on peut en tout cas le penser pour un écrivain comme Théophile qui affectionne les écrits en prose et aime aussi à marier prose et vers. De surcroît, la poésie lyrique et la « fureur poétique » qui l'accompagne impliquait plus qu'une autre les effets de variation rythmique, parce qu'ils sont étroitement liés aux émotions qu'elle traduit et aux formes énonciatives qu'elle pratique, telles que l'apostrophe, comme en témoigne ce simple extrait d'une ode de Ronsard (*Odes*, III, 8) :

O terre, ô mer, ô ciel épars  
Je suis en feu de toutes pars<sup>35</sup>.

Si on ajoute à ces arguments la prise en compte de la poétique spécifique de Théophile, fondée sur le refus de la règle et de la contrainte, le culte du naturel, de l'authenticité, on conclura qu'il est possible que sa poésie lyrique, dans les moments les plus originaux, du moins, ne se soit pas privée du secours du rythme accentuel, voire prosodique. On pourrait citer à ce titre plusieurs passages de ses odes les plus réussies. Je me contenterai de mentionner un extrait de *La Maison de Sylvie* (Ode IX, v. 86-90) particulièrement important parce qu'il évoque le chant du rossignol, symbole du poète lui-même, et autorise un effet d'harmonie imitative, autrement dit un effet de rythme prosodique reposant sur les échos consonantiques. Les effets rythmiques sont étroitement liés aux formes syntaxiques dans lesquelles se réalise le poème.

Ainsi dans les odes les plus personnelles, on passe d'un discours fortement charpenté du point de vue de sa rhétorique à un discours relevant de l'esthétique du discontinu, où l'hypotaxe le cède à la parataxe et où l'enchaînement logique le cède à la juxtaposition. C'est alors l'endroit où se réalise pleinement l'originalité de l'écriture de Théophile, et on peut

<sup>34</sup> Voir La Mesnardière, *Poétique* et Corneille dans son *Examen d'Andromède*.

<sup>35</sup> Ronsard, *Œuvres complètes*, texte de 1584, éd. Pierre Laumonier, Paris, Lemerre, 1914-1919, 8 vol.

avoir l'impression que la réussite de ces pièces repose sur une extrême aisance de l'écriture. Mais, à l'examen, il s'avère que c'est l'élaboration poussée du discours versifié qui finit par rejoindre des techniques et modes d'organisation du discours en prose. Dans ce cas, tout se passe comme si le naturel et la simplicité étaient l'aboutissement d'un grand travail formel.

Pour illustrer cette réalité, je reviendrai sur une ode déjà abondamment commentée (« Un corbeau devant moi croasse... » [I/XLIX]). On peut constater qu'elle présente, au niveau de la versification, une facture singulière, se réduisant à deux dizains d'octosyllabes : la forme métrique effectue un renversement similaire au *topos* du monde renversé. En effet l'ode composée de dizains se caractérise généralement par sa tonalité héroïque et par sa longueur ; habituellement, ces dizains se conforment à la formule classique, à savoir que, lorsque le quatrain a une forme pure, le sizain est inversé et vice versa : mais ici un quatrain inversé est suivi d'un sizain lui-même inversé. En principe, la césure strophique doit correspondre aux articulations de la syntaxe phrastique, chaque dizain étant formé d'une période. Ici au contraire on a affaire à une pure structure d'accumulation. Si on observe une césure après le quatrième vers de la première strophe, rien de tel ne se produit dans la seconde.

Prenons encore l'exemple des vers 1 à 4 de l'ode intitulée *La Solitude* (I/XII), on y remarque une épure de l'écriture, qui recherche la simplicité de la construction syntaxique, le naturel du vocabulaire. Je dirai que la force lyrique de cette ode tient à une densité sémantique et à une rythmique entendue au sens large, reposant conjointement sur les accents métriques, rythmiques et prosodiques (allitérations : « bruit de l'eau, ruisseau », « brame, bruit »), sur le sémantisme de la rime (« sombre, ombre », « ruisseau, eau »), et sur les séries créées par les assonances « cerf, solitaire ». Ainsi l'isolement du dissyllabe « le cerf » par l'accent rythmique et la ponctuation exemplarise au niveau de l'expression la solitude dénotée. Voilà ce qu'on est en droit d'appeler une « forme-sens ». Mais le thème de la solitude est relayé par le motif de la forêt qui ouvre lui-même la voie à une poésie érotique. Dans ces conditions, la même intensité sémantique se retrouve au cinquième quatrain. L'alliance de mots « froid et ténébreux silence / Dort à l'ombre de ces ormeaux » et l'oxymore « amoureuse violence » ne reposent pas seulement sur la pertinence des

rapprochements au niveau du signifié, ils tirent également leur force des associations sonores et du rapport entre rythme syntaxique et métrique : le prolongement de la phrase sur deux vers consécutifs crée un effet de durée pertinent s'agissant du sommeil ; de surcroît, la note funèbre associée à ce sommeil de mort est fournie par le rythme prosodique qui met en écho les groupes consonantiques « froid, ténébreux, ombre » et inverse finalement l'écho dans la paronomase « dort »/« ormeaux ». L'assonance crée aussi une série sémantique grâce à la voyelle nasale qui rapproche : « silence, vents, violence ». Toute une atmosphère est mise en place, au-delà de la description et de l'harmonie imitative, car la scène repose sur une synesthésie du « voir-entendre ». Une autre partie de l'effet provient de la mise en scène énonciative, de son arrachement à tout repérage local ou temporel, qui tire de cet arrachement à l'histoire une valeur exemplaire.

Sans avoir besoin de multiplier les exemples, on voit que la poésie de Théophile échappe parfois à la codification et tire son expressivité de recours plus ou moins proscrits par la poétique en vigueur. Ce qu'on pourrait alors appeler le style de Théophile, qui a souvent été qualifié de naturel et spontané, tire en fait sa force de la densité de l'expression ; effet conjoint d'une mise en scène énonciative lyrique, d'une syntaxe, d'une rythmique et d'un jeu d'associations sémantiques créées à la faveur du rapprochement des signifiants. C'est ce que je désigne sous le nom de subjectivation du discours, accompagnant une mise en scène énonciative lyrique. Cette subjectivation passe par un travail du rythme comme organisation du sens et « configuration du sujet dans son discours »<sup>36</sup>.

Or une telle forme énonciative ne peut pas se rencontrer dans des formes poétiques trop contraintes, comme celle du sonnet ou du ballet de cour, ou encore dans l'éloge ; un tel travail de l'écriture peut en revanche prendre son plein essor dans la forme poétique de l'ode, en raison de la souplesse de sa forme et des variations qu'elle autorise, aux niveaux du mètre, du schéma de rimes, de la strophe, voire de la longueur totale. L'originalité de l'écriture de Théophile, son caractère subversif, outrepassé donc largement le niveau thématique pour trouver son accomplissement

36 H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, op. cit.*, p. 71.

dans une articulation spécifique de la forme poétique, de la mise en scène énonciative et d'un rythme complexe, forme-sens à quoi travaillent à part égale la métrique, la syntaxe, la prosodie et la sémantique.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

108

ADAM, Antoine, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris, Droz, 1935.

CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

*Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1998.

LOTE, Georges, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1985-1994, 9 vol.

MARTINON, Philippe, *Les Strophes, étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, New York, Burt Franklin, 1912, reprint 1969.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

SABA, Guido, *Un poète rebelle*, Paris, PUF, 1999.

–, « Sur la modernité de Théophile », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17, Marseille, 19-20 octobre 1990, dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991.

TORTEL, Jean, « Quelques constantes du lyrisme préclassique », dans *Le Préclassicisme français*, présenté par J. Tortel, *Cahiers du Sud*, 1952, p. 123-161.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

## THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES

*Florence Vuilleumier Laurens*

*Université de Brest*

Dans l'œuvre plurielle de Théophile de Viau nous avons choisi d'isoler les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature pour tenter d'en définir les stratégies descriptives.

On notera que dans aucune d'elles, comme dans l'idylle pastorale, dont la tradition se devine en arrière-plan<sup>1</sup>, la description n'est entièrement autonome et cultivée pour elle-même : l'ode *Contre l'hiver* dérive après dix strophes descriptives vers une longue supplique à la mauvaise saison pour qu'elle épargne la santé de Chloris ; dans l'ode du *Matin* les quinze premières strophes s'achèvent sur une invitation galante à Phyllis ; à *La Solitude* s'appliquerait parfaitement le titre de *Promenoir de deux amants* donné par Tristan à sa géniale réécriture ; enfin, comme la *Lettre à son frère*, qui appelle naturellement le souvenir des paysages de l'enfance, *La Maison de Sylvie*, la plus complexe de toutes, est tissée d'un savant entrelacs, et alterne strophes descriptives, poésie encomiastique empruntant le travesti de l'églogue (le nom de la belle hôtesse gravé sur l'écorce des arbres) et douloureuses confidences sur la tragédie vécue par le poète.

Reste qu'une grande partie de la séduction exercée jusqu'à aujourd'hui par ces tableaux de nature est due à une qualité de sensibilité et d'écriture qui a touché tous les commentateurs, mais qu'on voudrait analyser plus précisément ici.

1 Voir cependant le constat de R. E. Hill, « In context : Theophile de Viau's *La Solitude* », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXX (1968), p. 499-536, notamment p. 504 : « To my knowledge, no one has ever treated *La Solitude* as a pastoral ».

Je suis né dans un pays de ruisseaux et de rivières, dans un coin de la Champagne vallonnée, dans le Vallage, ainsi nommé à cause du grand nombre de ses vallons. La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières. Et quand octobre viendrait, avec ses brumes sur la rivière...

Mon plaisir est encore d'accompagner le ruisseau, de marcher le long des berges, dans le bon sens de l'eau qui coule... Mon ailleurs ne va pas plus loin<sup>2</sup>...

110

Ces confidences de Gaston Bachelard, dans la préface à *L'Eau et les rêves*, et que nous citons parce qu'elles témoignent de la permanence d'une pente naturelle de l'imagination, auraient pu être contresignées par Jean de La Fontaine, champenois lui aussi, mais plus encore par Théophile, qui dans l'*Élégie à une Dame* énumère ainsi ses plaisirs :

Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,  
Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,  
Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,  
Oùir comme en songeant la course d'un ruisseau<sup>3</sup>...

et, dans l'*Ode à la Solitude* :

L'esprit plus retenu s'engage  
Aux plaisirs de ce doux séjour<sup>4</sup>...

2 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 11.

3 *Élégie à une Dame*, v. 141-144 (Théophile de Viau, *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle éd. G. Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 118 ; toutes nos références à la première partie des *Œuvres poétiques* renvoient à cette édition). Voir J.-P. Collinet (« La Fontaine et Théophile », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17 [Marseille, 19-20 octobre 1990], dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991, p. 151-170), à qui échappe pourtant le rapprochement entre le vers de Théophile dans l'*Ode à Phyllis* (v. 81) : « ... Ce jour sera filé de soie » et celui d'*Adonis*, joliment commenté par Paul Valéry : « Jours devenus moments, moments filés de soie » (v. 130).

4 *La Solitude. Ode*, v. 21-22, p. 59.

Ce n'est pas qu'on ne puisse identifier clairement dans l'œuvre de Théophile une autre veine, sinistre, paysage d'apocalypse peuplé de bêtes sauvages :

Un vieux désert où des serpents  
Boivent les pleurs que je répands<sup>5</sup>...

ou :

Un aspic s'accouple d'une ourse,  
Sur le haut d'une vieille tour  
Un serpent déchire un vautour<sup>6</sup>.

Plus encore que la lutte entre deux esthétiques, illustrée par la pratique poétique du temps (voir chez Tristan, à côté du *Promenoir de deux amants*, la pièce intitulée justement *Terreurs nocturnes*) mais aussi par la mode en peinture, mode durable, comme en témoigne une page encore mal connue de Gérard de Laresse dans *Le Grand Livre des peintres* (chap. XVI : « De la beauté pittoresque dans le paysage » ; chap. XVII : « Des objets dégradés et mutilés auxquels on donne le nom de pittoresque »)<sup>7</sup>, la structure

5 *Au Roy sur son exil. Ode*, v. 42-43, p. 6.

6 *Ode* (« Un corbeau devant moi croasse... »), v. 14-16, p. 170.

7 *Le Grand Livre des peintres ou l'Art de la peinture considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes ; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons Maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent. Par Gérard de Laresse. Auquel on a joint les Principes du Dessin du même auteur. Traduit du hollandais sur la seconde édition avec XXXV planches en taille-douce*, À Paris, à l'Hôtel de Thou, rue des Poitevins, 1787 – rédigé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et publié d'abord en 1707 en néerlandais. Le passage se présente comme le développement d'une réflexion polémique sur « le mot pittoresque » (chap. XV). Le peintre, défenseur d'un art classique menacé par la nouvelle mode, imagine d'abord qu'à la tombée du jour il pénètre dans une campagne délicieuse « qu'on aurait prise, dit-il, pour les Champs Élysées » (chap. XVI) ; l'art y collabore avec la nature, tout y contribue à la tranquillité de l'âme : un chemin « uni et entretenu », un vent doux agitant le feuillage, un beau jet d'eau dans un bassin de marbre blanc orné de statues de bacchantes. Au bout, un large chemin sablonneux, longé à gauche par une rivière et une rangée de vieux saules : « Voilà, conclut-il après une longue description, un paysage vraiment pittoresque ». Puis il enchaîne : « Transportons-nous maintenant sur une scène nouvelle, pour examiner les objets dégradés & mutilés, auxquels on donne gratuitement le nom de pittoresques, en nous servant pour cela d'une vision imaginaire, comme dans le précédent chapitre. En me promenant un jour j'aperçus une espèce de portique dont la porte avoit été brisée par la chute d'un vieux chêne déraciné par le vent. Après m'être glissé au travers, je me trouvai dans une vaste campagne, aussi inégale qu'agreste, sans aucun chemin, ni aucun sentier ; de

duelle de l'œuvre reflèterait par ses contrastes la « lutte entre deux humeurs contraires »<sup>8</sup> qui se partageraient l'âme du poète. Si le versant inquiétant, domaine de la Muse nocturne, quoique fort inégalement représenté, a largement bénéficié de l'attention critique, à la fois parce qu'il anticiperait les goûts d'un romantisme macabre ou d'un surréalisme visionnaire et parce qu'il favoriserait une approche de type psychanalytique, c'est néanmoins la nature modérée, havre de bonheur – et ce n'est pas un hasard si le malheur et l'angoisse, inversement, s'expriment plusieurs fois à travers le cauchemar d'une nature déglinguée –, qui reçoit l'acquiescement de l'âme sensible et artiste, nourrit continûment ses aspirations et sa nostalgie<sup>9</sup> et qui, enfin, « ouvre sa veine », voire à l'occasion « l'engloutit », et mérite d'être désignée expressément comme une chère et inépuisable source d'inspiration :

112

Ô beaux prés, beaux rivages verts,  
 Ô grands flambeaux de l'univers  
 Que je trouve ma veine aisée !  
 Belle aurore, douce rosée,  
 Que vous m'allez donner de vers<sup>10</sup> !

---

sorte que je ne savois où porter mes pas, & ne voyant aucun endroit pour me reposer... Je me vis bientôt au pied d'un grand & affreux rocher, fendu dans toute sa hauteur, & dont une partie, qui paroissoit suspendue en l'air, étoit hérissée d'énormes pointes, & remplie de grandes crevasses & de trous, au travers desquels on voyoit le jour, & dont quelques-uns étoient remplis de mousse & de broussailles desséchées. À la droite, il y avoit une vallée profonde & marécageuse, dont la pente étoit fort roide ; et à la gauche, un édifice tombé en ruines, qui n'offroit plus qu'un monceau de pierres, habité par des serpents, des vipères & d'autres reptiles venimeux... » (chap. XVII) : cité dans F. Vuilleumier, « Classique *versus* baroque. Du danger d'entrer dans un paysage (Gérard de Lairese) », dans *L'Image génératrice de textes de fiction*, Actes du colloque de Poitiers, 17-19 mars 1994, *La Licorne*, 1996, p. 25-37.

- 8 V. Adam, *Images fanées et matières vives. Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 182.
- 9 Cf. encore Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, éd. G. Saba, Paris, Champion, 1999, 3 vol., *Seconde partie des Œuvres (1623)...*, *Première Journée* : « J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts, l'Océan, ses vagues, son calme, ses rivages. J'aime encore tout ce qui touche particulièrement les sens... ». Et ce témoignage du poète Jean Tortel, cité par J.-P. Chauveau, dans Théophile de Viau, *Après m'avoir fait tant mourir. Œuvres choisies*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2002, p. 249 : « Théophile reste un des visages sur lesquels nous épelons encore l'histoire de l'aventure humaine fondamentale, celle de la quête du bonheur ».
- 10 À *Monsieur de L., sur la mort de son père. Ode*, v. 4-8, p. 406.

S'ajoute que les évocations funestes, projection des angoisses et du désordre de la psyché – *Désespoirs amoureux* : « J'ai des vautours au sein, j'ai des serpents dans l'âme »<sup>11</sup> –, se distinguent par leur caractère essentiellement cérébral, se nourrissent de l'imaginaire et non de choses vues et ne mobilisent que de purs concepts, enchaînant de véritables emblèmes<sup>12</sup> dont le chef-d'œuvre et le paradigme est l'ode « Un corbeau devant moi croasse... ».

Aussi n'est-ce pas le versant que nous explorerons de préférence ici. Il y a, certes, aussi, une large part de convention et même de facilité dans le retour complaisant des : *beaux promenoirs, beaux parterres, belles allées, manoirs, parc enchanté* et des rimes qui reviennent plusieurs fois, parfois dans le même poème : les *ormeaux* et les *rameaux*, les *eaux* et les *oiseaux* ou les *ruisseaux*, la *nuit* et le *bruit*, le *silence* et la *violence*, et les inévitables accords : *ombres/sombre, ondes/vagabondes, vent et mouvant, rets et forêts, zéphyre et soupire, nature et peinture*, imposant une tonalité dominante, paysage et style d'époque, répondant à la définition de ce que Quintilien, qui pense à Ovide, appelle le « style moyen » ou « fleuri », *floridus*<sup>13</sup>.

11 V. 11, p. 100.

12 Pur emblème le vers : « Un serpent déchire un vautour ». Comme cette évidence semble avoir échappé jusqu'ici à la critique (voir J. Pedersen, « Images et figures dans la poésie de Théophile », dans *Théophile de Viau, op. cit.*, p. 107 : « Mais que faire, dans ce cas, de notre lutte entre serpent et vautour ? »), nous renvoyons le lecteur studieux à Joachim Kammermeister (Camerarius), *Symbolorum et emblematum ex uolatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*, Noribergæ, 1597, Emblème 15, « Semper ardentius » et *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, Noribergæ, 1604, Emblème 77, « Victor uterque cadit ». Les sources du premier de ces emblèmes — *Reginam uolucrum dipsas necat, ardor amoris / Sic animum accendens te dabit exitio* —, qui a pu servir de modèle à Théophile, sont essentiellement : Ælian. *De an.* VI, 51 ; Plin. *N.H.* XXIII, 152 ; mais le couple ennemi revient encore dans Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni et discorsi*, Venezia, 1566, p. 233 ; Battista Pittoni, *Imprese di diversi Principi, Duchi, Signori e d'altri personaggi e uomini letterati e illustri. Libro secondo...*, Venezia, 1566, 14 ; Claude Paradin, *Symbola Heroica*, Antverpiæ, 1572, 125 b.

13 Voir Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 60 : entre le genre simple (*ischnon*) et le genre noble (*hadron*), le style intermédiaire ou fleuri (*antheron*) « aura plus fréquemment recours aux métaphores et sera plus agréable grâce aux figures, aimable par les digressions, ajusté dans l'arrangement des mots, comme un cours d'eau assez paisible et transparent certes, mais ombragé sur les deux rives par de la verdure... » (trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1980).

Du moins cette récurrence indéniable du topique – mais Yves Bonnefoy a dit aussi que la poésie s’écrit avec les mots les plus communs de la langue – est-elle largement compensée par la vivacité de la représentation – « Je vois », « Vois », « Ois », et la fréquence des déictiques : « ici », « là », « ces daims », « ce touffu jasmin » –, même quand, au fond de son cachot, Théophile est réduit à revisiter en esprit les lieux qu’il a aimés, comme dans la *Lettre à son frère* – « Je verrai ces bois verdissants »<sup>14</sup> – ou dans *La Maison de Sylvie* – au prix d’une maladresse, qui n’en est pas une :

Mes sens en ont tout le tableau :  
Je sens les fleurs au bord de l’eau,  
Je prends le frais qui les humecte<sup>15</sup>...

114

Aussi, portées par l’octosyllabe, qui permet, ici aussi, de juxtaposer les petites touches – on a parlé d’esthétique du discontinu<sup>16</sup> –, ou enfermées dans la courte strophe, quatrain, sixain, huitain, qui les organise en tableautins isolés, se multiplient les notations justes, attentives à célébrer, parfois, on l’a dit, jusqu’à la myopie<sup>17</sup>,

Une goutte d’eau, une fleur,  
Chaque feuille et chaque couleur<sup>18</sup>,

le rayon de soleil qui filtre sous la porte, l’éclat de la neige qui éblouit les yeux, la vague qui « bat les bords » de l’étang, et, l’hiver, les poissons pris dans la glace, le héron, qui, voulant pêcher, « trouve l’eau toute de rocher », les pépiements des oiseaux, dont le

[...] gosier sans cesse mouvant  
Étourdit les eaux et le vent<sup>19</sup>,

<sup>14</sup> Nous soulignons.

<sup>15</sup> *La Maison de Sylvie*, Ode VIII, v. 105-107, p. 350. C’est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> G. Mathieu-Castellani, « Théophile de Viau : une poétique du discontinu », dans *Théophile de Viau, op. cit.*, p. 89-100.

<sup>17</sup> Cf. le mot de La Bruyère, *Les Caractères*, chap. I<sup>er</sup> : « L’autre [i.e. après Malherbe, Théophile] d’une plume libre et inégale, s’appesantit dans les détails ; il fait une anatomie ».

<sup>18</sup> *La Maison de Sylvie*, Ode X, v. 15-16, p. 355.

<sup>19</sup> *Ibid.*, Ode VII, v. 105-106, *op. cit.*, p. 346-347.

la chute douce d'une feuille ou, comme ici, d'un oiseau :

Leurs cœurs se laissent dérober,  
 Insensiblement ils s'oublient,  
 Et des rameaux qu'ils font courber  
 Quelquefois leurs pieds se délient :  
 Leur petit corps précipité  
 Se fie en la légèreté  
 De la plume qui les retarde :  
 Ils planent sur leurs ailerons  
 Et volettent aux environs  
 De Sylvie qui les regarde<sup>20</sup>.

Nul mieux que lui, à ce moment du moins – car Tristan ne vient qu'après –, n'a su capter l'instabilité des choses, mouvance des reflets :

Je sais que ces miroirs flottants  
 Où l'objet change tant de place<sup>21</sup>,

jeux instables de l'ombre et de la lumière :

Les rayons du jour égarés  
 Parmi des ombres incertaines<sup>22</sup>,

et les combats de l'eau lente et des ruisseaux, du silence de l'étang et des vents dans les rameaux ; par dessus tout, les moments de passage d'un état à un autre, favorisant soit l'emploi de l'inchoatif – les ombres qui *croissent*, le jour qui *décline* –, soit, par un procédé caractéristique chez le poète, un marquage négatif, l'instant présent étant représenté à travers l'absence du moment précédent :

Quand la nuit vous ôte d'ici,  
 Et que ses ombres coutumières

<sup>20</sup> *Ibid.*, Ode VII, v. 61-70, p. 345.

<sup>21</sup> *Ibid.*, Ode I, v. 101-102, p. 321.

<sup>22</sup> *Ibid.*, Ode VI, v. 101-102, p. 342.

Laissent ce cabinet noirci  
De l'absence de vos lumières<sup>23</sup>,

ou :

Le vent s'enfuit dans les ormeaux  
Et pressant les feuillus rameaux  
Abat le reste de la nue ;  
Iris a perdu ses couleurs ;  
L'air n'a plus d'ombre ni de pleurs,  
[...]  
L'orage ne fait plus de bruit,  
La clarté dissipe la nuit,  
Ses noirceurs sont diminuées,  
Le vent emporte les nuées,  
Et voilà le soleil qui luit<sup>24</sup>,

116

ou :

La lune fuit devant nos yeux,  
La nuit a retiré ses voiles,  
Peu à peu le front des étoiles  
S'unit à la couleur des cieus.  
[...]  
Une confuse violence  
Trouble le calme de la nuit,  
Et la lumière, avec le bruit,  
Dissipe l'ombre et le silence<sup>25</sup>...

ou :

Tous nos arbres sont dépouillés,  
Nos promenoirs sont tout mouillés<sup>26</sup>...

<sup>23</sup> *Ibid.*, Ode IX, 61-64, p. 353.

<sup>24</sup> À *Monsieur de L.*, sur la mort de son père. Ode, v. 9-13 et 20-24, p. 406.

<sup>25</sup> *Le Matin*, v. 9-12 et 41-44, p. 56 et 58.

<sup>26</sup> *Contre l'hiver*. Ode, v. 33-34, p. 50.

Retour au calme après le vent et la pluie, passage de la nuit au jour, du jour à la nuit, de l'hiver au printemps ou inversement : ainsi va le rythme des heures et des saisons dans un monde que le philosophe sait, du moins jusqu'à la dissolution finale où « Saturne n'a plus ses maisons, / Ni ses ailes, ni ses saisons »<sup>27</sup>, soumis au changement et au renouvellement :

Ce qu'un hiver a fait mourir,  
Un printemps le fait refleurir<sup>28</sup>...

\*

À cette fraîcheur, jointe à cette finesse et justesse de sensation, l'on doit nombre de vers clairs, sans complication, qui sont parmi les plus fluides et musicaux du siècle, comme le distique déjà cité – « Tous nos arbres sont dépouillés, / Nos promenoirs sont tout mouillés... » – qui, à la variation dans la répétition, ajoute pour nous le charme d'une rime pré-baudelairienne ; ou ce quatrain spéculaire et doucement allitérant :

Dans ce val solitaire et sombre  
Le cerf qui brame au bruit de l'eau  
Pendant ses yeux dans le ruisseau  
S'amuse à regarder son ombre<sup>29</sup>...

matrice, a-t-on pu dire, d'une autre réussite, celle de « [l'ombre] de ces joncs pendants », qui, chez Tristan,

Paraissent être là-dedans  
Les songes de l'eau qui sommeille<sup>30</sup>...

ou cette notation :

La bergère aux champs revenue  
Mouillant sa jambe toute nue  
Foule les herbes et les fleurs<sup>31</sup>...

27 À *Monsieur de L., sur la mort de son père. Ode*, v. 57-58, *op. cit.*, p. 408.

28 *Ode* « L'infidélité me déplaît... », v. 13-14, p. 163.

29 *La Solitude. Ode*, v. 1-4, p. 59.

30 Cité par J.-P. Chauveau, « Tristan et Théophile de Viau », *Cahiers Tristan l'Hermitte*, III (1981), p. 11-17.

31 À *Monsieur de L., sur la mort de son père. Ode*, v. 14-16, p. 406.

aussi fraîche que ces vers d'un jeune Rimbaud :

Par les soirs bleus d'été  
J'irai par les sentiers,  
Picoté par les blés  
Fouler l'herbe menue...

dans un poème intitulé justement *Sensation*.

118

Mais voici un premier rehaussement de la diction, que Théophile exploite comme la plupart des poètes de son époque : la nature qui l'accueille n'est pas la nature naturée de la peinture de genre, c'est un paysage hanté, hanté d'abord par les souvenirs de la fable et notamment de la fable ovidienne ; si l'orfraie et le hibou, le pinson et la linotte ont bien l'air d'oiseaux sans histoire, le rossignol est Philomèle, qui ressasse inlassablement sa plainte, et le cygne, *Cygnus*, l'ami inconsolable de Phaéton ; ces ombrages ont abrité Endymion, l'amant de Diane et le malheureux Hyacinthe aimé par le Soleil ; sur les bords de cet étang Narcisse se console de son destin en voyant chaque printemps se ranimer la fleur qu'il est devenu. La fable ovidienne est à ce point intégrée à la *forma mentis* du poète que dans *La Maison de Sylvie* il la renouvelle et réactualise, inventant ou mettant en scène pour célébrer le pouvoir de sa protectrice une mythologie personnelle : voilà que les tritons qui peuplaient ce « parc enchanté », coupables, comme jadis Actéon, d'avoir jeté les yeux sur la beauté interdite, sont transformés en daims peureux, dont le pelage plus blanc que neige est un hommage à la maîtresse des lieux. Ou bien c'est une troupe d'Amours qui vient s'ébattre dans le bassin de Chantilly, provoquant la fureur d'un Neptune qui croit à la chute d'un nouveau Phaéton<sup>32</sup>.

Mais de façon plus totale et radicale que ces épisodes mythologiques, l'allégorie, héritée de Ronsard et des poètes de la génération précédente, enrichit la nature de présences mystérieuses : la naïade de la source et

---

<sup>32</sup> Voir La Bruyère, toujours dans *Les Caractères*, chap. I<sup>er</sup>, « ... Tantôt il feint, il exagère : il en fait le roman ».

les Néréides, les nymphes de la forêt qui fuient le désir du faune ou du satyre ; le vent Zéphyre, et le vent Borée...

Ces représentations allégoriques, traduction sensible de hantises profondes, où les meilleurs critiques, loin de voir l'emploi d'ornements conventionnels, ont décelé la nostalgie d'une pureté perdue, ont notamment pour effet une érotisation du paysage, énamouré, tout prêt, par exemple, à accueillir en la personne de Corinne la nouvelle Dryade :

Si tu mouilles tes doigts d'ivoire  
 Dans le cristal de ce ruisseau,  
 Le dieu qui loge dans cette eau  
 Aimera s'il en ose boire<sup>33</sup>...

comme, en celle de Sylvie, une nouvelle Diane :

Les Tritons en la regardant  
 Au travers leurs vitres liquides,  
 D'abord à cet objet ardent  
 Sentent qu'ils ne sont plus humides<sup>34</sup>...

L'intéressant est la généralisation de cette vision qui, sans recourir toujours forcément au mythologisme – le vent léger est tantôt le dieu Zéphyre et tantôt simplement les zéphyr(e)s –, allégée, donc, du mythologisme, étend au moindre élément de la nature une parcelle de la sensibilité universelle :

Un étang dort là tout auprès  
 Où ces fontaines violentes  
 Courent et font du bruit exprès  
 Pour éveiller les vagues lentes<sup>35</sup>...

<sup>33</sup> *La Solitude*. Ode, v. 105-108, p. 63.

<sup>34</sup> *La Maison de Sylvie*, Ode II, v. 31-34, p. 323.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Ode III, v. 11-14, p. 327.

L'humanisation des forces naturelles produit des effets d'une rare délicatesse comme dans cette évocation de la nature au crépuscule tout entière suspendue à la vue de Sylvie :

Le soleil craignait d'éclairer,  
Et craignait de se retirer,  
Les étoiles n'osaient paroître,  
Les flots n'osaient s'entrepousser,  
Le zéphyre n'osait passer  
L'herbe se retenait de croître<sup>36</sup>...

120

Elle rend raison de ces effets de lumière tremblante, rapportés aux rapports jaloux des vents et du soleil reflété sur les ondes :

Zéphyre jaloux du soleil  
Qui paraît si beau sur les ondes,  
Traverse ainsi l'état vermeil  
De ses allées vagabondes :  
Ainsi ces amoureux Zéphyr,  
De leurs nerfs qui sont leurs soupirs,  
Renforçant leurs secousses fraîches,  
Détournent toujours ce flambeau,  
Et pour cacher le front de l'eau  
Jettent au moins des feuilles sèches.  
L'eau qui fuit en les regardant,  
Orgueilleuse de leur querelle,  
Rit et s'échappe, cependant  
Qu'ils sont à se disputer pour elle<sup>37</sup>...

\*

Nous en venons, autorisée par l'équivalence métaphorique *nerfs/soupirs*, à notre troisième et dernier point, pour souligner qu'en cette partie du siècle, qui découvre avec stupéfaction les œuvres pastorales de Lluís de Góngora, de Giambattista Marino et de

<sup>36</sup> *Ibid.*, Ode II, v. 15-20, p. 322-323.

<sup>37</sup> *Ibid.*, Ode VI, v. 111-124, p. 342-343.

plusieurs autres, la rhétorique a pu apparaître comme la poétique de l'être – rappelons que Théophile publie entre 1621 et 1625 ; *Les Solitudes* de Góngora ont paru en 1613, la *Lira* de Marino en 1608 et *La Sampogna* en 1620, trois ans avant l'*Adone*, les *Nove Muse* de Marcello Macedonio paraissent en 1614 : une splendide veine de poésie descriptive s'ouvre alors seulement, développant des stratégies originales, qui battra son plein vers le milieu du siècle, veine véritablement européenne, si l'on en juge par la communauté de style et de sujets<sup>38</sup>.

Deux ou trois exemples pour nous en convaincre, que nous empruntons au chapitre « Un atelier latin baroque » de *La Dernière Muse latine*, publiée par Pierre Laurens. Telle cette splendide évocation de la source chez Góngora :

Elle, serpent foulé enfin,  
Vomissant fugitive verrerie  
En guise de venin  
En sinuant dérobe ou s'enroulant  
Les fleurs qu'offrit en sa lascive étreinte  
Le vent fécond au ventre chatoyant  
Du jardin où parmi les troncs il se défait  
Des écailles qui le vètaient d'argent<sup>39</sup>...

ou, chez Marino, la débâcle des eaux au début du printemps :

En ce moment précis  
De la jeune saison  
Où l'astre d'un doux rai

<sup>38</sup> Voir, dans *La Maison de Sylvie* (Odes VIII et IX), le traitement réservé au chant du rossignol, sujet repris à Pline par les emblématisés et adapté à la poésie par Mario Bettini, Famiano Strada, Giambattista Marino, Richard Crashaw... Textes réunis dans l'ouvrage de P. Laurens, *La Dernière Muse latine. Seize lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque*, Paris, Belles Lettres, 2008, chap. XI : « Le chant du rossignol ».

<sup>39</sup> Lluís de Góngora, *Les Solitudes*, texte espagnol et trad. P. Jaccottet, Genève, La Dogana, 1984, « Seconde Solitude », v. 320-327, cité dans *La Dernière Muse*, *op. cit.*

Fond en fuite liquide les fleuves lents,  
Délie des fers leur pied d'argent<sup>40</sup>,

ou, chez le même, cette description de la terre amoureuse du ciel sur les pentes du volcan où

La vapeur des entrailles fumantes  
N'est que soupirs que pour lui il exhale<sup>41</sup>...

Chez Marcello Macedonio ce plaidoyer des Eaux disputant avec les Brises :

122

Nous sommes le trésor du pré,  
Un argent fugitif,  
Un zéphyr souple et vif, diamant distillé  
Au sein de la montagne,  
Collier de perles fines,  
Couleuvre cristalline  
Errant par la campagne<sup>42</sup>...

Ajoutons, chez le néo-latin Mario Bettini, jésuite, dont le *Rubenus* est édité à Parme en 1614, cette peinture des ombres géantes qui préparent les funérailles du jour qui décline :

Les ombres du jour qui décline  
Devenues soudain gigantesques  
De Phébus qui se meurt de vieillesse  
S'apprêtant à célébrer les obsèques  
D'un drap de deuil vêtent les champs<sup>43</sup>,

<sup>40</sup> Giambattista Marino, « Il Rapimento d'Europa », dans *La Sampogna, divisa in idillii favolosi et pastorali*, In Parigi, A. Pacardo, 1620, cité dans *La Dernière Muse...*, *op. cit.*

<sup>41</sup> *Id.*, « I Sospiri d'Ergasto », dans *La Sampogna, op. cit.*, cité dans *La Dernière Muse...*, *op. cit.*

<sup>42</sup> Marcello Macedonio, *Le nove Muse*, Napoli, Gio. Rivardo, 1614, cité dans *La Dernière Muse...*, *op. cit.*

<sup>43</sup> Mario Bettini, *Rubenus. Hilarotragedia-satiropastoralis...*, Parma, A. Viotto, 1614, Acte V, cité dans *La Dernière Muse...*, *op. cit.*

modèle possible, chez Théophile, de cette strophe, curieusement insérée dans la version de 1620 de l'ode du *Matin* et ensuite supprimée :

Les ombres tombent des montagnes,  
Elles croissent à vue d'œil  
Et d'un long vêtement de deuil  
Couvrent la face des campagnes<sup>44</sup>.

En effet, même s'il ne pousse pas aussi loin que l'Espagnol et l'Italien ou même le néo-latin l'ouvrage des métaphores qui produisent à partir du réel un monde nouveau, plus dense et plus beau, on trouve bien chez Théophile, unie à une extrême attention aux choses visibles, la même alchimie verbale, stratégie de transmutation par la figure ou *trans-figuration* de toute la richesse du monde. Il faudrait analyser une par une ces « métaphores vives », trouvailles poétiques, précieuses gemmes semées dans le tissu apparemment si facile du discours : poissons « enchâssés » en « l'argent de l'onde » (*L'Hiver*), « teintures » dont le soleil couvre ces « petits flots de verre » (*La Maison de Sylvie*, Ode VII), et « l'œil du ciel noyé de pleurs » (*Contre l'hiver*)<sup>45</sup> ; et ce « froid et ténébreux silence » – audacieuse synesthésie qui rappelle une audace de Góngora : « *Del prado amoroso il silencio verde* » –, ce froid et ténébreux silence qui « *Dort à l'ombre des ormeaux* »<sup>46</sup> ; et, redonnant vie et sens à la catachrèse : « Je penchais mes yeux sur le bord / D'un lit où la Naiade dort »<sup>47</sup>, la même qui tous les soirs « [...] ouvre le portal / De sa demeure de cristal »<sup>48</sup> ; et cette *callidissima* ou plutôt *deliciosissima iunctura*, où le seul adjectif confère – ou restitue ? – aux astres reflétés dans l'eau autour de la lune la nudité et la pudeur des nymphes compagnes du bain de Diane :

44 *Le Matin*, v. 13-16 de la version B (cf. p. 56, note 2).

45 Nous soulignons ainsi que dans les vers cités qui suivent (p. 50, v. 39).

46 *La Solitude*, v. 17-18, p. 59.

47 *La Maison de Sylvie*, Ode II, v. 5-6, p. 322.

48 *La Solitude*, v. 6-7, p. 59.

Diane quitte son berger  
Et s'en va là-dedans nager  
Avecque ses étoiles nues<sup>49</sup>...

et ces allégories ou métaphores continuées :

[Quand] les Zéphyres rappelés  
Des ruisseaux à demi gelés  
Ont rompu les écorces dures,  
[...]  
Les rayons du jour, égarés  
Parmi des ombres incertaines,  
Éparpillent des feux dorés  
Dessus l'azur de ces fontaines.  
Son or dedans l'eau confondu  
Avecque ce métal fondu,  
Mêle son teint et sa nature,  
Et sème son éclat mouvant  
Comme la branche au gré du vent  
Efface et marque sa peinture<sup>50</sup>.

124

De telles heureuses surprises se cueillent à poignées : tant il est vrai que sous une apparente facilité, revendiquée par lui, et que l'on a parfois taxée de négligence, et peut-être à la faveur de cette facilité – « À force de tout se permettre », écrit René Rapin qui ne l'apprécie guère, « il a des trouvailles heureuses »<sup>51</sup> –, notre poète s'affirme, par son travail sur l'image, comme un de ceux qui explorent avec le plus de bonheur cette poétique de la métaphore dans laquelle certains parmi les Modernes, comme García Lorca révélant en 1926 à un public non averti le génie de Góngora, ont fait consister l'acte de poésie.

49 *La Maison de Sylvie*, Ode III, v. 68-70, p. 329.

50 *La Maison de Sylvie*, Ode VI, v. 95-97 et 101-110, p. 342.

51 *Réflexions sur la poétique de ce temps* [1675], Genève, Droz, 1970 p. 153 et 131, cité dans Y. Giraud, « La facture du vers chez Théophile », dans *Théophile de Viau*, *op. cit.*, p. 75.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Véronique, *Images fanées et matières vives. Cinq études sur la poésie Louis XIII*, Grenoble, ELLUG, 2003.
- BETTINI, Mario, *Rubenus. Hilarotragedia-satiropastoralis...*, Parma, A. Viotto, 1614.
- COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine et Théophile », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17 (Marseille, 19-20 octobre 1990), dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991, p. 151-170.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.
- GÓNGORA, Lluís de, *Les Solitudes*, texte espagnol et trad. P. Jaccottet, Genève, La Dogana, 1984.
- HILL, R. E., « In context : Theophile de Viau's *La Solitude* », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, XXX (1968), p. 499-536.
- KAMMERMEISTER (Camerarius), Joachim, *Symbolorum et emblematum ex uolatilibus et insectis desumptorum centuria tertia*, Noribergæ, 1597.
- , *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, Noribergæ, 1604.
- LAIRESSE, Gérard de, *Le Grand Livre des peintres ou l'Art de la peinture considéré dans toutes ses parties, et démontré par principes ; avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons Maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent. Par Gérard de Lairese. Auquel on a joint les Principes du Dessin du même auteur. Traduit du hollandais sur la seconde édition avec XXXV planches en taille-douce*, À Paris, à l'Hôtel de Thou, rue des Poitevins, 1787.
- LAURENS, Pierre, *La Dernière Muse latine. Seize lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- MACEDONIO, Marcello, *Le nove Muse*, Napoli, Gio. Rivardo, 1614.
- MARINO, Giambattista, *La Sampogna, divisa in idillii favolosi et pastorali*, Parigi, A. Pacardo, 1620.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Théophile de Viau : une poétique du discontinu », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17 (Marseille, 19-20 octobre 1990), dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991, p. 89-100.

PARADIN, Claude, *Symbola Heroica*, Antverpiæ, 1572.

PEDERSEN, John, « Images et figures dans la poésie de Théophile », dans *Théophile de Viau*, Actes du colloque du C.M.R. 17 (Marseille, 19-20 octobre 1990), dir. R. Duchêne, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1991.

PITTONI, Battista, *Imprese di diversi Prencipi, Duchi, Signori e d'altri personaggi e uomini letterati e illustri. Libro secondo...*, Venezia, 1566.

126

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1975-1980, 7 vol.

RAPIN, René, *Réflexions sur la poétique de ce temps* [1675], Genève, Droz, 1970.

RUSCELLI, Girolamo, *Le imprese illustri con espositioni et discorsi*, Venezia, 1566.

VUILLEUMIER, Florence, « Classique *versus* baroque. Du danger d'entrer dans un paysage (Gérard de Lairese) », dans *L'Image génératrice de textes de fiction*, Actes du colloque de Poitiers, 17-19 mars 1994, *La Licorne*, 1996, p. 25-37.

QUATRIÈME PARTIE

**Voltaire**



## « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI »<sup>1</sup>

LE STYLE COUPÉ DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* DE VOLTAIRE

*Karine Abiven*

*Université Paris-Sorbonne*

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié par les critiques de vif, rapide, « parcellaire »<sup>2</sup>, marqué par le résumé, l'ellipse<sup>3</sup>, les « coupures »<sup>4</sup>, les « accélérations soudaines »<sup>5</sup>, incarné par le « trait rapide et fulgurant »<sup>6</sup>, et les phrases « tranchantes, catégoriques »<sup>7</sup>, « directes »<sup>8</sup>, « incisives »<sup>9</sup>, « courtes, sèches, nerveuses, hachées, sautillantes »<sup>10</sup>. La notion de style coupé<sup>11</sup>, ou style

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

bref<sup>12</sup>, permet, malgré le flou définitionnel qui l'entoure, de préciser les faits textuels qui étayent ces impressions de lecture. D'un point de vue macrostructural d'abord, les contraintes génériques imposent une certaine fragmentation : tout dictionnaire est l'assemblage des unités closes et relativement brèves que constituent ses différents articles. Le désir d'efficacité de Voltaire l'incite en outre à accentuer cette concision inhérente au genre. Celui qui rêve de réduire le grand œuvre de Bayle à un seul tome<sup>13</sup> a bien l'intention de fixer des « bornes »<sup>14</sup> à ses articles, qu'il ne souhaite pas encyclopédiques<sup>15</sup>. Le souci d'écourter le discours du savoir à des fins de diffusion et de vulgarisation est exprimé dans cette lettre souvent citée : « Jamais vingt volumes *in-folio* ne feront de révolution ; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont à craindre »<sup>16</sup>. C'est toute la philosophie de Voltaire qui pourrait être dite *portative* : son esprit analytique procède souvent en scandant un nombre restreint de vérités, qui tiennent en peu de mots, plutôt qu'en échafaudant longuement un système. Ainsi l'expression brève serait la forme la mieux adaptée à sa philosophie : il semble « pens[er] par articles »<sup>17</sup>. À ce morcellement externe correspond une discontinuité intraphrastique, comme souvent dans les formes brèves : « La rupture à la chute [...] n'exclut pas la brisure du propos à l'intérieur et dans le corps même du texte, la discontinuité générant en quelque sorte la discontinuité »<sup>18</sup>. C'est ce deuxième niveau, microstructural, qui fait l'objet de cette étude.

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

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

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

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

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

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

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

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

Dans la *Rhétorique* d'Aristote, se voient distingués le style dit « implexe », qui est celui de la période, de la subordination des idées, et le « style coordonné » qui les fait simplement se succéder<sup>20</sup>. Ce dernier style, « cousu, enfilé », ne doit « son unité qu'à la conjonction »<sup>21</sup>. Le style bref est donc, dès l'origine, une question syntaxique<sup>22</sup> : il désigne les cas où l'enchaînement des constituants est assuré plutôt par des « conjonctions » – c'est-à-dire dans le cadre de la parataxe<sup>23</sup> – et non par la subordination – hypotaxe. Selon Aristote, ce style « n'est pas agréable, parce qu'il est indéterminé ; or, tout le monde désire voir nettement la

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

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

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

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

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

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

Cette idée d'incomplétude est approfondie dans l'*Institution oratoire* de Quintilien<sup>25</sup>, qui introduit la notion de concision<sup>26</sup>. Le style est dit « haché [*concisam*] »<sup>27</sup> quand l'auteur accumule les traits au risque de menacer la cohésion de l'ensemble<sup>28</sup>. Si les pointes donnent du brillant au discours, il convient de les employer avec parcimonie, et que leur éclat soit comme « les yeux de l'éloquence [*lumina orationis*] »<sup>29</sup>. Voltaire illustre bien ce goût de la formule synthétique et brillante, souvent caractérisée chez lui par le rythme binaire : « On croyait avoir trouvé le secret de vivre criminel, et de mourir vertueux »<sup>30</sup>. Quintilien distingue en outre narration concise et narration brève, désignant d'une part une énonciation dense, de l'autre une expression obscure. « La brièveté ne consiste pas à dire moins qu'il ne faut, mais à ne pas dire plus »<sup>31</sup>. Embrasser beaucoup en peu de mots, de manière concise et limpide, c'est là l'idéal d'un Quintilien, qui sera celui de tous les tenants de l'écriture lapidaire. La brièveté est concision, mais aussi réticence, au sens

24 *Rhétorique*, éd. cit., 1409a.

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

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

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

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

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

30 Article *Baptême*, *DP*, p. 49.

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

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

#### UN STYLE PARATACTIQUE

Comment réaliser formellement cet idéal de laconisme philosophique ? Le fait grammatical majeur qu'on peut repérer dans le *Dictionnaire philosophique* est la parataxe. C'est le moyen de briser l'aspect périodique de la phrase, en substituant aux liens de dépendance syntaxique, propres à la subordination, une indépendance des membres de phrases ou des sous-phrases. Ainsi la coordination et la juxtaposition sont les formes syntaxiques privilégiées par Voltaire pour lier les constituants entre eux. La juxtaposition<sup>33</sup>, par son caractère asyndétique<sup>34</sup>, produit les effets les plus marqués, comme ici au niveau de la jonction de propositions indépendantes : « Il [Berkeley] pouvait s'épargner la peine de prouver cette vérité<sup>35</sup> ; elle était assez connue »<sup>36</sup>. La ligature implicite est le coordonnant

32 *DP*, p. 4.

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

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

35 La non-existence des corps.

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

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

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

Quelques esprits [...] savants [...] disent que les Indiens furent toujours inventeurs, et les Juifs toujours imitateurs ; les Indiens toujours ingénieux, et les Juifs toujours grossiers<sup>40</sup>.

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

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

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

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

40 *Ibid.*, p. 10.

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

On assembla le concile de Nicée, et (1) il y eut une guerre civile dans l'empire romain. Cette guerre en amena d'autres, et (2) de siècle en siècle on s'est persécuté mutuellement jusqu'à nos jours<sup>42</sup>.

Les conjoints de l'occurrence (1) ont des orientations argumentatives opposées (le terme *concile* présuppose l'idée d'une recherche de concorde) ; la conjonction de coordination, apparemment pure expression de la conséquence temporelle, relie donc ironiquement des éléments antithétiques. Le sens additif et temporel de l'emploi (2) souligne la succession implacable et absurde des guerres ; ce raccourci permet de « télescoper l'histoire »<sup>43</sup>. La même « occultation du temps qui passe »<sup>44</sup> est signifiée cette fois par la subordination implicite<sup>45</sup>, autre forme asyndétique :

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

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

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

Ce qu'on appelle esprit [...], c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner<sup>47</sup>.

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

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

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

44 *Ibid.*

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

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

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

En quête de critères endogènes à la pensée grammaticale du XVIII<sup>e</sup> siècle, on éprouve le manque, constaté plus haut, de réflexion théorique sur le style coupé<sup>48</sup>. Un critère permet toutefois à certains grammairiens, comme Buffier<sup>49</sup>, de conceptualiser le style bref : la ponctuation. Ce dernier expose les moyens de lier, hors contexte hypotaxique, les « membres surnuméraires » de la phrase : « C'est avant des membres surnuméraires de période qu'il faut placer une ponctuation mitoyenne, moins forte que le point et plus forte que la virgule »<sup>50</sup>. Voltaire fait un usage remarquable de cette « ponctuation mitoyenne », le point virgule. À l'article *Apocalypse*, après un paragraphe où est résumé le débat sur l'attribution de ce livre biblique : « La matière ayant été éclaircie, l'Église a décidé que l'*Apocalypse* est incontestablement de saint Jean ; ainsi il n'y a pas d'appel »<sup>51</sup>. Le « membre surnuméraire » est rattaché par un point-virgule, en une cadence mineure, produisant une clausule « fermante »<sup>52</sup>. Un « lexème cohéreur »<sup>53</sup> – l'adverbe coordinatif « ainsi » – surdétermine la ponctuation. L'ironie consiste à dénoter l'arbitraire de la décision des censeurs de l'Église tout en utilisant une coordination qui pastiche leur raisonnement logique fallacieux. La ponctuation moyenne est ainsi, dans la majorité de ses occurrences, un signal de la parodie ironique du raisonnement logique subverti par le dogmatisme. De même, les deux points ont tendance à remplacer le *car* pour lier deux

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

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

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

51 *DP*, p. 34.

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

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

propositions sans lien causal<sup>54</sup>. Par ailleurs, l'esperluette, remplacée par le morphème « et » dans notre édition, souligne visuellement les effets de clausules : « & il faut être ou un grand ignorant, ou un grand fripon, pour dire que les Juifs enseignèrent les Grecs »<sup>55</sup>. À la fois ligatures et séparations, ces signes de ponctuation opèrent, d'une manière iconique<sup>56</sup>, des rapports argumentatifs fondamentaux. Les grammaires classiques font moins état de cette fonction visuelle et syntaxique de la ponctuation, que de son rôle de marqueur de traits oraux, telles les pauses et les intonations. Cet indice d'oralité est une autre caractéristique du style bref.

#### CONVERSATION ET STYLE COUPÉ

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

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

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

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

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

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

59 *Ibid.*, p. 39.

Cet aspect conversationnel trouve une illustration remarquable dans le texte de Voltaire<sup>60</sup>. Les nombreux marqueurs d'oralité – interjections, appellatifs –, séparés par divers signes de ponctuation, donnent un aspect haché au discours : « Ma foi, mon bacha, j'aurais bien de la peine à vous le dire »<sup>61</sup>, « Bête brute ! [...] Ignorant ! [...] Quel lourdaud ! »<sup>62</sup>. Les incursions du locuteur, artifices d'un dialogue fictionnel, introduisent des incisives qui fractionnent le discours : « Mais pourquoi, dira-t-on, tant de conciles ont-ils été opposés les uns aux autres ? »<sup>63</sup>. Les présentatifs – et les phrases nominales en général<sup>64</sup> –, sont autant d'indices d'un style qui se donne comme libéré des contraintes de l'écrit : « Voilà un singulier bien général [...]. Voilà, je vous l'avoue, une plaisante consolation »<sup>65</sup>.

138

Historiquement, cette association du style coupé et de la conversation est décisive : dès le xvi<sup>e</sup> siècle, c'est dans le genre épistolaire qu'est revendiqué un style nouveau, plus souple, plus familier, et distinct du modèle unique du grand style oratoire, périodique<sup>66</sup>. Amorcée par Juste Lipse, continuée par Montaigne<sup>67</sup> puis, entre autres, par l'auteur des *Provinciales*<sup>68</sup>, l'élaboration d'un style anticicéronien, issu du modèle conversationnel, est une position fondamentalement anti-rhétorique. Certes, au xviii<sup>e</sup> siècle, la référence antique s'estompe et le style périodique perd du terrain<sup>69</sup>. Mais il suffit de comparer le *Portatif* aux

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

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

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

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

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

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

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

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

68 Dont se réclame également Voltaire.

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

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

## UN STYLE CONTRASTÉ

Face à ce relevé partiel et partial, il serait tout à fait légitime d'objecter que des procédés hétérogènes à toute coupure sont également massifs : l'énumération, la polysyndète, l'accumulation... Mais trois éléments justifient la désignation de la brièveté comme un stylème de *La Raison par alphabet*. D'une part, comme on vient de le rappeler, les procédés relevant du style bref sont plutôt nouveaux au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>, et chez Voltaire en particulier ; c'est donc une dominante stylistique marquée, originale, qui, à ce titre, mérite l'analyse. D'autre part, des procédés comme l'énumération sont certes vecteurs d'un allongement de la phrase, mais non pas de sa complexification en périodes ; ils aboutissent en outre à des figures de réticence comme l'aposiopèse, au moyen des fréquentes occurrences de l'abréviation graphique « etc. » et des points de suspension : « Cependant, et jésuites et jansénistes se réunirent tous contre l'*Esprit des lois*, et contre... et contre... et contre... et contre... »<sup>71</sup>. Les passages où prédomine la subordination sont souvent fragmentés, par la ponctuation ou la mise en page – qu'on songe à l'article *Antitrinitaires*, où les subordonnées sont morcelées et séparées de la phrase matrice par des points et des alinéas<sup>72</sup>. Finalement, il est assez naturel que les marqueurs de style bref soient mêlés à des passages plus liés, surtout chez un auteur si soucieux de l'élégance de la prose comme Voltaire. Cette exigence de variété, héritée de Cicéron<sup>73</sup> et de ses successeurs, est prégnante jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. On continue de

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

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

72 DP, p. 29.

73 Voir ci-dessus, n. 25.

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

#### CONCLUSION : UN « STYLE DE LA SOUSTRACTION »<sup>76</sup>

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

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

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

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

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

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

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COTONI, Marie-Hélène, « Les clausules du *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et ses combats*, dir. U. Kölving et Ch. Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. I, p. 365-376.
- DELON, Michel, « Voltaire entre le continu et le discontinu », dans *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, dir. A. Becq, Caen, Institut de littérature française, coll. « Textes et documents », 1981, p. 261-265.
- GÉRAUD, Violaine, « Humour et tolérance dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *L'Information grammaticale*, janvier 1995, p. 18-22.
- GOULEMOT, Jean-Marie, « Formes brèves et philosophie des Lumières », dans *Brièveté et écriture*, dir. P. Testud, *La Licorne*, 1991, p. 255-261.
- JAUBERT, Anna, « Voltaire et la question du style », dans *Voltaire et le « Dictionnaire philosophique ». Leçons et questions*, dir. M.-H. Cotoni, Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice, 1995, p. 121-138.
- MÉNANT, Sylvain, « Esthétique de la brièveté au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Dix-huitième siècle européen, en hommage à Jacques Lacant*, dir. Cl. De Grève, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 15-19.

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

79 *Ibid.*

80 *DP*, p. 4.

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

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

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

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

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

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

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

CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS  
SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS  
DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE*

*Anne-Marie Paillet*  
ENS Ulm

Qui connaît Voltaire n'est guère étonné de découvrir dans son *Dictionnaire philosophique* une entreprise polémique déguisée en dictionnaire historique. Pourtant, la lecture de ce *Portatif* ménage bien des surprises ; par le travail des *incipit* comme dans le corps de ses articles, Voltaire déjoue les attentes liées au genre, en opérant de multiples déplacements : déplacement du mot au monde, du sémantique au rhétorique, du didactique au polémique, du conformisme au paradoxe... Au carrefour des mots et des choses<sup>1</sup>, le *Dictionnaire* détourne d'abord les formes de la définition proprement lexicographique. Il s'accompagne aussi de déplacements notionnels et culturels au profit d'une démystification des notions et des systèmes, qui ne résistent pas à l'épreuve des faits. Cette subversion s'appuie enfin sur un ensemble de détournements argumentatifs, l'ironie étant le meilleur vecteur d'une déstabilisation de l'univers de croyance du lecteur.

1 Sur cette distinction de la scolastique entre définition de mots et définition de choses, héritée d'Aristote et reprise par Port-Royal, voir S. Auroux, « La définition et la théorie des idées », dans *La Définition*, Paris, Larousse, 1990, p. 30-39 ; et A. Rey, « Polysémie du terme *définition* », *ibid.*, p. 13-22.

## DÉTOURNEMENTS DÉFINITIONNELS

### *Incipit* et définition : le détour de l'exemple

144 Dans une lettre à d'Alembert concernant la rédaction de l'*Encyclopédie*, Voltaire regrettait l'absence d'un « protocole », qui aurait évité les « dissertations vagues et sans méthode » : « étymologies, définitions, exemples, raisons, clarté et brièveté » ; il rappelle que définitions et exemples sont « l'essence de tout dictionnaire utile »<sup>2</sup>. Cependant, dans notre corpus, réduit de la lettre A à C, seuls trois articles commencent par leur définition : *Ange*, *Baptême*, *Caractère*. Certains débutent bien différemment, de manière narrative, comme l'article *Bien (Tout est)* : « Ce fut un beau bruit dans les écoles [...], quand Leibniz, en paraphrasant Platon, bâtit son édifice du meilleur des mondes possibles » (54) ; le système est introduit par la seule évocation de son impact, au passé simple, et au détour d'une circonstancielle.

Les définitions sont parfois présentes, mais retardées dans le corps de l'article : celle du mot *âme* glisse en second paragraphe, cédant à un énoncé contrefactuel inattendu dans l'incipit d'un article de dictionnaire censé poser une vérité : « Ce serait une belle chose de voir son âme » (10). La définition étymologique, « nous appelons âme ce qui anime », affichée comme tautologie, débouche sur un refus de cerner l'objet, contrairement au principe d'un dictionnaire. Quant à *Amour-propre*, l'article commence par une anecdote, et se clôt sur une analogie plaisante en guise de définition. Il n'est pas indifférent que l'incipit d'*Abbé*, qui est aussi celui de l'œuvre, s'ouvre sur une citation : « Où allez-vous, Monsieur l'abbé, etc. ? » (5), chanson satirique aux prolongements scabreux. Au lieu du mot autonome, Voltaire met en scène l'usage social qui le démotive. Autre fait majeur, ce premier article convoque, en un dialogue fictif, un destinataire normalement absent des dictionnaires traditionnels : « Savez-vous bien qu'abbé signifie *père* ? »<sup>3</sup>. Voltaire l'invite à mesurer l'écart entre le titre et la fonction spirituelle qui le légitimait : « Que les mêmes noms signifient avec le temps des

2 Lettres du 22 décembre et du 13 novembre 1756. Pour le *Dictionnaire philosophique*, les chiffres entre parenthèses renvoient à la pagination de l'édition de Raymond Naves et d'Olivier Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008.

3 De l'araméen *abba*, « père, papa ».

choses différentes ! ». C'est bien la relation ternaire entre signifiant, signifié et référent que Voltaire interroge, de même que dans l'article *Ange* : « et enfin ce nom [*Sa*], qui signifie *phosphore* et *aurore* [*Sé*], est devenu le nom du diable [*référent*] » (25).

Dans l'article *Ciel des anciens* (*Le*), la définition demeure dans la phrase d'*incipit*, mais reléguée dans une subordonnée comparative, au détour d'un gérondif : « Si un ver à soie donnait le nom de *ciel* au petit duvet qui entoure sa coque, il raisonnerait aussi bien que firent tous les anciens, en donnant le nom de *ciel* à l'atmosphère » (132). La formule métalinguistique désignative<sup>4</sup>, « nom que donnaient les anciens... », s'inverse et se décline dans un système hypothétique doublé d'une analogie. Déplacement syntaxique et disproportion sémantique dénoncent dans la désignation un anthropomorphisme étriqué, en principe limité dans le temps, et invitent à un décentrement radical. D'une pierre deux coups, Voltaire convoque en fin d'article l'emploi chrétien du mot *ciel*, toujours en usage, qui se trouve d'office relégué au rang des antiquités. Aux automatismes de la désignation, Voltaire oppose alors de nouvelles équivalences référentielles, telle « la horde vagabonde des Arabes appelés Juifs » dans *Adam* (9) ; la définition s'impose subrepticement, inversant l'ordre qui va du mot au référent. Ce passage du posé au présupposé, résultat du recadrage initial de l'article, est typique de la polémique voltairienne.

Quant au jeu sur l'autonymie des dictionnaires, l'une des distorsions les plus frappantes est celle de l'article *Athée*, où la désignation « on appelle *athée*... » se transforme en accusation abusive : « on l'appelle *athée* ». Le mot convoqué au détour d'un exemple vient stigmatiser un référent spécifique comme victime : « Anaxagore ose-t-il prétendre que le soleil n'est point conduit par Apollon monté sur un quadrigé, on l'appelle *athée*, et il est contraint de fuir » (37). Le présent général fait place au

4 La définition désignative, qui relie le mot autonome à son référent par les formes « on appelle X... », s'oppose à la définition interprétative (du type X signifie « Y ») qui relie l'autonyme à son signifié. La définition métalinguistique se distingue de la définition copulative avec *être*, « x est y », dans laquelle x n'est pas autonome mais a un fonctionnement référentiel ordinaire (voir M. Riegel, « Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 37-44).

présent de l'anecdote, en une courte mise en scène où la parataxe vient appuyer l'effet irrémédiable du terme ; le *on* générique impersonnel de la définition désigne, en situation, les accusateurs fanatiques ; enfin le verbe *appeler* prend le sème afférent d'*accuser*, annoncé dans la phrase d'*incipit* : « et tout philosophe qui s'écartait du jargon de l'école était accusé d'athéisme par les fanatiques et par les fripons, et condamné par les sots ». Derrière le mot est donc dénoncée la manipulation, dans l'histoire, de ses principaux énonciateurs<sup>5</sup>.

#### Définition ou question ?

146 Il arrive que la définition amène immédiatement un questionnement : « *Caractère*. Du mot grec *impression, gravure*. C'est ce que la nature a gravé dans nous. Pouvons-nous l'effacer ? grande question » (61). Parfois, la définition préalable s'efface même devant la question : « L'Antiquité a beaucoup disputé sur le souverain bien. Autant aurait-il valu demander ce que c'est que le souverain bleu » (53). Cette tradition de la *disputatio* est tournée en dérision dans les controverses théologiques : « Voici une question incompréhensible » (*Arius*, 35). Suit non pas l'exposé du problème<sup>6</sup>, mais une liste effrayante des conséquences perlocutoires comme déclenchées par la seule mention du nom *Arius*. Ladite question se démultiplie alors en une série de onze questions accumulées en parataxe.

Mais il faut opposer les mauvaises questions des controverses au questionnement philosophique, qui permet de dénoncer certaines notions, telles le « souverain bien », comme de pures « chimères » (54). Quant à la chaîne des êtres créés, « ce grand fantôme s'évanouit » (100). Illusionniste de la raison, le *Dictionnaire* ne mentionne certaines notions que pour mieux les faire disparaître. La formule assertive de la définition métalinguistique est convertie

---

5 Sur cette réintroduction des énonciateurs et sur l'imposture du discours public, voir S. Branca, « Le *Dictionnaire philosophique* : de la rationalité du dictionnaire à l'allégorie de la fiction », *L'Information grammaticale*, mars 1995, p. 23.

6 La mention de l'arianisme attendue ici n'est faite que dans l'article *Christianisme* : « et ce qu'on appelle l'arianisme fut longtemps établi dans toutes les provinces de l'Empire » (130).

en une interrogation adressée : « Qu'appellez-vous donc votre âme ? » (12) ; l'absence de déterminant exigée par l'autonyme est comblée par le possessif impliquant les métaphysiciens, dont Voltaire se désolidarise. Le rappel de l'étymologie ne saurait résoudre la question du référent : « et qu'est-ce que tu as nommé *esprit*, du mot latin qui veut dire *souffle*, ne pouvant faire mieux parce que tu n'en as pas d'idée ? »<sup>7</sup> (60). La variable indéfinie *ce que*, liée aux définitions référentielles et impliquant un savoir reconnu, reprend alors sa valeur interrogative d'inconnue à rechercher<sup>8</sup> : « Demandez à un crapaud *ce que* c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon* » (50) ; le choix du crapaud, prototype de la laideur, fait fi des discours académiques, et récusé dès l'*incipit* l'universel postulé par la notion, au profit de la relativité. Aux tautologies des définitions étymologiques, ou aux dérivations pédantes, comme « âme végétative » (10), sans fondement réel, Voltaire préfère le constat d'ignorance. C'est ainsi que débute l'article *Corps* : « De même que nous ne savons ce que c'est qu'un esprit, nous ignorons ce que c'est qu'un corps » (146).

#### Du mot au discours

L'entrée d'article est donc bien souvent une « attaque », au sens polémique du terme. L'une des caractéristiques du *Portatif*, c'est que le thème titre cristallise un débat et comporte un discours en puissance, qui oriente son lecteur. Le titre peut déjà manifester un contre-discours : ainsi, *Antitrititaires* (signalé par Naigeon comme surnom des détracteurs de la Trinité), est préféré à l'entrée *Unitaires* de l'*Encyclopédie* ; le préfixe marque bien sa visée polémique. De façon moins prévisible, l'*incipit* de l'article *Anthropophages* n'est pas une définition du terme, mais une prédication d'existence, amorcée par le pluriel du titre : « Il n'est que trop vrai qu'il y a eu des anthropophages » (27) ; cette déploration

7 P. 60. L'idée intervient dans la définition du signe par Port-Royal ; il « renferme deux idées : l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée ».

8 Pour M. Riegel, la définition ordinaire est le résultat d'un scénario mettant en scène un locuteur qui pose une question du type « qu'est-ce que c'est ? », et sa réponse (*La Définition*, op. cit., p. 99). Cf. « Caractère. [...] C'est ce que la nature a gravé dans nous ».

préalable, soulignée par la litote, n'est qu'une ruse amenant le scandale des guerres occidentales.

Pour *Ciel des Anciens (Le)*, ou *Bornes de l'esprit humain*, qui ne sont pas des entrées lexicographiques, une syntaxe polémique s'engage ; le premier titre limite la « sphère » d'énonciation, c'est le cas de le dire ; le second, récupéré comme antécédent de l'anaphore pronominale, produit un discours allocutif : « Elles sont partout, pauvre docteur » (60). À la définition notionnelle se substitue une dotation d'extensité<sup>9</sup>, et à la délimitation attendue, le flou d'une quantification hyperbolique. Le mot *bornes* est déjà apparu dans l'article *Âme* : « Nous n'en savons guère davantage, grâce aux bornes de notre intelligence »<sup>10</sup>. Aux enchaînements discursifs de l'*incipit*<sup>11</sup> s'ajoutent donc ces renvois implicites qui construisent, derrière l'éparpillement de l'alphabet, une pensée cohérente.

148

Enfin, un énoncé vient parfois se greffer au mot titre par des parenthèses : *Bien (Tout est)*. Le discours reconnaissable de Leibniz laisse bien présager sa réfutation au lecteur averti. Cette polémique implicite fonctionne également quand la définition copulative d'*incipit* cède la place à la prédication d'une propriété, dont l'aspect abrupt révèle l'ironie : « Tous les conciles sont infailibles, sans doute : car ils sont composés d'hommes » (140). L'article s'oriente précisément vers une longue énumération d'errances et d'incohérences. Le but du *Dictionnaire* est moins de définir que d'ébranler certains discours reçus. « Diabolique »<sup>12</sup>, il est avant tout dialogique.

## L'IDÉE À L'ÉPREUVE DES FAITS

Le détournement des *incipit* est donc inséparable d'une stratégie textuelle d'ensemble, d'une entreprise de démystification, qui s'effectue

9 Pour G. Guillaume, l'extensité désigne la quantité des êtres ou des choses appliquée en discours à la notion.

10 P. 10. Le syntagme prépositionnel *grâce à*, à l'orientation ambiguë, vise l'orgueil des pédants, tout en parodiant l'humilité des dévots.

11 Le plus courant est l'anaphore démonstrative : « *Amitié*. C'est le mariage de l'âme » ; le caractère non métalinguistique de l'énoncé sert ici une vision moins polémique et plus intime de la notion.

12 C'est l'épithète que lui réserve ironiquement Voltaire dans sa correspondance.

tout particulièrement dans le traitement subversif des exemples et de l'historique des notions.

#### Une question peut en cacher une autre

Les notions questionnées par Voltaire sont d'abord le lieu d'une polarisation polémique, moins lexicale que contextuelle. L'article *Bien (Tout est)* met en œuvre une réflexion sur l'existence concrète du mal. Le glissement peut s'opérer de manière plus indirecte, lorsque le mot *athée* est un prétexte pour traiter des fanatiques. De même, l'article *Anthropophages* permet d'introduire le couple d'opposition sauvages/civilisés, et de l'inverser, pour dénoncer « les nations qu'on nomme policées » (27) : autre détournement rhétorique de l'autonymie des dictionnaires.

Un autre type de déplacement consiste à descendre du général au particulier, et de l'abstrait au concret, comme dans l'article *Bien (Tout est)* : Leibniz « imagina que tout allait au mieux » (54). D'entrée, le verbe *être* est remplacé par le verbe *aller*, plus pragmatique. Voltaire traduit ensuite l'idée du meilleur des mondes en ces termes : « Leibniz [...] rendit donc le service au genre humain de lui faire voir que nous devons être très contents » (55). Par le truchement du *nous*, l'idée générique se transforme en visée distributive, et la notion nominale abstraite du bien en prédicat verbal faussement naïf, « être très contents ». À cela s'ajoute un glissement métaphorique du bien à l'idée de « santé » : « La chute de l'homme est l'emplâtre que nous mettons à toutes ces maladies particulières du corps et de l'âme, que vous appelez *santé générale* » (59). Voltaire oppose ainsi l'expérience du mal au bien général et marque l'impuissance du système à les articuler<sup>13</sup>. L'insistance sur la souffrance individuelle, passant par l'éloge paradoxal de la pierre, permet alors son extension en un mal général inversant l'idée de départ : « Voilà un singulier bien général, composé de la pierre, de la goutte, de tous les crimes, de toutes les souffrances, de la mort et de la damnation » (59). La théorie ne résiste pas à l'épreuve des faits.

13 Cf. la définition de l'optimisme au chapitre XIX de *Candide* : « c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal ».

Le déplacement le plus marquant est en effet celui qui va du mot au fait, au monde, comme dans les articles *Athée*, ou *Anthropophages*. L'article *Confession*, notamment, déplace le religieux vers le terrain « politique », et en dénonce les abus ; il s'agit non plus de savoir *ce qu'est* la confession, mais de juger ce qu'elle « a fait » (144). Le discours didactique prend une allure judiciaire, et l'exemple de dictionnaire est converti en preuve scandaleuse suffisant à ébranler la légitimité du sacrement. De l'abus des mots, Voltaire en vient à la dénonciation des mœurs.

### Analogies et chronologies

150

Parallèlement à cette prééminence des faits, Voltaire propose constamment deux lieux concrets de détournement polémique : le parcours historique et la géographie. Le genre dictionnaire facilite « cette exploration discontinue de l'espace et du temps » qui alimente pour Béatrice Didier la dénonciation de l'absurdité<sup>14</sup>, ou fonde une universelle relativité. Ainsi, la définition peut être immédiatement suivie d'une démultiplication de la notion : « Ange, en grec, *envoyé* ; on n'en sera guère plus instruit quand on saura que les Perses avaient des *Péris*, les Hébreux des *Malakim*, les Grecs leurs *Daimonoï* » (24). La diversité des langues sous-tend la diversité des cultures, sur laquelle se fonde paradoxalement l'unité du combat philosophique. La prétérition ne fait que mieux souligner l'enjeu de la démultiplication<sup>15</sup>, arme polémique qui ébranle le christianisme comme vérité unique. De même, Voltaire s'appuie sur la multiplication des « systèmes » pour les battre en brèche : « Voyons les beaux systèmes que ta philosophie a fabriqués sur ces âmes » (13). Le pluriel concrétisant malmène encore la légitimité de la notion.

La compilation est alors le prétexte d'une mythologie raisonnée – contrairement à « Calmet, qui a beaucoup compilé, et qui n'a raisonné jamais » (135). Elle s'exprime dans les multiples comparaisons, instruments privilégiés du relativisme voltairien. Confrontant les

14 B. Didier, *La Raison par alphabet*, Paris, PUF, 1996, p. 187.

15 S. Lojkine, « Le cannibalisme idéologique de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. 1, p. 418.

mythes au sujet de l'existence du mal, la comparaison négative aboutit à un même constat d'échec : « l'aventure de Pandore ne répond pas mieux à l'objection » ; « les Indiens n'ont pas mieux rencontré » (57). Ces comparaisons neutralisent les différences et annexent implicitement la tradition judéo-chrétienne à « l'histoire profane » : « Abraham est un de ces noms célèbres dans l'Asie Mineure et dans l'Arabie, comme Thaut chez les Égyptiens, le premier Zoroastre dans la Perse... » (6). C'est encore le cas dans l'article *Baptême* : « cela donnait une nouvelle âme, ainsi qu'en Égypte » (47). Ainsi s'opère un détournement du théologique vers l'anthropologie, comme le suggère la juxtaposition des articles *Ange*, *Anthropophages* et *Antitrinitaires*<sup>16</sup>.

Comparaisons et accumulations manifestent bien ce détournement historique et géographique de l'un au multiple : le titre *Baptême* pourrait tout aussi bien s'écrire au pluriel. Les exemples ne sont plus la simple illustration d'une pratique religieuse, mais étayent l'anthropologie diversifiée d'une même croyance naïve, exprimée d'emblée par un énoncé général : « Les hommes, qui se conduisent toujours par les sens, imaginèrent aisément que ce qui lavait le corps lavait aussi l'âme » (47). On notera la portée polémique du sujet *les hommes*, du verbe *imaginer*, et de la forme pronominale neutre *se conduisent*, récusant la dimension divine et l'efficacité du sacrement. Voltaire insiste alors sur les moyens concrets attachés à ces rites : cuves des Égyptiens ; eau du Gange pour les Indiens ; eau du Jourdain pour Jésus ne fait que prolonger la liste et perd toute spécificité. Les chrétiens n'ont pas l'apanage du premier de leur sacrement. Parodiant un discours dévot, « Dieu attache sa grâce au signe qu'il lui plaît de choisir » (47), Voltaire glisse insidieusement du bon plaisir divin à l'arbitraire du signe.

L'historique attaché à la forme dictionnaire est également détourné par Voltaire à des fins polémiques. Exemple privilégié, la chronologie des conciles, loin d'affirmer une continuité et d'expliquer les décisions, est un bon moyen « d'explorer l'incohérence »<sup>17</sup>, de souligner les contradictions et les luttes d'influence au détriment des contenus. La parataxe y règne

16 B. Didier, *La Raison par alphabet*, op. cit., p. 184.

17 *Ibid.*, p. 191.

encore, neutralisant les points de vue tour à tour dominants : « Ces six cents évêques, après quatre mois de querelles, ôtèrent unanimement à Jésus sa *consubstantialité*. Elle lui a été rendue depuis » (141). Voltaire se plaît à faire l'éloge paradoxal de cette élaboration conflictuelle des dogmes dans l'histoire, dont le seul invariant reste la transmission ininterrompue des querelles, et il conclut l'article *Arius* avec cette fausse allégresse qu'on lui connaît : « Cette guerre en amena d'autres, et de siècle en siècle on s'est persécuté mutuellement jusqu'à nos jours » (37).

### La désacralisation burlesque

152 La dénonciation de la futilité des débats théologiques repose également sur le glissement burlesque<sup>18</sup> du spirituel au matériel. Voltaire n'a parfois qu'à exploiter le saugrenu de certaines polémiques ; ainsi s'opposent très concrètement les « arrosés » à ceux qui ont été « plongés », selon l'étymologie de *baptême*. Ces questions matérielles sont souvent posées par la diversité des cultures et des lieux : « Il a été agité si un chrétien dans les déserts d'Arabie pouvait être baptisé avec du sable : on a répondu que non » (48). Voltaire se plaît ici à effacer les actants (qu'il affiche ailleurs) au moyen du passif impersonnel et du sujet *on*.

La réduction métonymique du spirituel au corporel est un moyen de ridiculiser les théories sur l'âme, Voltaire se demandant « par quel tour d'adresse une âme dont la jambe aura été coupée en Europe, et qui aura perdu un bras en Amérique, retrouvera cette jambe et ce bras » (14). L'article *Conciles* exploite encore un glissement métonymique de la thèse à celui qui la soutient : « la nature de Flavien fut moulue de coups » (142). La Trinité est implicitement critiquée à travers la dégradation de la personne divine en personne flouée par les tractations théologiques. Ainsi le nom de Jésus est-il lié à une diathèse souvent passive, marquant un rôle d'actant affecté par le procès : « Au concile de Chalcédoine, en 451, Jésus fut réduit à une nature », ou un rôle de bénéficiaire non responsable : « Quoi qu'il en soit, Jésus, de cette affaire là, obtint deux

---

18 Le mot est employé dans l'article *Délits locaux*, p. 160, à propos de condamnations aux motifs futiles.

volontés » (142). C'est aussi le cas pour le Saint-Esprit : « Le Saint-Esprit, il faut l'avouer, fut traité bien cavalièrement » (141).

## DÉTOURNEMENTS IRONIQUES

Dans cette entreprise de démystification qu'est le *Portatif*, l'ironie reste le lieu privilégié de détournements argumentatifs au service de la dénonciation des systèmes.

### Mention ironique

La mention ironique, polyphonie exprimant une distance implicite, permet de faire éclater la contradiction d'un terme avec la situation : « L'abbé spirituel était un pauvre à la tête de plusieurs autres pauvres : mais les pauvres pères spirituels ont eu depuis deux cent, quatre cent mille livres de rente » (5). De même, le mot d'*infaillibilité* est repris continuellement dans l'article *Conciles*, et mis en contradiction avec les fluctuations du dogme : « Remarquez ici, lecteur, bien soigneusement que l'Évangile n'a jamais dit un mot, ni de la consubstantialité du Verbe, [...] non plus que des autres disputes qui ont fait assembler des conciles infaillibles » (141). La négation polémique<sup>19</sup>, autre procédé clé de Voltaire, souligne ici la contradiction avec la Bible (autorité que Voltaire récuse par ailleurs). La mention ironique peut se doubler d'une antanaclase : « On croira qu'ils sont au ciel, mais on avouera qu'on ne sait pas dans quelle partie du ciel précisément » (136) ; l'auteur joue sur l'effacement des connotations religieuses dans la seconde occurrence du mot.

### Feinte adhésion

L'ironie se décrit plus précisément comme une feinte adhésion<sup>20</sup>, qui permet à Voltaire de mettre en scène le discours de ses adversaires. Elle

19 Énonciation polyphonique qui « fait apparaître le choc de deux attitudes antagonistes », un énonciateur E2 refusant l'assertion positive imputée à un énonciateur E1 (O. Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 215).

20 L'analyse comme mention proposée par D. Sperber et D. Wilson (« Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 399-412) ne rend pas compte du fait que l'énonciation ironique joue l'adhésion sérieuse (A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982).

se manifeste en particulier dans la parodie du langage dévot, comme dans la clausule de l'article *Ange* qui vise une théologie du mystère : « On ne sait pas précisément où les anges se tiennent, si c'est dans l'air, dans le vide, dans les planètes : Dieu n'a pas voulu que nous en fussions instruits » (26).

Cette fausse adhésion se fait volontiers feinte naïveté, et joue constamment sur la présupposition, impliquant une proposition que l'auteur tient en réalité pour fausse. C'est le cas à propos du mythe syrien de la galette laxative : « On demandera toujours aux Syriens pourquoi Dieu permit que l'homme mangeât la galette » (57) ; la question ridiculise toute une théologie de la chute, en une version scatologique de la pomme d'Adam<sup>21</sup>. Voltaire exploite le même procédé au sujet du Christ, avec l'emploi du verbe statif *catcher*, censé valider la proposition régie : « Il cacha à ses contemporains qu'il était fils de Dieu, éternellement engendré, consubstantiel à Dieu » (111). L'apposition permet encore de mettre en doute une fausse évidence, comme l'élection du peuple juif, présenté comme une ridicule exception : « Les Hébreux, ce seul peuple conduit par la Divinité même... » (25).

Voltaire feint également de s'impliquer dans les querelles théologiques qu'il juge ridicules. Le sixième concile de Constantinople se demande « si Jésus, n'ayant qu'une nature, avait deux volontés : on sent combien cela est important pour plaire à Dieu » (142)<sup>22</sup>. Les évaluatifs hyperboliques sont ici des indices d'ironie, tels l'exclamatif *combien*, orienté vers le haut degré. L'hyperbole vient de même appuyer le blâme de Nestorius, « dont l'hérésie n'allait pas moins qu'à supposer deux personnes en Jésus : ce qui est épouvantable » (141). L'ironie prend ici la forme d'une contre-litote, soulignée malicieusement par l'hyperbate<sup>23</sup>. Voltaire

21 Atténuée à peine par l'allusion finale : « Et c'est depuis ce temps que notre monde fut ce qu'il est » – un vaste tas d'excréments !

22 V. Géraud signale une antiphrase sur *important* (« Humour et tolérance dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *L'Information grammaticale*, janvier 1995, p. 18) ; mais l'analyse comme feinte adhésion permet de mieux rendre compte de la cohérence du passage, construite autour de l'idée de « plaire à Dieu ».

23 Adjonction finale à un énoncé, alors que la phrase semblait achevée ; cf. p. 123 : « ce pouvoir sur les diables [...] fut transmis aux Chrétiens, qui semblent aussi l'avoir perdu depuis quelque temps ».

affecte également de condamner la réaction de l'empereur chinois face aux querelles entre Jésuites et Dominicains : « Ce prince, qui était la bonté et la justice même, fut assez aveugle pour ne plus permettre qu'on enseignât notre sainte religion » (132). L'adjonction de la relative appositive, trait voltairien récurrent<sup>24</sup>, permet la relecture ironique du reste. Quant à la clause d'*Antitrinitaires*, ajoutée par Voltaire, elle affecte *in extremis* de combattre leur doctrine, en parodiant l'argument d'autorité :

Toutes ces raisons et beaucoup d'autres pourraient excuser les antitrinitaires, si les conciles n'avaient pas décidé. Mais comme les hérétiques ne font nul cas des conciles, on ne sait plus comment s'y prendre pour les confondre (31).

La conclusion de Nageon, plus prudente, affichait une condamnation sans appel de la doctrine<sup>25</sup>.

Parfois, l'ironie voltairienne affiche plutôt une fausse neutralité : l'asyndète, procédé cher à Voltaire, fait de certains parallélismes une antithèse masquée<sup>26</sup>. Ainsi, la critique de la confession nivelle avantages et inconvénients, alors qu'éclate implicitement leur dissymétrie :

Le bien que la confession a fait est d'avoir quelquefois obtenu des restitutions des petits voleurs. Le mal est d'avoir quelquefois, dans les troubles des États, forcé les pénitents à être rebelles et sanguinaires en conscience (144).

Le verbe *obtenir* s'aggrave en *forcer*, tandis que *sanguinaires* s'oppose à la fois à *petits voleurs* et au mot en principe innocent de *pénitents*. À cela s'ajoute la mention implicite du syntagme « en conscience » issu de la casuistique jésuite et dont la résonance ironique nous vient des *Provinciales*.

24 Cf. la relative polémique : « et même il baptisa Jésus, qui pourtant ne baptisa jamais personne... » (p. 47).

25 « Elle est si impie et infectée d'hérésie, qu'elle porte sûrement avec elle son antidote et sa réfutation » (*L'Encyclopédie*, Neuchâtel, t. 3, 1765, p. 1070).

26 Voir l'opposition entre athées et fanatiques, p. 43.

## Inversion argumentative

156

En tant que paradoxe énonciatif, l'ironie comporte une dimension argumentative, très présente chez Voltaire<sup>27</sup>. L'inversion argumentative peut être marquée par la négation restrictive *ne... que*, qui feint d'orienter l'énoncé vers les petites quantités : c'est le cas pour l'âge de Sarah, « qui était extrêmement jeune, [...] car elle n'avait que soixante et cinq ans » (7) ; mais c'est « en comparaison » d'Abraham que Sarah est jeune ; « être jeune » est un prédicat flou, scalaire (on peut être plus ou moins jeune) : la boutade biblique sur le grand âge des personnages de l'Ancien Testament rejoint en fait une philosophie de la relativité chère à l'auteur. C'est parfois l'orientation d'une évaluation intensive qui est faussée, comme dans l'éloge paradoxal de la maladie : « je souffre des maux mille fois pires que la mort, par le plus bel arrangement du monde »<sup>28</sup>. L'inversion, parfois ponctuelle, peut concerner aussi l'orientation globale du discours : c'est le cas pour la feinte apologie du christianisme dans l'article du même nom.

Enfin, l'ironie voltairienne repose souvent sur des argumentations paradoxales, nécessitant un système d'inférences implicites. L'énoncé peut conforter un topos argumentatif<sup>29</sup> tout en invalidant la conclusion : « Tous les conciles sont infaillibles, sans doute ; car ils sont composés d'hommes ». Le dogme d'infailibilité se trouve infirmé par un topos sous-jacent bien reconnu : *errare humanum est*. Ici, la postposition de la cause, posée comme information, accentue l'effet de surprise.

Cette cause peut être présupposée, et non posée, par la conjonction *comme* ou *puisque* : « comme l'histoire de ce peuple a été visiblement

27 L'énoncé se présente comme orienté vers une conclusion A, tandis que l'énonciation ironique l'oriente vers une conclusion non A (voir A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, op. cit.).

28 P. 58. On retrouve cette veine moliéresque dans l'article *Martyr* : « voulez-vous de bonnes barbaries bien avérées, de bons massacres bien constatés ? » (206) ; cf. l'éloge par Toinette des maladies graves : « je veux [...] de bonnes fièvres pourprées, de bonnes pestes... » (*Le Malade imaginaire*, III, 10).

29 Voir J.-C. Anscombe (dir.), *Théorie des topoï*, Paris, Kimè, 1995. Repris d'Aristote, le topos argumentatif est une thèse dont la validité est censée reconnue, et qui fonde l'orientation argumentative d'un énoncé, en particulier sous la forme d'échelles co-orientées *plus... plus*.

écrite par le Saint-Esprit lui-même, nous avons pour elle les sentiments que nous devons avoir » (6) ; la présupposition permet ici un jeu polyphonique, car la cause elle-même n'est pas validée par le locuteur ironique : la conclusion, dès lors très douteuse, reste allusive.

L'ironie est plus polémique lorsque l'inférence repose sur un raisonnement qui va à l'encontre de l'opinion commune : « Leibniz sentait qu'il n'y avait rien à répondre : aussi fit-il de gros livres dans lesquels il ne s'entendait pas » (55). Voltaire joue ici sur un contre-*topos* : « moins on sait, plus on écrit ». Le *Dictionnaire* multiplie ce type d'inférence, parodiant une théologie du mystère : « Cette décision ne s'entend guère ; mais elle n'en est que plus sublime » (140). Il y a plus grave : « moins on comprend, plus on se tue » ; dénonçant les débats sur la nature du Christ, Voltaire écrit : « personne n'y a jamais rien compris, et c'est la raison pour laquelle on s'est égorgé » (35). L'argument est paradoxal au regard de la conclusion, accusant la déraison profonde de comportements obscurantistes. Cette dénonciation de l'absurdité se rencontre là encore dans des énoncés qui présupposent la cause. C'est précisément la locution *attendu que* qui vient déjouer le *topos* attendu, en inversant le sens de l'échelle argumentative ; l'absurdité des conciles qui démettent pour des crimes et brûlent pour simple opiniâtreté se justifie ainsi : « attendu que l'opiniâtreté est un bien plus grand crime que le meurtre, le rapt, la simonie et la sodomie » (143). La dérision voltairienne trouve sa meilleure expression dans ce type privilégié d'ironie, qui combine connivence et surprise.

Ces détournements multiples et ces jeux d'inférence, qui constituent en réalité un style, expliquent comment on a pu reconnaître en Voltaire l'auteur du *Portatif*. Ils invitent aussi le lecteur, comme Voltaire l'annonce en préface, à « faire la moitié du chemin », pour se dégager des définitions toutes faites, des dogmes et des préjugés. Voltaire, éternel « douteur »<sup>30</sup>, neutralise les systèmes, met en scène

30 Questions sur L'Encyclopédie, art. Dieu.

leur relativité, renvoyant dos-à-dos christianisme, métaphysiques suspects et mythes des plus fantaisistes. Ainsi s'inverse la définition grecque de l'ironie comme « feinte ignorance », puisqu'il s'agit au contraire d'affecter un certain savoir, de reprendre les compilations ou les systèmes des adversaires pour en mieux cerner les défaillances. La philosophie déceptive du *Portatif* hérite quelque peu du jansénisme, mais ses enjeux polémiques annoncent la proche Révolution.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERRENDONNER, Alain, « De l'ironie », dans *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 173-239.
- BRANCA, Sonia, « Le *Dictionnaire philosophique* : de la rationalité du dictionnaire à l'allégorie de la fiction », *L'Information grammaticale*, mars 1995, p. 22-27.
- COTONI, Marie-Hélène, « Les *incipit* dans le *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et le « Dictionnaire philosophique ». Leçons et questions*, dir. M. H. Cotoni, Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice, 1995, p. 71-90.
- La Définition*, Centre d'études du lexique, Paris, Larousse, 1990.
- DIDIER, Béatrice, *La Raison par alphabet*, Paris, PUF, 1996.
- GÉRAUD, Violaine, « Humour et tolérance dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire », *L'Information grammaticale*, janvier 1995, p. 18-22.
- JAUBERT, Anna, « Voltaire et la question du style », *Voltaire et le « Dictionnaire philosophique ». Leçons et questions*, dir. M. H. Cotoni, Nice, Association des publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Nice, 1995, p. 121-138.
- LOJKINE, Stéphane, « Le cannibalisme idéologique de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* », dans *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. 1, p. 415-428.
- MARTIN, Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1992.
- PAILLET, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe*, Paris, Champion, 1993.
- PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en tropes*, Paris, Kimè, 1996.
- RIEGEL, Martin, « Définition directe et indirecte dans le langage ordinaire : les énoncés définitoires copulatifs », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 37-53.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, « Aspects rhétorico-argumentatifs de l'ironie chez Voltaire », dans *Humour, ironie et humanisme dans la littérature française. Mélanges offerts à J. Van den Heuvel*, Paris, Champion, 2001, p. 221-258.



CINQUIÈME PARTIE

**Victor Hugo**



L'ALEXANDRIN D'HERNANI  
ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS  
DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO

*Jean-Michel Gouvard*  
*Université de Bordeaux III – UMR 5610*

Ce n'est qu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, avec les travaux de G. Aae, A. Rochette et A. Le Dû<sup>1</sup>, que fut développée la thèse selon laquelle Victor Hugo aurait inventé ou contribué à divulguer le « trimètre romantique », dont un exemple souvent cité est le célèbre alexandrin « Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé »<sup>2</sup>. Ces auteurs lui prêtent même la paternité de formes encore plus libres, telles que le 3-4-5 ou le 5-4-3, parfois dénommées « ternaires » pour les distinguer du plus régulier 4-4-4<sup>3</sup>. Ce discours s'est d'autant plus facilement imposé à l'époque, que le vers libre était alors en plein essor, et que la conception de la métrique qui était celle des générations passées

- 1 Voir G. Aae, *Le Trimètre de Victor Hugo. Étude de versification française*, Lund, A. & O. Schedin, 1909 ; A. Rochette, *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, Librairie catholique Emmanuel Vitte, 1911 ; et A. Le Dû, *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929.
- 2 Extrait du « Cantique de Bethphagé », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. *Poésies IV*, édition dirigée par J. Seebacher assisté de G. Rosa, poésies présentées par B. Leuilliot, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 71. Comme l'a montré M. Grimaud, cette lecture, concordante sur le plan syntaxique, est métriquement erronée. Seule une scansion binaire : « Mon bien-aimé, mon bien + aimé, mon bien-aimé », où la césure médiane traduit un accent emphatique sur la seconde occurrence de l'intensif « bien », permet de retrouver l'intention et la richesse du texte hugolien. Pour d'autres exemples, voir M. Grimaud, « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, LXX, 1979, p. 56-68.
- 3 Voir M. Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Hachette, coll. « Les Usuels du Livre de Poche », 1993, p. 300-301.

était en train de se déliter<sup>4</sup>. Enfin, il fut largement diffusé à travers les innombrables rééditions de ce qui constitue le *best-seller* en matière de manuel de versification, le *Petit traité de versification française* de Maurice Grammont, paru en 1908 et toujours réédité à ce jour par la maison Armand Colin, qui le présente sans vergogne comme une référence pour nos étudiants<sup>5</sup>...

Le caractère rétrospectif du ternaire, développé sous l'influence d'une esthétique moderne qui n'était plus celle de Hugo, le rendrait d'ores et déjà suspect. Nous lui attribuerons d'autant moins de crédit dans cet exposé que cette approche a été contredite par divers travaux plus soucieux de la dimension historique, qui montrent que ni l'étude des manuels de versification et des autres témoignages relatifs à la conception qu'avaient du mètre les poètes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, ni l'analyse des configurations linguistiques récurrentes propres à l'alexandrin de cette période, ne permettent de dégager des arguments d'ordre factuel, qui autoriseraient à penser que ce vers

- 
- 4 Voir M. Gouvard, « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, p. 223-247 ; J.-M. Bobillot, *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004 ; et M. Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.
  - 5 On cite aussi parfois, à l'appui de la relecture sous forme de « trimètres » et de « ternaires » d'un certain nombre d'alexandrins de Victor Hugo, la lettre enthousiaste que le poète écrivit à W. Tenint, après avoir lu sa *Prosodie de l'école moderne* (1844), dans laquelle il félicite l'auteur d'avoir proposé, pour scander les alexandrins de l'école romantique, des segmentations couvrant toutes les gammes du possible, soit 1-11, 2-10, 3-9, etc. Toutefois, l'adhésion de Hugo aux vues de l'auteur semble surtout motivée par le fait qu'il voyait dans cette *Prosodie de l'école moderne* un soutien à sa propre esthétique, bien plutôt qu'à un aspect de sa métrique. Il faut en effet rappeler qu'un segment de 9, 10 ou 11 syllabes n'est tout simplement pas perceptible par l'esprit humain (voir B. de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982), ce qui rend impossible la composition et la reconnaissance d'un alexandrin 1-11, par exemple, sauf à compter sur ses doigts. Enfin, un témoignage est toujours à relativiser : on en trouverait d'autres à opposer à celui-ci, comme par exemple l'anecdote rapportée par Richard Lesclide dans ses *Propos de table de Victor Hugo* (Paris, Dentu, 1885, p. 225), où l'auteur raconte que, lors d'un repas, Hugo fut « épouvanté » (*sic*) lorsqu'on lui fit remarquer qu'il avait composé l'alexandrin « Dans les palais, dans les + châteaux, dans les chaumières ». Il se serait pressé de corriger la césure défectueuse...

était déjà susceptible de recevoir un mètre autre que le 6-6 dans les années 1820-1830<sup>6</sup>.

Toutefois, poser que Hugo composa les dizaines de milliers d'alexandrins que compte son œuvre sur le seul patron 6-6 ne signifie nullement qu'il n'aurait écrit que des dodécasyllabes que l'on pourrait qualifier de « raciniens », tels que ceux-ci ont été décrits dans des études récentes, aux méthodes divergentes, mais aux conclusions comparables<sup>7</sup>. En effet, si le fameux enjambement liminaire d'*Hernani*, relatif à « l'escalier / Dérobé » suscita la polémique, c'est bel et bien parce qu'on y observe une discordance entre la phrase et le vers qui ne se rencontre pas chez la plupart des prédécesseurs. Bien que l'on relève dans la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle quelques rejets où l'alinéa sépare l'épithète de sa base nominale<sup>8</sup>, c'est peut-être dans *Hernani* que, pour la première fois, une expression semi-lexicalisée, comme l'était à l'époque « escalier dérobé », se trouve ainsi « décomposée », du fait même d'être placée à cheval entre deux vers.

L'objet de cette étude sera donc de présenter de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 ou, si l'on préfère, pour défendre et illustrer l'esthétique nouvelle qu'il appelait de ses vœux. Dans cette optique,

- 6 Pour des développements, voir Ph. Martinon, « Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois », *Mercure de France*, 15<sup>e</sup> année, 1909, t. 77, p. 620-640 et t. 78, p. 40-58 ; H. Meschonnic, *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977 ; M. Grimaud, « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », art. cit., et « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », *Victor Hugo 2*, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1988, p. 191-210 ; B. de Cornulier, *Théorie du vers*, op. cit. ; J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000, et « L'alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode », dans J.-L. Aroui (dir.), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages au Professeur Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 365-383.
- 7 Voir M. Dinu, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française*, n° 99, septembre 1993, p. 63-74 ; P. Garette, *La Phrase de Racine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995 ; J.-M. Gouvard, « Le vers de Racine », dans B. Louvat et D. Moncond'huy (dir.), *Racine poète, La Licorne*, 1999, p. 171-186 ; et V. Beaudoin, *Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Paris, Champion, 2002.
- 8 On en relève entre autres des illustrations chez Parny ou Chénier ; voir sur ce point J.-M. Gouvard, « Le vers d'André Chénier », dans *Questions de style*, Dossier : *Esthétique du vers*, Caen, Presses universitaires de Caen, [www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/](http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/), 2006.

nous examinerons successivement les ruptures énonciatives, les enjambements de vers à vers et les enjambements à la césure.

### LES RUPTURES ÉNONCIATIVES

Un premier moyen pour Hugo d'attaquer l'intégrité de l'alexandrin consiste à fractionner celui-ci en plusieurs répliques d'une ou de quelques syllabes, attribuées à différents personnages, ainsi que l'a déjà suggéré Yves Gohin<sup>9</sup>. Comparant le drame de Hugo avec le *Britannicus* de Racine, ce dernier relève six fois plus d'alexandrins comportant des changements de locuteurs dans la première pièce que dans la seconde<sup>10</sup>. Et seul *Hernani* comporte plus de quatre segmentations par vers, puisque nous en avons jusqu'à six au vers 18 :

166

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Cache-moi céans !

DOÑA JOSEFA

Vous !

DON CARLOS

Moi.

DOÑA JOSEFA

Pourquoi ?

DON CARLOS

Pour rien.

D'un point de vue métrique, de tels vers restent 6-6 : dans notre exemple, la césure est préservée par la forte pause entre les deuxième et troisième répliques. Toutefois, lors de la représentation, cette coupe médiane, qui est la seule à être assimilable à une « césure », se trouve

9 Voir Y. Gohin, « Regards sur le renouvellement du vers dans *Hernani* », dans *Hernani*, édition présentée, établie et annotée par Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1995, p. 205-213.

10 Il conviendrait de compléter l'étude, entre autres, en regardant du côté de la comédie en vers du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le procédé est plus fréquent et plus libre que dans la tragédie.

concurrencée par les ruptures énonciatives induites par les changements de locuteurs, ce qui rend nécessairement l'aperception de la forme alexandrine plus difficile pour le spectateur<sup>11</sup>.

Ces segmentations, que nous dénommerons désormais « coupes énonciatives », sont non seulement moins employées dans le théâtre classique, mais, de plus, elles y demeurent relativement contraintes. Lorsqu'il ne s'effectue pas à l'occasion d'un changement de vers, le passage d'un locuteur à l'autre a lieu à l'hémistiche, procédé qui se retrouve sous la plume de Hugo dans des vers tels que :

DON CARLOS

Et quand j'aurai le monde ?

HERNANI

Alors j'aurai la tombe. (614<sup>12</sup>)

Il arrive aussi que la réplique du premier personnage se résume à un adverbe (*oui, non, peut-être, bien...*), une interjection (*Ah, Hélas...*) ou une apostrophe (*Dieux, seigneur...*) placé en début de vers, configurations que l'on retrouve chez Hugo, avec par exemple :

(i) HERNANI

Non !

LE DUC DE GOTHA

Ton bras porterait + un coup moins affermi<sup>13</sup> (1636)

(ii) DOÑA SOL

Grand Dieu !

HERNANI

C'est un démon + redoutable, te dis-je (1005)

11 La chose est moins vraie à l'écrit, où l'on peut facilement lire le texte en préservant la petite musique du 6-6, si l'on a un peu de familiarité avec la poésie classique.

12 Les chiffres entre parenthèses indiquent désormais le numéro de vers dans l'édition Gallimard, coll. « Folio Théâtre ».

13 Le signe « + » marque la césure.

(iii) DON RUY GOMEZ

Seigneur...

DON CARLOS

Prenez les clefs, + saisissez-vous des portes ! (1117)

Dans de tels vers, la césure médiane reste bien dessinée, soit parce qu'elle coïncide avec le changement de voix (premier procédé), soit parce que la coupe énonciative s'en trouve suffisamment éloignée pour ne pas venir la parasiter (second procédé).

Toutefois, on observe dans *Hernani* d'autres configurations. Ainsi, le passage d'un personnage à l'autre ne s'effectue pas toujours à l'hémistiche, mais parfois aussi entre la cinquième et la sixième syllabe numéraire, comme par exemple avec :

HERNANI

Épouse le duc !

DOÑA SOL

Donc + ce n'était pas assez ! (1011)

La coupe énonciative cinquième (qui est aussi syntaxique et prosodique) et la coupe métrique sixième entrent en discordance à une *syllabe de distance*, ce qui entrave nécessairement l'aperception de la césure médiane. Il arrive même, dans quelques vers, que le premier hémistiche reçoive une coupe énonciative supplémentaire, ce qui accentue, à la représentation, l'impression de dislocation du vers :

DOÑA SOL

Enfin !

HERNANI

Cher amour !

DOÑA SOL

C'est... + qu'il est tard, ce me semble... (1895)

De même, au lieu de placer en tête de vers une brève réplique telle que *Non, Grand Dieu*, etc., attribuée à un premier personnage, Hugo s'ingénie à ménager une coupe énonciative en finale, ce qui est beaucoup plus rare et donc plus déstabilisant, sur le modèle de :

DON CARLOS

Venez ! vous serez reine, + impératrice !

DOÑA SOL

Non. (508)

Le procédé a dû paraître particulièrement efficace aux yeux de Hugo, puisque l'on relève plus de quarante occurrences de cette configuration, soit environ une pour une cinquantaine de vers<sup>14</sup>. Et le poète poussa encore plus loin le procédé, puisqu'il conjugue parfois rupture énonciative initiale et rupture énonciative finale, comme dans :

TOUS

Un seul.

PREMIER CONJURÉ

Combien faut-il + de coups au coeur ?

TOUS

Un seul. (1620)

Les discordances sont d'autant plus sensibles ici que la fin du premier hémistiche et le début du second sont attribués au même énonciateur, ce qui tend à estomper la césure, en imprimant un rythme – et non un mètre – de type « ternaire ». Hugo n'a cependant recouru à ce procédé que dans quelques vers (42, 1620, 1702, 1869, 1882, 2149), ce qui peut-être l'indice que ces deux discordances successives entre métrique et énonciation constituaient pour le poète, à cette période, une limite à sa propre conception du vers alexandrin, dont nous avons sans doute ici l'une des formes les plus « tendues » à ses yeux.

#### LES ENJAMBEMENTS DE VERS À VERS

Si la distribution des coupes énonciatives dans *Hernani* est novatrice, à la fois par les formes qu'elle prend et ses fréquences d'emploi, c'est

<sup>14</sup> On peut considérer qu'illustrent ce procédé les vers suivants : 173, 185, 247, 291, 302, 370, 373, 448, 508, 541, 605, 611, 655, 707, 871, 1030, 1128, 1206, 1208, 1236, 1281, 1349, 1350, 1378, 1391, 1640, 1789, 1841, 1850, 1873, 1883, 1886, 1903, 1947, 1972, 2001, 2049, 2054, 2090, 2114, 2154.

avant tout l'enjambement qui constitue l'arme favorite de Hugo. Le plus célèbre d'entre eux, déjà évoqué en introduction, est bien entendu celui qui apparaît dès l'incipit de la pièce, et dont on dit qu'il fit scandale : « Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier / Dérobé. Vite, ouvrons. Bonjour, beau cavalier<sup>15</sup> » (1-2). L'enjambement constitue néanmoins une notion un peu floue, dans la mesure où il n'existe pas de méthode consensuelle pour caractériser le phénomène. Dans cet exposé, nous considérerons qu'il y a « enjambement » lorsqu'un syntagme se trouve placé à cheval soit entre une fin de vers et le début du vers suivant (enjambement dit « de vers à vers », qui fait l'objet de cette section), soit entre la fin du premier hémistiche et le début du second hémistiche d'un même vers (enjambement dit « à la césure », qui fait l'objet de la dernière section), de manière à produire un déséquilibre entre la structure métrique et les articulations syntactico-prosodiques<sup>16</sup>.

Une trentaine de vers seulement, soit environ 1,5 % du corpus, offre un enjambement de vers à vers. Le seul autre enjambement qui dissocie un nom de son épithète, à l'instar de notre « escalier / Dérobé », se trouve aux vers 990-991 : « Un homme comme sont tous les autres, un être / Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva ». En revanche, on relève dix cas où c'est non plus un adjectif mais un complément déterminatif du nom qui est rejeté au vers suivant, qu'il s'agisse d'un syntagme prépositionnel ou d'une relative : « Suis-je chez doña Sol ? fiancée au

15 Le signe « / » marque les alinéas.

16 La notion d'enjambement recouvre deux significations. Dans le cadre de la rhétorique restreinte, on oppose traditionnellement « enjambement », « rejet » et « contre-rejet » : l'enjambement désigne la distribution, de part et d'autre d'une frontière métrique, de masses prosodiques à peu près équivalentes, à une ou deux syllabes près, comme dans notre « escalier / Dérobé » ; le rejet désigne la distribution de l'essentiel de la masse prosodique en amont de cette frontière, comme par exemple dans « car son oeil reluit comme / Le tien. » (745-746) ; et le contre-rejet la distribution de l'essentiel de la masse prosodique en aval de cette frontière, comme par exemple dans « il a / Par sa mère Olmedo, par son père Alcala » (943-944). Cependant, on peut aussi employer « enjambement » comme terme générique, pour désigner l'ensemble de ces phénomènes : c'est ce que nous faisons dans ces lignes. À titre indicatif, signalons néanmoins que, sous la plume de Hugo, l'enjambement au sens restreint du terme est le plus employé, suivi par le contre-rejet. En revanche, on relève peu de rejets. Le lecteur intéressé pourra vérifier cette tendance en prenant connaissance des occurrences citées dans nos deuxième et troisième sections.

vieux duc / De Pastrana, son oncle, un bon seigneur, caduc » (5-6) ; « Qu'attendait ta maîtresse ? // Ô ciel ! j'entends le pas / De doña Sol. – Seigneur, fermez vite la porte<sup>17</sup> » (26-27) ; « Quand nous avions le Cid et Bernard, ces géants / De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles » (222-223) ; « M'enhardissait, – mon pain de proscrit, la moitié / Du lit vert et touffu que la forêt me donne » (652-653) ; « Entends-tu le tocsin ? // Eh non ! c'est notre noce / Qu'on sonne. // Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse » (697-698) ; « Parce qu'on est jaloux des autres et honteux / de soi. Dérision ! Que cet amour boiteux » (731-732) ; « Sois le bienvenu ! – Reste, ami, ne te fais faute / De rien. Quant à ton nom, tu te nommes mon hôte » (849-850) ; « Je suis Hernani ! // Ciel ! vivant ! // Je suis cet homme / Qu'on cherche. Vous vouliez savoir si je me nomme » (857-858) ; « – Quant au roi de Bohême, il est pour moi. – Des princes / De Hesse, plus petits encor que leurs provinces ! » (1357-1358) ; « Le secret de monsieur, c'est d'être sur la route / Du roi... // Faisant valoir mes droits, mes actions... » (1828-1829).

D'ores et déjà, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, on peut faire l'hypothèse que si Hugo a placé moins souvent, de part et d'autre d'une frontière métrique, un nom suivi de son adjectif qu'un nom suivi de son complément déterminatif, c'est parce que la première distribution induisait à ses yeux une plus forte discordance que la seconde, le lien syntaxique entre un nom et son épithète étant plus fort que celui entre ce même nom et son complément déterminatif. Cette hypothèse sera confirmée au début de la section suivante, puisqu'on observera une même préférence pour la seconde construction avec les enjambements à la césure.

Ensuite, on observe qu'un enjambement reçoit assez souvent le soutien d'un autre ou, pour le dire autrement, que le phénomène apparaît souvent en série, comme si Hugo cherchait à le rendre plus sensible encore. C'est par exemple le cas des vers 731-732, où l'enjambement de vers à vers est précédé d'un autre, exactement de même nature, à la

17 Le double signe « // » marque les coupes énonciatives telles que définies dans la première section – à ne pas confondre avec « / », qui indique les alinéas.

césure (toujours marquée par le signe « + ») : « Parce qu'on est jaloux + des autres et honteux » (731). Il en va de même des vers 857-858 qui, pour leur part, sont suivis d'un second enjambement de vers à vers : « Je suis Hernani ! Ciel ! Vivant ! Je suis cet homme / Qu'on cherche. Vous vouliez savoir si je me nomme / Perez ou Diégo ? Non ! Je me nomme Hernani ! » (857-859). Cette fois-ci, l'enjambement dissocie un verbe d'un complément essentiel, assimilable à un « attribut ». Cette dernière configuration se rencontre deux autres fois dans l'œuvre : « Aussi n'en veux-je qu'un. – Oui, – non. – Ta dame est bien / doña Sol de Silva ? parle. // Oui. – Pourquoi ? // Pour rien. » (13-14) ; « – Jorge ! arrêtez le duc. // Roi don Carlos, vous êtes / Un mauvais roi ! // Grand dieu ! que vois-je ? Doña Sol ! » (1210-1211). La seconde occurrence est la plus tendue, car la suite « vous êtes / Un mauvais roi » semble plus fortement liée que la précédente, en ceci que le verbe copule, contrairement à « est bien / doña Sol De Silva », n'y est pas ponctué d'un « bien » qui fonctionne un peu comme une excuse prosodique à la discordance verbe / complément induite par l'alinéa.

Toujours dans le registre de la complémentation, on dénombre huit autres constructions, où l'enjambement dissocie le verbe de son objet : « Il a sa bonne épée, et que le ciel nous garde / De l'enfer ! Après tout, ce n'est pas un voleur » (32-33) ; « Lui, mort, ne compte plus. Et, tout enfant, je fis / Le serment de venger mon père sur son fils » (93-94) ; « Hernani ! Je vous aime et vous pardonne, et n'ai / Que de l'amour pour vous. // Elle m'a pardonné » (919-920) ; « Épouse le vieux duc ! il est bon, noble, il a / Par sa mère Olmedo, par son père Alcalá » (943-944) ; « Moi qui te parle ici, je suis coupable, et n'ai / Rien à dire, sinon que je suis bien damné ! » (1083-1084) ; « Vous serez satisfait. // Ah ! tu t'amendes ! – Va / Chercher mon prisonnier. // Celui-ci, des Silva » (1131-1132) ; « L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont / Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont » (1475-1476) ; « Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose / Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel » (1566-1567). On notera que le deuxième enjambement met en jeu une expression au moins semi-lexicalisée, « faire le serment », tout comme l'« escalier / Dérobé » liminaire, et cette particularité explique sans doute que la discordance

apparaisse intuitivement comme assez forte. Il en va de même des quatre enchaînements avec le verbe *avoir* dans un emploi clairement transitif (v. 919, 943, 1083 et 1475) : que l'on récite ces vers avec une diction « naturelle », en favorisant la syntaxe et donc en effaçant la fin de vers, ou bien qu'on marque au contraire cette frontière, pour mieux faire valoir par exemple la rime, le spectateur ou le lecteur y percevra de toute façon une forte entorse à l'usage traditionnel – laquelle en terme de rhétorique restreinte serait ici désignée du terme de « contre-rejet », tout comme pour le « Va / Chercher » du vers 1131, tout aussi inhabituel. Pour terminer, on rapprochera des citations précédentes deux cas d'enjambement mettant en jeu des semi-auxiliaires suivis de leur infinitif : « Te revienne empereur. Le roi de France va / Tout remuer. Je veux le gagner de vitesse » (358-359)<sup>18</sup> et « Livrez-moi ! vendez-moi ! // Taisez-vous donc ! On peut / Vous prendre au mot ! // Amis ! l'occasion est belle ! » (872-873), où la discordance est également assez appuyée.

Deux autres configurations traduisent une même volonté de discordance mètre/phrased. L'une joue sur la relation sujet/verbe : « Le roi, dit-on, le veut. // Le roi ! le roi ! mon père / Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien » (88-89) ; « Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas / S'efface, alors je crois que mon coeur ne bat pas » (157-158) ; « Mais elle vient. // Toucher à la dame qu'adore / Ce bandit ! // Songes-tu que je te tiens encore ! » (617-618) ; « Qu'on sonne. // Lève-toi ! fuis ! Grand Dieu ! Saragosse / S'allume ! // Nous aurons une noce aux flambeaux ! » (698-699) ; « Il est perdu. // Monsieur, venez ici. // Ma tête / Est à toi. Livre-la, seigneur. Je la tiens prête » (1105-1106) ; « Entrons ! // *Ad angusta. // Per angusta. //* Les saints / Nous protègent. // Les morts nous servent. // Dieu nous garde » (1600-1601). Le phénomène est même repris sur deux alexandrins successifs, une première fois dans la longue tirade de don Carlos qui constitue la scène 2 de l'acte IV : « Parfois une grande ombre, au bruit que fait la terre, / S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair / S'entrouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair » (1574-1576) ;

<sup>18</sup> Contrairement à « va / Chercher », « va / Tout remuer » fonctionne comme un futur proche, avec possibilité de permutation : va / Tout remuer > remueras.

une seconde fois à la scène 6 de l'acte V, dans la bouche de doña Sol, après qu'elle eût bu à la fiole : « Ah ! jette loin de toi ce philtre !... ma raison / S'égare. – Arrête ! hélas ! mon don Juan ! ce poison / Est vivant, ce poison dans le coeur fait éclore » (2137-2139). On notera que, le plus souvent, l'enchaînement de vers à vers intervient à la fin d'un alexandrin qui présente des coupes énonciatives si bien que, même si la discordance est moins forte que dans les vers cités précédemment d'un point de vue syntaxique, elle vient prolonger – et accentuer – le délitement de la forme canonique amorcé par ces coupes.

L'autre forme d'enjambement est plus difficile à cerner : il concerne les enchaînements de vers à vers engageant des compléments non essentiels du verbe. Il nous semble ainsi que sont discordants, même si c'est dans une moindre mesure qu'avec un attribut ou un objet : « Hernani ! // doña Sol ! ah ! c'est vous que je vois / Enfin ! et cette voix qui parle est votre voix ? » (37-38) ; « Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit / Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille » (142-143) ; et « Je vous fais mettre au ban du royaume. // J'y suis / Déjà. // Bien. // Mais la France est auprès de l'Espagne » (608-609). On les comparera avec les alexandrins offrant en contre-rejet un adverbe en emploi énonciatif : « Certes, il est bon et pur, monseigneur, et peut-être / On le verra bientôt. // Écoute : on n'est pas maître » (725-726), et « Mon hôte ! N'es-tu pas pèlerin ? // Oui. // Sans doute / Tu viens d'Armillas ? // Non. J'ai pris une autre route » (825-826), ou avec ceux présentant en même place un connecteur de valeur causative ou adversative : « Soixante dont un seul vous vaut tous quatre. Ainsi / Vidons entre nous deux notre querelle ici (555-556) » ; « doña Sol, l'échafaud, – c'est à moi seul ! // Pourtant / Vous me l'aviez promis ! // Ange ! ah ! dans cet instant » (655-656) et « Cette heure m'appartient. Je n'ai plus qu'elle. Ainsi / Laissez-moi m'expliquer avec le duc ici » (1091-1092). D'un point de vue syntaxique, la discordance est assez faible dans les deux configurations engageant « ainsi ». Le fait, toutefois, de débiter une phrase typographique deux syllabes avant la fin de vers demeure inhabituel pour l'époque et constitue, en soi, un phénomène novateur qui vient, même modestement, contribuer à l'esthétique générale du vers que Hugo tente de mettre en œuvre dans sa pièce, à l'instar des

configurations mentionnées auparavant. Sont également en rupture avec les usages classiques « Les deux amants. Tenez, à moi la dame, à vous / Le brigand. // Grand merci ! // S'il vient, de l'embuscade » (472-473) et « Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle / Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle » (1489-1490). Ces deux configurations, tout en étant moins discordantes que celles vues au début de la présente section, restent complémentaires de celles-ci : Hugo a d'ailleurs pris soin de ménager un parallélisme syntaxique entre l'expression enjambante et une expression antécédente de même structure, avec « à moi la dame, à vous / Le brigand » et « en bloc peuples et pêle-mêle / Royaumes », ce qui fait ressortir par contraste la discordance finale. Le second enchaînement est néanmoins plus dissonant que le premier, car l'adverbe *y* est à chaque fois séparé du nom par une frontière métrique, la première fois par la césure, « en bloc + peuples », la seconde par la fin de vers, ce qui s'analysera au moins comme un redoublement du procédé, voire comme un crescendo dans son exécution, si l'on considère qu'une discordance placée en fin de vers est plus « forte » ou plus « visible » qu'une discordance à la césure (ce dont je ne suis pas certain).

À l'opposé, et pour terminer, nous citerons l'enjambement qui est peut-être le plus discordant de tous ceux rencontrés jusqu'alors, plus encore même que ceux engageant un lien syntaxique fort de la relation Verbe/Complément, comme l'attribut ou l'objet. Seul de sa catégorie, il met en jeu un « comme » en emploi comparatif : « Car ses cheveux sont noirs, car son oeil reluit comme / Le tien. Tu peux le voir et dire : Ce jeune homme ! » (745-746). Le fait que le poète n'y ait recouru qu'une seule fois semble être l'indice que nous touchons là l'une des limites de ce que, en 1830, le « bon goût » pouvait imposer à « l'ancien vers français ».

#### LES ENJAMBEMENTS À LA CÉSURE

Les enjambements à la césure sont cinq fois plus nombreux que ceux ménagés de vers à vers, puisqu'on relève plus de 150 discordances de ce type : le phénomène concerne donc environ 7% des alexandrins du corpus d'étude.

S'agissant du syntagme nominal, Hugo place rarement de part et d'autre de la césure des suites nom/adjectif. De même que nous n'en comptons que deux pour les enjambements de vers à vers, nous n'en relevons que sept à cheval sur les deux hémistiches de l'alexandrin : « Dirait-on pas des yeux + jaloux qui nous observent ? » (454) ; « Mais que veux-tu, ma pauvre + enfant ! quand on est vieux ! » (720) ; « Le collier est d'un beau + travail, – le bracelet » (896) ; « Ils nommeront François + Premier, ou leur Saxon » (1351) ; « Oh ! grâce !... – Quel penser + sinistre vous absorbe ?... » (1753) ; « Les deux bras d'une femme + aimée, et qui vous aime ! » (1778) ; « – Plus rien. // C'est un plaisant + drôle ! – C'est singulier » (1882). En revanche, nous avons deux fois plus d'occurrences avec une suite Nom / Complément déterminatif dans cette même distribution : « Alors, quel est le nom + de l'autre ? // Que t'importe ! » (203) ; « Et puis, on est bourgeois + de Gand. // Dans mon jeune âge » (307) ; « Après tout, et la mort + d'un homme est chose grave » (478) ; « Que dites-vous ? // Ce roi + que je bravais en face » (641) ; « M'endardeait, – mon pain + de proscrit, la moitié » (652) ; « – Voici ma Notre-Dame + à moi. L'avoir priée » (853) ; « Quelque vengeance, soeur + du festin des Sept Têtes » (1074) ; « – Christoval ! – Au combat + d'Escalona, don Sanche » (1141) ; « – Ha ! monsieur l'électeur + de Trèves, c'est ici ! » (1299) ; « Imbécile ! un primat + de Trèves libertin ! » (1356) ; « – Quand saura-t-on le nom + de l' élu ? // Mais, je crois » (1391) ; « Altesse ! // Il faut trois coups + de canon, n'est-ce pas ? » (1432) ; « Es-tu bien là, géant + d'un monde créateur » (1439) ; « Qu'une idée, au besoin + des temps, un jour éclore » (1453) ; « Deux électeurs, au nom + de la chambre dorée » (1677). On adjoindra à cette liste deux vers où la césure s'insère soit entre un prénom et un nom propre, décomposant ainsi une expression assimilable à un mot composé : « Lequel vaut mieux, Corneille + Agrippa ? Jean Tritême ? » (1409) ; soit entre un titre et un nom propre, la discordance étant dupliquée par un enjambement de vers à vers en tout point comparable, comme pour mieux déstabiliser l'alexandrin en attaquant successivement ses deux frontières métriques :

Marquis de Monroy, comte + Albaterra, vicomte  
De Gor, seigneur de lieux dont j'ignore le compte. (1725-1726)

Les compléments déterminatifs semblent donc constituer au sein du syntagme nominal des objets privilégiés – en tout état de cause, plus que ne le sont les épithètes – pour induire des discordances à la césure. On retrouve d'ailleurs par huit fois en tête du second hémistiche des syntagmes prépositionnels assurant cette fois-ci la fonction de complément de l'adjectif ou du participe : « Vous m'effrayez ! // Chargé + d'un mandat d'anathème » (103) ; « Chez des hommes pareils + aux démons de vos rêves » (140) ; « Que teint de sangs, chargés + de meurtres, malheureux ! » (595) ; « Un souci profond, né + dans un berceau sanglant » (660) ; « Ils hésitent, peu sûrs + d'eux-mêmes, et dans le doute » (1425) ; « Dans ce sentier, semé + des ruines vandales » (1797) ; « Pourpoint de comte, empli + de conseils d'alguazil ! » (1858) ; « Mais qui permet que, las + d'un si rude chemin » (2157), soit une distribution de part et d'autre de la césure comparable avec celle qui vient d'être observée pour les compléments du nom.

S'agissant du syntagme pronominal, on ne relève que deux constructions enjambantes avec un complément déterminatif du pronom, actualisé dans les deux cas par une relative : « À propos, et celui + qui nous demande un gîte ! » (821) et « Qu'il fut heureux celui + qui dort dans ce tombeau ! » (1483). Il semble pertinent de rapprocher ces deux occurrences d'autres configurations discordantes offrant un pronom en fin de premier hémistiche. La première engage le quantificateur « rien » suivi d'un « que » de type conjonctif, et n'est représentée qu'une seule fois avec : « C'est le bandit. // Mais rien + que de simple en cela » (1822). La seconde repose sur un autre quantificateur, « tout », employé en fonction sujet : « Au malheureux que tout + abandonne et repousse ? » (48). Même si « tout » reçoit un accent, sa distribution en fin de premier hémistiche avec une base verbale immédiatement subséquente va à l'encontre des usages classiques les mieux établis, et instaure une discordance particulièrement osée et novatrice. La troisième s'appuie sur les pronoms « l'un » et « l'autre », qui apparaissent en fonction sujet en fin de premier hémistiche à quelques vers de distance, dans un passage

où Hugo joue manifestement de ces distributions, comme pour mieux faire sentir, par le biais des discordances qu'elles induisent, la nature à la fois complémentaire et antagoniste de leurs référents respectifs :

Ils font et défont. *L'un* + délie et *l'autre* coupe.  
*L'un* est la vérité, + *l'autre* est la force. Ils ont  
Leur raison en eux-mêmes, + et sont parce qu'ils sont.  
Quand ils sortent, tous deux + égaux, du sanctuaire,  
*L'un* dans sa pourpre, et *l'autre* + avec son blanc suaire (I474-I478).

178

La quatrième construction remarquable s'appuie sur un relatif composé : « Deux chefs élus auxquels + tout roi né se soumet » (I444), et préserve un accent secondaire sixième assez bien dessiné, mais déroge également aux usages classiques. Enfin, la dernière construction connaît trois instanciations, avec : « Si vous avez froid ? // Moi, + je brûle près de toi ! » (50) ; « Lui dans son pré vert, moi + dans mes noires allées » (737) et « Toi, calme et belle, moi, + violent, hasardeux » (956). Elle est moins discordante que les configurations qui précèdent, puisque la forme tonique propre au pronom personnel de première personne, « moi », lui assure un accent prosodique relativement proéminent. Mais Hugo a travaillé assez diversement cette configuration : au vers 956, la ponctuation indique une pause subséquente, entre « moi » et son apposition, « violent, hasardeux », ce qui atténue plus encore l'aperception d'un enjambement pour cet alexandrin. En revanche, au vers 50, la coupe énonciative après la cinquième syllabe, suivie d'une coupe prosodique et métrique après la sixième, induit une discordance particulièrement sensible entre les diverses structures du vers, et fait de cette occurrence l'une des plus heurtées de toutes celles portant un pronom, avec « Au malheureux que tout + abandonne et repousse ? », qui apparaît d'ailleurs dans la bouche du même personnage, Hernani, deux vers auparavant – ce qui, du point de vue des implications stylistiques, ne saurait être un hasard.

Le petit nombre de syntagmes pronominaux à cheval sur la césure, par rapport aux nominaux, s'explique par le fait que Hugo s'interdit, à l'époque, de placer un pronom personnel en fin de premier hémistiche, ce qu'il ne fera d'ailleurs par la suite que très ponctuellement, comme

par exemple dans le célèbre « Grandissait comme s'il + grandissait sous l'affront », dans les tout premiers vers de *La Fin de Satan*. Ceci montre que, si le poète admettait un « tout » ou un « rien » sixième, le placement d'un pronom personnel atone sur cette même position constituait pour lui une limite à la métricité du vers, et qu'il se refusait à la franchir.

La dernière configuration enjambante où apparaît le pronom est celle où il est employé comme sujet. Aucune forme atone n'est toutefois utilisée là non plus, puisque l'on dénombre deux occurrences avec un démonstratif bisyllabique : « Croyez-vous que ceci + va passer comme un songe » (1658) et « Raison de plus. Cela + l'amuse apparemment » (1885), où les formes « ceci » et « cela » préservent un accent, même s'il est secondaire, sur leur deuxième voyelle ; et une occurrence avec une locution relative indéfinie : « Ne prenez que ce qui + peut être duc ou comte » (1717), elle aussi susceptible de recevoir une légère prééminence accentuelle sur sa seconde voyelle.

Par ailleurs, il arrive aussi, dans une moindre mesure, qu'un syntagme nominal sujet et le verbe auquel il se rapporte dessinent un enjambement : « Ma foi, je sors ! // Ma dague + aussi n'est pas à l'aise » (196) ; « C'est méprise ! // Le roi + m'a nommé comte. // Assez ! » (443) ; « Moi, je suis seul ! – Un ange + accompagne ses pas ! » (519) ; « Ensemble ! Non, non. L'heure + en est passée ! Hélas ! » (647) ; « Nous aimons bien. – Nos pas + sont lourds ? Nos yeux arides ? » (761) ; « Hélas ! quand un vieillard + aime, il faut l'épargner » (763) ; « Je n'y vais pas. // Sa tête + est à qui veut la prendre » (834) ; « Messieurs les ducs, le roi + prendra des airs de roi ! » (1120) ; « Le pape et l'empereur + sont tout. Rien n'est sur terre » (1461) ; « Silence et nuit ! l'essaim + en sort et s'y replonge ! » (1657) ; « Ah ! malheureuse ! // Un ange + a compris ma pensée » (1980). Suivant une tendance que semble avoir Hugo à inscrire certaines discordances dans des séries, comme pour mieux déstabiliser l'alexandrin, l'une des configurations est précédée d'un enjambement de vers à vers de même nature : « [...] Les saints / Nous protègent. // Les morts + nous servent. // Dieu nous garde » (1600-1601) ; tandis qu'une autre est au contraire prolongée par un enjambement de vers à vers, ménagée cette fois-ci entre un nom et un adjectif : « Un homme comme sont + tous les autres, un être / Intelligent, qui court droit au

but qu'il rêva. » (990-991). Ce procédé de mise en série s'observe de manière encore plus intéressante aux vers 147-150, dans une répartie d'Hernani :

DOÑA SOL

Je vous suivrai.

HERNANI

*Le duc* + est riche, grand, prospère.

*Le duc* n'a pas de tache + au vieux nom de son père.

*Le duc* peut tout. *Le duc* + vous offre avec sa main

Trésors, titres, bonheur...

180

où le syntagme nominal sujet « Le duc » est placé en fin de premier hémistiche à deux reprises, avec une coupe syntaxique et prosodique (et même énonciative, pour la première occurrence) antécédente. Celle-ci constitue la pause majeure à l'intérieur du vers, et fait donc d'autant plus ressortir le décalage entre la phrase initiée par « Le duc » et le cadre métrique de l'alexandrin<sup>19</sup>. Cette dissonance trouvera un écho tardif avec « Rien de plus. // Non. Le duc + m'a parlé. // Qu'est-ce alors » (1869).

Le nombre d'occurrences de cette nature demeure relativement faible si on le compare au nombre d'alexandrins dont l'enjambement à la césure repose sur un agencement particulier de la suite verbe/objet, puisqu'on en compte trois fois plus : « Après, qu'importe ! Il faut + qu'on oublie ou qu'on meure » (60) ; « Me suivre où je suivrai + mon père, – à l'échafaud » (146) ; « Je lui rends Naple. – Ayons + l'aigle, et puis nous verrons » (317) ; « – Je vais en Flandre. Il faut + que ton roi, cher Silva » (357) ; « Hernani, sauvez-moi + de lui ! // Soyez tranquille » (549) ; « Il n'est plus temps ! je vois + l'échafaud de trop près » (640) ; « Non, je te suis ! Je veux + ma part de ton linceul ! » (675) ; « J'ai vu Sforce, j'ai vu + Borgia, je vois Luther » (1052) ; « Oui, j'ai voulu souiller ton lit ; oui, c'est infâme ! » (1086) ; « La porte est close, et veut + qu'on ouvre. // Ouvrez au roi ! » (1104) ; « Des bandits morts

19 On comparera également ces distributions avec celles de « l'un » et « l'autre » examinées *supra*.

il reste + un chef. – Qui le recèle ? » (1126) ; « C'est vrai. // Fort bien. Je veux + sa tête – ou bien la tienne » (1129) ; « Altesse, tu n'as pas + le coeur d'un Espagnol ! » (1212) ; « La voir ! // Au moins permets + que j'entende sa voix » (1263) ; « Et s'il faut embrasser + tes pieds, je les embrasse ! » (1286) ; « Juan de Haro, qui veut + Astorga. // Ces Haro » (1331) ; « Se fait homme, saisit + les coeurs, creuse un sillon » (1455) ; « Vengeance ! // Oh ! cède-moi + ce coup ! // Non, sur ma vie ! » (1630) ; « Ô mon duc ! // Je n'ai plus + que de l'amour dans l'âme » (1765) ; « – À genoux, duc ! – Reçois + ce collier. Sois fidèle ! » (1774) ; « Et fait bien ! on ne vit + jamais noce aux flambeaux » (1813) ; « Vous voyez bien que j'ai + mille choses à dire » (2112) ; ou encore deux occurrences qui se font écho, dans une répartie de don Carlos, aux vers 181-184, autour de l'expression « aimer madame » :

Parlons franc. Vous aimez + madame et ses yeux noirs,  
 Vous y venez mirer + les vôtres tous les soirs,  
 C'est fort bien. J'aime aussi + madame, et veux connaître  
 Qui j'ai vu tant de fois + entrer par la fenêtre,

où les deux enjambements à la césure sont prolongés par un léger enjambement final entre les vers 183 et 184. Les plus contraintes des constructions de ce type sont néanmoins celles engageant une expression idiomatique, au moins partiellement lexicalisée, ainsi qu'il en va de « donner l'éveil » dans : « doña Sol ! vous donnez + l'éveil aux yeux jaloux » (174) ; « mettre à fin » dans « – Or, ce soir, voulant mettre + à fin mon entreprise » (191) et « demander asile » dans : « Est là qui vous demande + asile. // Quel qu'il soit » (803) et « Viens-tu pas demander + asile ? // Oui, duc. // Merci. » (848). Cette préférence pour les suites verbe/objet plutôt que sujet/verbe s'explique en partie pour des raisons techniques : le sujet est le plus souvent un constituant polysyllabique qui, dès qu'il comporte une expansion un peu fournie, ne peut plus procurer un sentiment d'enjambement, puisqu'il occupe alors l'ensemble du premier hémistiche. En revanche, il semble plus facile de procurer un effet de discordance entre un verbe et son objet. Comme l'illustrent les occurrences, il suffit de placer en fin de premier hémistiche un impératif (ex. : « Ayons + l'aigle »), ou une forme verbale mono- ou bisyllabique

précédée d'un sujet pronominal (ex. : « Je veux + sa tête »), ou une forme verbale impersonnelle (ex. : « il reste + un chef »), ou encore de faire l'ellipse du sujet, dans le cas d'une juxtaposition (par exemple « et veut + qu'on ouvre »).

L'idée que le syntagme verbal se prête à la construction de configurations discordantes est confirmée sur le plan morpho-syntaxique par le placement, à onze reprises, d'une forme verbale complexe à cheval sur la césure : « En attendant, je n'ai + reçu du ciel jaloux » (121) ; « Mais mon proscrit, qu'a-t-il + reçu du Ciel avare ? » (529) ; « Que volontiers je l'eusse + été chercher plus loin ! » (548) ; « Je vous hais. Vous avez + pris mon titre et mon bien » (568) ; « Va me punir d'avoir + osé lui faire grâce » (642) ; « Ils sont morts ! ils sont tous + tombés dans la montagne, » (978) ; « S'exila pour avoir + mal conseillé le roi » (1140) ; « Mourir, oui. – Vous m'avez + sauvé malgré mes vœux » (1255) ; « – Je te tiens, toi que j'ai + si longtemps poursuivie » (1629) ; « Ciel ! // En effet, j'avais + oublié cette histoire » (1741) ; « Que devient-il ? // Il a + descendu l'escalier » (1881). On rapprochera de ces configurations les constructions engageant un verbe suivi d'un infinitif, où le premier terme joue peu ou prou le rôle de semi-auxiliaire, avec des valeurs modales assez diverses. Semblent ainsi se comporter le verbe *devoir*, dans : « Je ne sais. // Vous devez + avoir froid ? // Ce n'est rien » (42) et : « Moi, j'eus tort. Je devais + savoir qu'avec ton âme » (722) ; le verbe *vouloir*, dans : « Non. Puisque vous voulez + me suivre, faible femme » (167) ; « Tout remuer. Je veux + le gagner de vitesse » (359) ; « Car celui dont tu veux + briser la douce entrave » (485) ; « Qu'on cherche ! Vous vouliez + savoir si je me nomme » (858) ; « Mon hôte ! je te dois + protéger en ce lieu » (887) ; et « Pardonne. Je voudrais + aimer, je ne le sai ! » (1024) et : « Et j'aurais bien voulu + mourir en ce moment » (1962) ; et le verbe *pouvoir*, dans : « Un empereur ne peut + posséder la Sicile » (315) ; « Crois-tu que François puisse + avoir quelque espérance ? » (344) ; « La nuit tu ne pourras + tourner les yeux, ô roi » (413) ; « Et m'aime ! Qui pourra + faire aussi que moi-même » (921) ; « Oh ! dis-moi ce qu'on peut + faire après Charlemagne ! » (1578) ; « Frère ! avant qu'on ait pu + l'élire, il

serait bien » (1647) – verbe *pouvoir* dont une instanciation renforce le procédé d'une discordance de vers à vers identique sur le plan formel : « Je t'appartiens, tu peux + me tuer. Mais veux-tu / M'employer à venger ta nièce et sa vertu ? » (1283-1284).

On peut considérer que relèvent du même genre de procédés les emplois suivants du verbe *aller*, qui, sans être identiques à ceux qui précèdent, n'en sont pas moins comparables d'un point de vue morpho-syntaxique : « Duc, est-ce pour l'aller + dire à tous tes valets ? » (290) ; « L'aigle qui va peut-être + éclore à mon cimier » (350) ; « Mes amis, vous allez + la voir !... – Mais notre nombre » (469) ; « Rentrez chez vous ; je vais + faire armer le château » (891) ; « – Va-t'en. C'est l'heure où vont + venir les conjurés » (1427) ; « Entrons ! Dieu ! S'il allait + me parler à l'oreille ! » (1594) ; ainsi qu'un emploi du verbe *venir* tel que : « Voilà donc ce qu'il vient + faire de mon bonheur ! » (2010). On signalera en particulier un passage de la scène 3 de l'acte I, où Hugo joue apparemment en toute connaissance de cause des discordances que ces deux verbes, *aller* comme *venir*, sont susceptibles d'instaurer. Don Carlos déclare ainsi « gravement », comme le spécifie la didascalie :

Mon aïeul l'empereur + est mort. Je ne le sai  
Que de ce soir. Je viens, + tout en hâte, et moi-même,  
Dire la chose à toi, + féal sujet que j'aime, (282-284)

avec deux enjambements successifs, entre un sujet et son verbe (« l'empereur + est mort ») et un verbe et son complément (« Je ne le sai / Que de ce soir »). La suite : « Je viens, + [...] / Dire la chose à toi » ne constitue pas à proprement parler un enjambement, puisque le verbe se trouve dissocié de son complément par une double incidente, « tout en hâte, et moi-même », qui occupe tout le second hémistiche. Toutefois, il trouve un écho appuyé deux vers plus loin, dans une autre répartition du même don Carlos :

Belle raison ! Tu viens + avec toute une escorte !  
Quand un secret d'État m'amène en ton palais,  
Duc, est-ce pour l'aller + dire à tous tes valets ? (288-290)

Hugo ouvre et ferme la réplique sur une même discordance, qui engage successivement les deux antonymes lexicaux *venir* et *aller*, tous deux suivis d'un complément nécessairement postposé qui, s'il n'est pas de nature différente, permet d'assurer l'aperception d'une discordance entre mètre et phrase.

184

On ajoutera à cette liste le verbe *faire*, qui instaure également des enjambements assez marqués lorsqu'il est suivi d'un infinitif, dans : « Réponds, duc ! ou je fais + raser tes onze tours ! » (1124) ; « Quelques lettres, à faire + épeler des enfants ! » (1508) ; « Fils de pères qui font + choir la tête des vôtres ! » (1746) ; ou lorsqu'il participe de tournures assimilables au factitif ou à l'attribution, dans : « Comte, si je suis fait + empereur, par hasard » (1387) ; « Mais moi ! qui me fera + grand ? Qui sera ma loi ? » (1559) ; « De ces choses qui font + l'oeil sombre et le front pâle » (1586) ; « Majesté !... // Je te fais + alcade du palais » (1676) ; « Les rois Rodrigue font + les comtes Julien ! » (1716). On adjoindra à ces occurrences deux autres discordances, l'une avec un complément d'objet : « Messieurs ! avons-nous fait + cela pour rire ? Quoi ! » (258) ; l'autre avec un complément non essentiel à valeur locative, qui est prolongé par un second enjambement, de vers à vers : « – Qu'êtes-vous venus faire + ici ? C'est donc à dire / Que je ne suis qu'un vieux dont les jeunes vont rire ? » (243-244). Cette dernière configuration fait écho à une discordance avec le locatif *ici* déjà instanciée au vers 35 avec « Hernani devrait être + ici ! Voici qu'il monte ! », laquelle est plus dissonante, en ceci que le lien entre le verbe *être* et l'adverbe *ici* est plus fort qu'avec le verbe *faire*.

Pour être complet, signalons une dernière construction avec le verbe *laisser* employé avec une valeur modale : « Si je lui laisserai + rogner les ailerons » (318) ; « Et vous l'avez laissé + partir ! // Comme tu dis ! » (419), construction qui, si elle est peut-être moins disruptive que les précédentes, vient néanmoins renforcer dans leurs effets la liste des constructions verbales plus ou moins modalisantes distribuées de part et d'autre de la césure.

Aux alexandrins dont l'enjambement repose soit sur la relation verbe/objet, soit sur une forme verbale complexe, il convient d'adjoindre ceux qui s'appuient sur l'attribution. Ils sont également très bien

représentés, puisqu'on n'en dénombre pas moins de 27 instanciations : « Hernani ! // Que je suis + heureux que le duc sorte ! » (63) ; « Me blâmer. Êtes-vous + mon démon ou mon ange ? » (152) ; « Je ne sais, mais je suis + votre esclave. Écoutez » (153) ; « Vous me manquez, je suis + absente de moi-même » (159) ; « Ah ! la part est pourtant + belle, et vaut qu'on s'y tienne ! » (340) ; « Monsieur. Vous me seriez + suspect pour cent raisons » (377) ; « Jamais jour ne me fut + plus charmant à voir naître » (466) ; « Vous montrer que je suis + dame, et que je suis femme ! » (506) ; « Défends-toi donc. // Je suis + votre seigneur le roi » (584) ; « C'est un port. // Je vais être + empereur d'Allemagne » (610) ; « Je suis banni ! je suis + proscrit ! je suis funeste ! » (681) ; « Monseigneur. Ce n'est pas + une raison pour vivre » (790) ; « Mon hôte ! ... N'es-tu pas + pèlerin ? // Oui. // Sans doute » (825) ; « Je vous dis que je suis + le proscrit, le rebelle » (874) ; « Ma nièce, vous serez + ma femme dans une heure » (890) ; « Ami ! // Non ! je dois t'être + odieux ! Mais, écoute » (925) ; « Et pure, et si je suis + méchant, est-ce ta faute ? » (942) ; « C'est bien. Tout ce qui n'est + pas moi vaut mieux que moi ! » (984) ; « Détrompe-toi. Je suis + une force qui va ! » (992) ; « Tu le veux. Qu'il en soit + ainsi ! – J'ai résisté » (1035) ; « Il vous dira qu'il est + proscrit, il vous dira » (1075) ; « Don Silvius, qui fut + trois fois consul de Rome » (1134) ; « J'étais grand, j'eusse été + le lion de Castille » (1218) ; « Quoi donc ! avoir été + prince, empereur et roi ! » (1495) ; « Dis, veux-tu que je sois + ton frère entre tes frères ? » (1694) ; « Dieu vous garde ! // Soyez + heureux. // Ils s'en vont tous » (1894) ; « Je suis heureux ! // Je suis + heureuse ! // Que m'importe » (1927). On complètera cette liste d'une mention marginale, en signalant un cas d'ellipse, avec « – Tu m'appartiens ! // Ma vie + à vous, la sienne à moi » (1639) : le sentiment de discordance y naît surtout du fait que Hugo a ménagé un parallélisme syntaxique dans la suite du second hémistiche avec « la sienne à moi », ce qui fait apparaître comme plus heurtée la première suite, « Ma vie + à vous », avec sa césure médiane.

On observe dans la liste qui précède quelques occurrences particulièrement intéressantes, en ceci qu'elles préfigurent l'émergence

du ternaïre<sup>20</sup>. Le vers 681 offre ainsi un rythme prosodique de type 4-4-4, d'autant plus sensible qu'il est souligné par un triple parallélisme syntaxique : « Je suis banni], je suis proscrit !] Je suis funeste !] »<sup>21</sup>. Dans un des autres vers reprenant l'attribution, récurrente dans la pièce, « être proscrit », on relève une même distribution des accents primaires, sur les syllabes quatrième, huitième et douzième : « Il vous dira] qu'il est proscrit,] il vous dira] » (1075). Le découpage prosodique est là encore facilité, avec la reprise en tête et en fin de vers du même syntagme « il vous dira » – dont on notera, au passage, que la seconde occurrence prolonge, par un enjambement de vers à vers, celui ménagé à la césure par la construction attributive : « [...] il vous dira / Qu'on va dire Silva comme l'on dit Lara » (1075-1076). Un troisième candidat au rythme ternaïre est le vers 1927, « Je suis heureux ! // Je suis + heureuse ! // Que m'importe », où la syntaxe joue encore une fois un rôle démarcateur évident. Précisons que, dans cette occurrence, si les coupes énonciatives internes se placent respectivement après les quatrième et neuvième syllabes, comme l'indiquent les slashes, les accents principaux du vers occupent bien les positions quatre et huit, et donnent donc également une scansion de type 4-4-4 : « Je suis heureux !] Je suis heureu]se ! Que m'importe] »<sup>22</sup>. On opposera par exemple ce vers à « Dieu vous garde ! // Soyez heureux. Ils s'en vont tous » (1894) où, si la coupe énonciative est bien quatrième, l'accent tombe cependant sur la troisième syllabe, donnant le découpage prosodique « Dieu vous gar]de ! Soyez heureux.] Ils s'en vont tous », dont la forme 3-5-4 a parfois été assimilée à une variante du ternaïre<sup>23</sup>.

20 Nous plaçons cette remarque ici pour une raison didactique, mais d'autres alexandrins listés auparavant étaient déjà susceptibles d'être scandés 4-4-4.

21 Le signe « ] » marque les coupes accentuelles.

22 Un vers comme : « Je suis heureux ! Je suis heureuse ! Que m'importe » a donc trois structures concurrentes et non-congruentes : une structure métrique 6-6, « Je suis heureux ! Je suis + heureuse ! Que m'importe », une structure prosodique 4-4-4, « Je suis heureux !] Je suis heureu]se ! Que m'importe] », et une structure énonciative (et, en l'occurrence, syntaxique) « Je suis heureux ! // Je suis heureuse ! // Que m'importe ». La dissociation syntaxe / prosodie est usuelle en français (voir les cas de liaison tels que « un arbre, des arbres »), et il n'est donc pas surprenant de la retrouver en poésie.

23 Voir l'introduction.

Les trois alexandrins susmentionnés offrent une construction attributive à cheval sur la césure – et donc, un accent sur la sixième syllabe nécessairement affaibli du fait même de cette distribution – tout en présentant par ailleurs un rythme prosodique qui est non seulement fortement ponctué par la syntaxe, mais qui, de plus, repose sur une suite d'équivalences où  $4 = 4 = 4$ , tout comme pour le mètre de l'alexandrin  $6 = 6$ . On comprend dès lors que ce rythme, dont nous avons ici quelques-unes des premières manifestations, se soit peu à peu imposé, dans les décennies qui allaient suivre, comme un possible mètre de substitution au 6-6. En 1830, toutefois, aucun argument formel ne permet de soutenir que le 4-4-4 est déjà devenu un mètre. C'est même le contraire : si le ternaire avait eu le statut de mètre pour Hugo, nous aurions dû dénombrer dans notre corpus d'alexandrins offrant des constructions attributives enjambantes (ou sur tout autre corpus extrait de l'œuvre) une majorité de vers ainsi scandés ; or il n'en est rien, puisque seulement un peu plus d'un vers sur dix reçoit ici cette scansion (et aucun vers ou seulement quelques-uns dans les listes déjà présentées).

Les présentatifs constituent également une source d'enjambements assez productive, puisqu'on en relève plus d'une dizaine : « Serait-ce déjà lui ? C'est bien + à l'escalier » (1) ; « Et peut-être c'était + le major des bandits ! » (420) ; « Et d'ailleurs, ce n'est point + le souci qui m'arrête » (429) ; « doña Sol ! // Ce n'est point + sa voix ! Ah ! malheureuse ! » (481) ; « Si j'ai dit que c'était + ton destin, j'ai menti ! » (964) ; « Mon prisonnier ! // C'était + un Gomez De Silva ! » (1176) ; « C'est tout. // Ce ne sont pas + toutes mes têtes. Comte » (1333) ; « C'est l'Allemagne, c'est + la Flandre, c'est l'Espagne » (1769) ; « Enfin ! // Cher amour ! // C'est... + qu'il est tard, ce me semble... » (1895) ; « Si tu sais ce que c'est + que ce bonheur suprême » (2031) ; « Savez-vous ce que c'est + que doña Sol ? Longtemps » (2069) ; auxquels on adjoindra une occurrence avec la tournure impersonnelle *il est* : « Consolez-vous ! Il est + un empire des justes » (335), ainsi que trois emplois assez comparables engageant *voici* : « Continuez ! // Voici + Ruy Gomez De Silva » (1147) ; « C'est singulier ! // Voici + les mariés. Silence » (1887), et *voilà* : « Vous

raillez-vous ?... // Voilà + don Vasquez, dit le Sage » (1161). Dans cet ensemble, certaines occurrences sont manifestement peu discordantes (voire peut-être pas du tout pour le vers 2031), tandis que d'autres sont beaucoup plus tendues, comme le vers 1769 et, plus encore le vers 1895, avec une pause de nature à la fois prosodique, syntaxique et énonciative qui suit la cinquième syllabe, laquelle dissonne singulièrement avec la coupe métrique sixième. Par ailleurs, d'un point de vue historique, on rappellera qu'il semble que ce soit Chénier qui ait contribué à imposer l'usage d'un placement de *voici/voilà* en fin de premier hémistiche<sup>24</sup>. Mais il n'en demeure pas moins que ce qui est propre à Hugo est l'effet de nombre.

188

Parvenu à ce stade de notre exposé, nous disposons d'une vue à peu près complète des principaux procédés employés par Hugo pour « disloquer » l'alexandrin. Il convenait toutefois de réserver une place à part au placement en fin de premier hémistiche des prépositions. On relève ainsi quelques locutions prépositionnelles à cheval sur la césure, qu'il s'agisse de *au fond de* : « Voir Notre-Dame au fond + du sombre corridor » (843) ; « Dans l'ombre, tout au fond + de l'abîme, – les hommes » (1522) ; de *à l'entour de* : « Cependant, à l'entour + de ma course farouche » (1001) ; de *à défaut de* : « Que la cendre, à défaut + de l'ombre, me conseille ! » (1593) ; ou encore de *avant de* : « Le plus sûr, c'est qu'avant + d'être auguste, il expire ! » (1617). Parmi les termes qui composent ces expressions, les prépositions monosyllabiques atones à et de ne sont jamais distribuées en fin de premier hémistiche, celui-ci préservant donc une possibilité d'accentuation, même si elle est de nature secondaire. Les alexandrins offrant sur les mêmes positions une préposition bisyllabique apparaissent plus dissonants ou plus « osés » que les précédents. On en relève un avec *parmi* : « Je vous suivrai. // Parmi + nos rudes compagnons » (125) ; et quatre avec *avec* : « Tu m'en chantais, avec + des pleurs dans ton oeil noir ! » (688) ; « Le bonheur entre avec + l'étranger qu'on reçoit » (804) ; « C'est le poignard qu'avec + l'aide de ma patronne » (913) ; « Un édifice, avec + deux hommes au sommet » (1443). Ce type de distribution était proscrit des usages

24 Voir J.-M. Gouvard, « Le vers d'André Chénier », art. cit.

des classiques, et Hugo semble avoir été le premier à le réintroduire en poésie, de manière récurrente, puisque l'on rencontrera tout au long de son œuvre des alexandrins avec de telles prépositions à la fin du premier hémistiché. Sans supprimer la césure, puisque ces termes bisyllabiques admettent fréquemment un accent secondaire en français, ils contribuent toutefois à l'affaiblir, et ces distributions singulières préfigurent des vers tels que « Sans m'arrêter et sans + me reposer, je puis » (« Le Mariage de Roland », dans *La Légende des siècles. Nouvelle série*), qui n'apparaîtront cependant qu'à la fin des années 1840, y compris chez Hugo<sup>25</sup>. Dans *Hernani*, le seul alexandrin avec une préposition monosyllabique sixième est « Je les donnerais ! – sauf, + plus tard, à les reprendre ! » (1370), mais il est sans grande pertinence, puisque le « sauf » y est clairement tonique, et sans lien syntactico-prosodique fort avec le matériau qui ouvre le second hémistiché.

On rapprochera des vers qui précèdent deux autres occurrences, l'une présentant, toujours à cheval sur la césure, une locution conjonctive de subordination : « Rien à dire, sinon + que je suis bien damné ! » (1084), et l'autre une locution conjonctive de coordination : « De bois de chêne, ainsi + que mon fauteuil ducal ! » (768). Ces vers ne sont pas plus – ni moins – discordants que ceux avec *au fond de* ou *à l'entour de*.

Pour terminer ce panorama, citons quelques phénomènes moins massivement représentés. Contribuent aussi au caractère dissonant de la versification hugolienne certains enjambements reposant sur des coordonnants, comme : « Épouse le duc ! // Donc + ce n'était pas assez ! » (1011) et « Je suis coupable, mais + sois tranquille, – elle est pure ! » (1094), ou des constructions assimilées, comme : « Oh ! quel destin ! – Pourtant + cette tombe est la sienne ! » (1493) et « Puis clercs et soldats ; puis, + loin du faite où nous sommes » (1521). On note qu'il s'agit à chaque fois de contre-rejet, précédé d'une forte pause syntactico-prosodique après la quatrième ou cinquième syllabe, qui accentue la discordance. Des adverbes concourent également au même effet, qu'ils répondent à une contrainte syntaxique forte, comme : « Et n'avoir, après tant + d'amour et tant d'ennui » (679), « *doña Sol*, j'en

25 Voir J.-M. Gouvard, *Critique du vers*, op. cit., p. 143.

aurais + assez, je serais lasse » (934) et « Dont le poignard, toujours + prêt à jouer son rôle » (1337) ; ou au contraire plus (ou moins) relâchée, comme avec : « Car tu pardonneras + encor ! Qui te dira » (1020) ; « Ne pleure pas ; mourons + plutôt ! – Que n'ai-je un monde ? (1026) ; « Cours la chercher. – Peut-être + on voudra d'un César !... » (1388) ; et « Qui donc nous change tous + ainsi ? // Vive Allemagne ! » (1789).

Parvenu au terme de cette étude, nous pouvons préciser dans quelle mesure le « principe de la liberté en littérature », que Hugo appelle de ses vœux dans sa préface datée du 9 mars 1830, affecte l'économie de l'alexandrin d'*Hernani*. Pour incarner la « poésie nouvelle », le dramaturge a choisi de ménager des coupes énonciatives beaucoup plus variées dans leur distribution qu'elles ne l'étaient par le passé (première section). Ce premier procédé, aussi modeste soit-il, puisqu'il n'attaque pas à proprement parler la structure métrique du vers, avait au moins pour effet, lors de la représentation, d'estomper, voire d'effacer les ictus nécessaires à la réalisation, par le comédien, et à l'aperception, par le spectateur, de la césure médiane et de la fin de vers. Mais c'est l'enjambement qui constitue le cœur du dispositif hugolien, ce terme désignant toute distribution d'une expression linguistique effectuée de manière à produire l'impression d'un déséquilibre, d'une discordance entre le cadre métrique traditionnel et la phrase (deuxième et troisième sections). Comme on l'a vu, Hugo exploite ainsi les propriétés syntaxiques les plus diverses des syntagmes nominaux et verbaux, mais aussi, plus ponctuellement, certaines des propriétés des pronoms, des prépositions, des conjonctions et des adverbes. Les différentes configurations linguistiques ainsi dégagées n'ont cependant pu l'être que parce que, *en ces années 1820-1830, la fin de vers et la coupe médiane de l'alexandrin étaient encore des frontières métriques irréfragables*, qui assuraient d'un vers à l'autre l'aperception d'une équivalence de forme. Le rythme ternaire, dont nous avons parlé incidemment, et que le lecteur aura pu, à juste titre, repérer ici ou là dans les listes d'occurrences que nous avons données, n'était encore qu'un phénomène prosodique, sans doute consécutif le plus souvent à un enjambement à la césure, mais qui n'avait pas encore acquis un statut métrique, comme le prouve le très

petit nombre d'alexandrins dissonants susceptibles de recevoir un tel découpage. Cela n'empêche nullement de considérer que nous assistions dans *Hernani*, comme dans les autres écrits en vers de Hugo de cette période, à la naissance d'un rythme nouveau, un 4-4-4 d'autant plus séduisant que, tout en offrant une régularité entre ses trois segments – il n'est pas possible encore de parler d'hémistiches –, sur le modèle de l'équivalence qui régit le traditionnel 6-6 qu'il parvenait ainsi à concurrencer, il imposait de fait des coupes syntactico-prosodiques quatrième et huitième, placées chacune à deux syllabes de distance de la césure médiane, ce qui ne pouvait que faciliter la mise en œuvre de cette discordance entre la phrase et le vers qui est au cœur de l'œuvre hugolienne.

Pour conclure, nous terminerons sur cette notion même de discordance, pour en rappeler l'importance non seulement sur le plan formel – tout notre exposé est consacré à cet aspect – mais aussi d'un point de vue esthétique. La diversité tout comme la fréquence des phénomènes observés confirment en effet que, loin d'avoir la grâce naturelle d'une quelconque parlure, comme nous pourrions peut-être trop vite le penser en projetant sur une œuvre vieille de près de deux siècles notre regard de contemporain, l'alexandrin d'*Hernani* dut surtout apparaître comme particulièrement abrupt et heurté pour tout amateur de ce qu'à l'époque on considérait être un « beau vers ». Tout en ruptures et en dissonances, on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, il s'écoule en un flot impétueux, pour prendre une métaphore que le poète n'aurait peut-être pas dédaignée, où la langue et le mètre luttent sans cesse l'un avec l'autre, afin de mieux saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification, si l'on dénomme ainsi un ensemble de règles de composition du vers supposées figées, apparaissait sans doute comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

192

- AAE, G., *Le Trimètre de Victor Hugo. Étude de versification française*, Lund, A. & O. Schedin, 1909.
- AQUIEN, M., *Dictionnaire de poésie*, Paris, Hachette, coll. « Les Usuels du Livre de Poche », 1993.
- BEAUDOIN, V., *Mètre et rythmes du vers classique : Corneille et Racine*, Paris, Champion, 2002.
- BOBILLOT, J.-P., *Rimbaud. Le Meurtre d'Orphée. Crise de Verbe & chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004.
- CORNULIER, B. de, *Théorie du vers*, Paris, Le Seuil, 1982.
- DINU, M., « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française*, n° 99, septembre 1993, p. 63-74.
- GARETTE, P., *La Phrase de Racine*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.
- GOHIN, Y., « Regards sur le renouvellement du vers dans *Hernani* », dans *Hernani*, édition présentée, établie et annotée par Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1995, p. 205-213.
- GOUVARD, J.-M., « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, p. 223-247.
- , « Le vers de Racine », dans B. Louvat et D. Moncond'huy (dir.), *Racine poète, La Licorne*, 1999, p. 171-186.
- , *Critique du vers*, Paris, Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000.
- , « L'alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode », dans J.-L. Aroui (dir.), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages au Professeur Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, 2003, p. 365-383.
- , « Le vers d'André Chénier », dans *Questions de style*, Dossier : *Esthétique du vers*, Caen, Presses universitaires de Caen, [www.unicaen.fr/services/pucl/revues/thl/questionsdestyle/](http://www.unicaen.fr/services/pucl/revues/thl/questionsdestyle/), 2006.

- GRAMMONT, M., *Petit traité de versification française*, Paris, A. Colin, 1908.
- GRIMAUD, M., « Trimètre et rôle poétique de la césure chez Victor Hugo », *Romanic Review*, LXX, 1979, p. 56-68.
- , « Bibliographie historique et critique pour l'étude du vers de Hugo », dans *Victor Hugo*, 2, Paris, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1988, p. 191-210.
- LE DÛ, A., *Les Rythmes dans l'alexandrin de Victor Hugo de 1815 à 1856*, Paris, Hachette, 1929.
- LESCLIDE, R., *Propos de table de Victor Hugo*, Paris, Dentu, 1885.
- MARTINON, Ph., « Le trimètre, ses limites, son histoire, ses lois », *Mercure de France*, 15<sup>e</sup> année, 1909, t. 77, p. 620-640, et t. 78, p. 40-58.
- MESCHONNIC, H., *Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977.
- MURAT, M., *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.
- ROCHETTE, A., *L'Alexandrin chez Victor Hugo*, Paris, Librairie catholique Emmanuel Vitte, 1911.
- TÉNINT, W., *Prosodie de l'école moderne, précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo*, Paris, Didier, 1844.
- THIEME, H., *Essai sur l'histoire du vers français*, Paris, Champion, 1916.



## LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI*

*Judith Wulf*

*Université de Rennes II*

« Il faut que le drame soit un miroir de concentration », écrit Hugo dans la préface de *Cromwell*<sup>1</sup> : loin de proposer une simple copie de la réalité, le drame la renvoie en la transposant afin de mieux faire réfléchir son destinataire, le public. Au fil de la métaphore optique qui se prolonge dans tout le texte de la préface, on comprend qu'au mouvement de concentration répond un mouvement de « décentrement » dont Anne Ubersfeld a montré l'importance pour le théâtre de Hugo<sup>2</sup>. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentrement, du texte vers la scène, d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les exemples de formes qui illustrent ce paradoxe d'une concentration fondée sur le décentrement, on s'intéressera au récit. On a souvent tendance à retenir l'absence de récit comme l'un des points de modernité du drame : Hugo critique ainsi les règles classiques qui font que, « au lieu des scènes, nous avons des récits »<sup>3</sup>. Nombreux sont pourtant les passages narratifs dans les pièces de Hugo et *Hernani* n'échappe pas à la règle : récit de sa vie passée par Hernani, récit de la défaite d'Hernani par le page de don Ruy Gomez, autant de passages qui médiatisent la scène par un narrateur. C'est que la question ne se limite pas aux règles de la bienséance telles

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

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

#### FORMES DU NARRATIF

196

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

Écoutez l'histoire que voici :

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

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

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

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

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

La troupe est détruite.

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

La tête d'Hernani vaut mille écus du roi,

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

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

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

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

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

une fois sous une forme dialoguée qui le fragmente :

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

198

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Sans doute elle attend son jeune ?

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

Que je meure !

DOÑA JOSEFA

Oui.

DON CARLOS

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

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

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

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

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

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

DON CARLOS

[...]

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

HERNANI, *fait un pas.*

Sire,

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

Nous gravions la sentence au mur de Balthazar ;

*Il tire un poignard et l'agite.*

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

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

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

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

Ce décentrement énonciatif repose notamment sur le dédoublement des instances émettrices et réceptrices décrit par Catherine Kerbrat-Orechioni<sup>7</sup>. En ce qui concerne la dialogique interne, il est particulièrement exploité dans la première scène de duo amoureux, lorsqu'Hernani présente ses relations avec doña Sol sous forme de récit :

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

200

#### DOÑA SOL

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

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

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

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

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

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

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

La première ligne temporelle est exprimée au passé simple, tiroir verbal purement factuel qui détache le procès du *nunc* du locuteur<sup>8</sup>. Évoquant le destin familial au passé simple, il s'inscrit dans un espace temporel qui ne saurait être déterminé par sa propre actualité et que garantit

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

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

202

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

Par opposition à cette superposition des perspectives temporelles dans le personnage d'Hernani, le décentrement temporel présenté par les récits de don Carlos est progressif. On opposera ainsi la manière dont il personnifie une temporalité anecdotique<sup>9</sup> rappelée par don Ricardo au début de l'acte IV, au récit vision qui annonce à la scène suivante sa métamorphose en grand homme<sup>10</sup>.

#### INSERTION TEXTUELLE

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

---

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

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

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

### Cohésion du récit dialogique

Lorsque qu'il y a « dispersion » du récit dans le dialogue, sa cohésion repose sur un principe de coopération et, contrairement au récit continu à caractère digressif, pose le problème de son enchaînement discursif<sup>12</sup>.

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

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

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

HERNANI

Savez-vous qui je suis,

Maintenant?

DOÑA SOL

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

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

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

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

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

DON CARLOS

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

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

SCÈNE 4

HERNANI, *seul*.

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

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

204

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

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

DON RICARDO

[...] Écoutez l'histoire que voici :

Trois galants, un bandit que l'échafaud réclame,

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

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

C'est le bandit.

DON FRANCISCO

Mais rien que de simple en cela.

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

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

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

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

DON RICARDO

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

DON SANCHEZ

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

DON RICARDO

Faisant valoir mes droits, mes actions...

DON GARCÍ

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

La position en prolongement syntaxique de la dernière remarque de don Garcie met en relief son statut de chute et vient compliquer encore la mosaïque de points de vue sur l'histoire de don Ricardo. Imbriqués les uns dans les autres, les différents commentaires forment une série d'insertions syntaxiques, mises en valeur par l'interruption de la première partie du vers 1829 et par le détachement qui en constitue la seconde partie<sup>13</sup>.

#### CONDITIONS PRAGMATIQUES D'INSERTION

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

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

artificielle en exploitant ses ressources dramatiques. C'est pourquoi le récit hugolien n'a pas la même portée au théâtre et dans un roman. Comme l'a montré M. Bakhtine, les genres de discours sont des configurations abstraites reliées aux sphères d'usage du langage et qui déterminent l'énonciation, le contenu, et la composition des productions verbales<sup>14</sup>. En ce qui concerne le récit dramatique, l'une de ses principales particularités est son caractère largement impliqué, qui lui permet de participer au « but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes »<sup>15</sup>.

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

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

#### PORTÉE INTERACTIONNELLE

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

<sup>14</sup> « Les genres du discours », art. cit.

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

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

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

<sup>16</sup> *Le Roi et le Bouffon*, op. cit., p. 662.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

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

SIXIÈME PARTIE

**Georges Bernanos**



# L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN*

ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ

*Stéphanie Smadja*

*Université Denis Diderot-Paris VII*

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. Le phénomène n'est pas nouveau. Il était déjà souligné au siècle précédent, notamment à propos de l'écriture artiste. La même tendance à un impressionnisme de la prose, fondé sur le substantif, se retrouve chez les frères Goncourt, comme chez Jules Vallès, Pierre Loti ou encore Alphonse Daudet, et continue à se développer au xx<sup>e</sup> siècle.

De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. L'usage de l'adjectif est ainsi éminemment significatif chez un auteur qui, s'il est pleinement ancré dans la modernité stylistique de son époque, manifeste une originalité irréductible – immédiatement remarquée par ses contemporains. Une étude des épithètes et des appositions adjectivales<sup>1</sup> permet de mettre en valeur certaines des particularités de son style, entre profusion et poéticité.

1 J'adopterai la terminologie de Franck Neveu (*Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998) et emploierai le terme d'apposition adjectivale (et non d'épithète détachée).

## L'ADJECTIF ÉPITHÈTE

Au xx<sup>e</sup> siècle, l'épithète<sup>2</sup> fonctionne avant tout comme un marqueur littéraire. Issu de la tradition rhétorique, le terme *épithète*, traduit du grec *epitheton*, est lié à la poésie et à ce que nous nommons désormais la « littérature », dès son premier emploi. Les effets de sens varient en fonction de la place de l'épithète et de son appariement sémantique.

### Épithète antéposée

214

À l'origine, l'antéposition représentait la place la plus fréquente<sup>3</sup>, à tel point que les adjectifs qui privilégient encore l'antéposition sont parfois considérés comme des traces d'un ancien état de la langue. Dès les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, la postposition se multiplie. Cette inversion de tendances s'amplifie au cours des siècles. Dans la phrase de nouvelle prose des années 1920, l'épithète antéposée reste rare (27 %), tandis que les épithètes postposées abondent (73 %)<sup>4</sup>. Bernanos tend à se distinguer de ces tendances générales, dans la mesure où il recourt plus souvent à l'antéposition. Les antépositions représentent ainsi dans le corpus environ 39 % des occurrences. Bien plus, ce pourcentage doit être nuancé dans la mesure où une majorité de paragraphes laisse apparaître un nombre environ égal d'épithètes antéposées et d'épithètes postposées (voire un nombre supérieur d'épithètes antéposées). Ces proportions sont contrebalancées par une abondance ponctuelle de postpositions dans certains passages, ce qui rééquilibre les statistiques dans le sens de l'évolution générale de la langue française comme de la langue littéraire. L'antéposition n'en reste pas moins une place privilégiée, pour Bernanos, à plusieurs titres.

2 J'emploierai le terme *épithète* dans un sens moderne (syntaxique), ce qui n'exclut pas l'épithète rhétorique qui a été définie par Françoise Berlan selon des critères sémantico-logiques et syntaxiques (voir « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, n° 39, 1981). Cette définition permet d'inclure l'épithète rhétorique dans l'ensemble des épithètes grammaticales.

3 Dans *La Chanson de Roland*, d'après Jan Goes (*L'Adjectif entre nom et verbe*, Paris-Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999), 70 % des adjectifs sont antéposés.

4 Ces statistiques sont issues de mon étude sur la nouvelle prose française des années 1920 : Stéphanie Smadja, *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative du début des années 1920*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2006 (à paraître aux Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique »).

L'antéposition peut être favorisée par la brièveté de l'épithète ou encore par un phénomène de désémantisation de l'adjectif. Le changement de sens n'est pas nécessairement une cause ou un effet de l'antéposition, il résulte de l'appariement entre l'adjectif et le substantif. Les adjectifs dits primaires (par exemple les adjectifs de dimension comme *grand* ou *petit*, les adjectifs d'appréciation comme *bon* ou *mauvais*) se prêtent davantage à ce processus de désémantisation, surtout lorsqu'ils accompagnent des substantifs désignant des êtres humains ou des objets liés à une activité humaine. Un grand nombre d'antépositions s'explique ainsi, aussi bien chez Bernanos que chez l'ensemble des prosateurs des années 1920, par le type d'adjectifs, leur longueur et l'appariement avec un substantif désignant un être humain : « petit », « bon » et « grand » reviennent fréquemment sous la plume de Bernanos et prennent place, de façon tout à fait attendue, à gauche du substantif. Les épithètes de caractère, comme « l'héroïque vieillard » (p. 230<sup>5</sup>), sont rares et rappellent, comme souvent dans la prose des années 1920, l'héritage rhétorique. Les épithètes rhétoriques sont plus nombreuses. L'antéposition de l'épithète favorise l'expressivité de la phrase. Servant parfois à dévoiler l'intériorité des personnages, les épithètes antéposées entrent en résonance avec la tentative de scruter l'âme humaine jusqu'aux plus profonds et aux plus sombres de ses recoins.

Par rapport aux autres prosateurs des années 1920, Bernanos fait un usage nettement plus fréquent des antépositions marquées. L'épithète antéposée devient saillante lorsqu'elle dépasse deux syllabes ou qu'elle n'occupe pas une place attendue, ce qui est assez souvent le cas. Les antépositions intensives abondent chez Bernanos :

Et l'abbé Donissan accourait à cet innocent appel. (p. 111)

Son corps tremblait encore de froid, de fatigue et de fièvre, que sa tragique simplicité oubliait déjà plus qu'à demi les noirs prodiges de cette extraordinaire nuit. (p. 141)

5 La pagination renvoie à l'édition suivante : Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Pocket, 1994.

À ce dernier mot, par un violent effort, elle sourit. (p. 155)

[...] que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un effrayant rêve, [...]. (p. 156)

Et tout à coup (ainsi qu'au réveil surgit de la mémoire, avec une brutale évidence, l'acte accompli) : [...] (p. 156)

216

Dans tous ces exemples, l'antéposition attire l'attention. L'usage d'un article indéfini dans le quatrième exemple mais aussi la règle de progression par masses volumiques croissantes impliquent plutôt une postposition. De la même façon, l'usage d'un article indéfini dans les troisième et cinquième exemples suggère une postposition. La première occurrence, quant à elle, peut être analysée comme une épithète rhétorique. L'emploi d'un démonstratif anaphorique (qui renvoie à la phrase précédente) permet de désigner clairement le référent, ce qui rend possible l'usage d'une épithète rhétorique. Dans le second exemple, la phrase est émaillée de trois antépositions successives, plus ou moins marquées. Cette phrase est éminemment représentative de l'usage de l'antéposition par Bernanos. L'épithète de couleur « noirs » (normalement de valeur classifiante et postposée) devient intensive, comme l'épithète « tragique ». L'adjectif « extraordinaire », qui se situe de façon frappante dans le groupe nominal en clause de phrase, attire l'attention en raison de sa longueur (qui aurait supposé une postposition). De ce fait, un éclairage particulier est jeté rétrospectivement sur l'ensemble des antépositions dans cette phrase et sur le procédé lui-même, particulièrement saillant ici.

L'antéposition de l'épithète participe également d'un travail sur le rythme de la prose. Les effets rythmiques produits par les épithètes sont très variés mais s'articulent en général autour des déplacements d'accents (suivant que l'épithète est antéposée ou postposée) et de la vitesse (des épithètes antéposées très longues peuvent ralentir nettement le rythme : cette tendance est assez sensible chez Bernanos). Lorsqu'elles sont antéposées, les épithètes (même coordonnées) ne comportent *a priori* aucun accent primaire et forment un groupe accentuel avec le substantif qui les suit, si le nombre de syllabes n'est pas trop élevé. Cependant, la

juxtaposition de deux épithètes antéposées, comme dans « le tragique, l'étonnant oublié » (p. 230), modifie le rythme et la répartition des accents.

En outre, les épithètes antéposées peuvent être redoublées sans coordination ou juxtaposition : « le rude jeune prêtre » (p. 112), « le merveilleux petit corps » (p. 112), « Le crédule vieux prêtre » (p. 114). Dans les trois cas, le second adjectif antéposé (à chaque fois un adjectif dit primaire) forme un groupe accentuel avec le nom, auquel vient s'adjoindre le premier adjectif. Celui-ci s'intègre *a priori* au groupe accentuel qui suit.

Les groupes accentuels peuvent également être étoffés par l'adjonction d'un adverbe. Ce cas de figure reste relativement rare. Bernanos n'emploie guère d'adverbes en compagnie de ses épithètes antéposées et lorsqu'il en ajoute, il choisit des adverbes monosyllabiques avec des adjectifs brefs : *si* (« De si bons arguments », p. 113) ou *très* (« Une très bonne pâte », « Une très bonne chose », p. 112). L'effet prosodique reste ainsi volontairement très ténu et ne modifie guère la répartition des accents.

Enfin, l'antéposition, associée à la postposition, revêt une fonction essentiellement prosodique dans le cadre d'une structure syntaxique (le nom et son complément), formant un chiasme sous deux formes : adjectif + nom « de » nom + adjectif (« la haute silhouette du phare blanc », p. 112) ou nom + adjectif « de » adjectif + nom (« les déceptions capitales de sa courte vie », p. 115). Dans les deux cas, l'adjonction d'adjectifs permet d'étoffer le groupe et d'équilibrer le rythme et les accents.

Dans les années 1920, les épithètes antéposées évoquent souvent des stéréotypes de la langue courante ou des romans populaires et possèdent, en général, un caractère citationnel sous forme de mention distanciée. L'antéposition, chez Bernanos, revêt des valeurs différentes. Elle n'y constitue guère un indice d'ironie ou d'intertextualité. Épithètes rhétoriques ou jouant le rôle d'évaluatif affectif, les épithètes antéposées sont pleinement mises au service de l'expressivité, d'une exploration des profondeurs et d'un travail sur la prosodie de la prose.

## Épithètes postposées

Dans les années 1920, les épithètes postposées (73 % des occurrences) sont nettement plus fréquentes que les épithètes antéposées, ce qui ne surprend guère et correspond à l'usage courant de la langue française. Si les excès sont évités avec mesure, dans l'ensemble, l'épithète postposée semble jouer le rôle d'un marqueur littéraire ou poétique. Épithète, littérarité et poéticité sont souvent liées dans l'imaginaire des années 1920. Chez Bernanos, les épithètes postposées représentent environ 61 % des occurrences. Tout en étant proportionnellement moins nombreuses par rapport aux tendances générales en prose à cette période, elles restent majoritaires et leur usage est assez conforme, cette fois-ci, à l'évolution générale de la langue littéraire.

218

Contrairement à la plupart des épithètes antéposées, les épithètes postposées participent souvent du réalisme de la prose et permettent de multiplier les détails et les nuances d'un tableau, comme le montrent les passages suivants :

Après avoir soutenu tant de visions singulières ou farouches, il osait à peine lever les yeux sur cette apparence inoffensive, ce bonhomme si prodigieusement semblable à tant d'autres. Et le contraste de cette bouche à l'accent familier, au pli canaille, et des paroles monstrueuses était tel que rien n'en saurait donner l'idée. (p. 138)

À mesure que s'élevait ou s'abaissait la voix formidable, reçue dans les entrailles, elle sentait croître ou décroître la chaleur de sa vie, cette voix d'abord distincte, avec les mots de tous les jours, que sa terreur accueillait comme un visage ami dans un effrayant rêve, puis de plus en plus confondue avec le témoignage intérieur, le murmure déchirant de la conscience troublée dans sa source profonde, tellement que les deux voix ne faisaient plus qu'une plainte unique, comme un seul jet de sang vermeil. (p. 156)

Les épithètes postposées sont ici massivement descriptives, comme dans l'ensemble de la prose littéraire des années 1920. Le déterminant le plus fréquent est l'article défini mais une grande variété caractérise le choix des déterminants (article indéfini, démonstratif, possessif, indéfini). Les

épithètes sont rarement coordonnées (un seul cas dans les deux exemples « tant de visions singulières ou farouches »). En général, une épithète est associée à un substantif. L'appariement est quasi-systématique dans la dernière phrase du second exemple : presque tous les groupes nominaux sont étoffés par la présence d'un adjectif, en général postposé. Certains adjectifs, comme « formidable » (« la voix formidable »), font écho à des usages antérieurs en langue littéraire, mais, dans l'ensemble, les épithètes tissent une trame étroite, précise et poignante, autour des êtres en proie à leurs propres démons intérieurs.

Postposées, les épithètes peuvent (comme les épithètes antéposées) former un seul groupe accentuel avec le nom qu'elles caractérisent ou, au contraire, représenter un groupe accentuel à part entière. C'est une place qui permet ainsi une grande variété d'effets prosodiques et des ajustements très fins. Dans le second exemple, l'association quasi-systématique d'un nom et d'un adjectif crée un effet de régularité rythmique et aboutit à une sorte de litanie dominée par un rythme ternaire (de nombreuses cellules de trois syllabes scandent cette fin de paragraphe). Le rythme, envoûtant, accentue à la fois l'étrangeté et la beauté de cette clausule, la prose elle-même devient « murmure déchirant », « plainte unique ».

Héritière des tendances stylistiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, massivement descriptives, l'épithète postposée relève chez Bernanos de l'impressionnisme et de la poéticité de la prose mais aussi, comme l'épithète antéposée, d'une exploration des profondeurs de l'âme. La plupart des procédés convergent vers cette vision singulière et démesurée de l'homme aux prises avec son propre chaos.

#### L'APPOSITION ADJECTIVALE

Contrairement aux épithètes liées, les appositions adjectivales relèvent d'une prédication seconde. La ponctuation fait souvent office de marqueur de prédication, en l'absence de verbe. Il s'agit d'un type d'incidence particulier. L'apposition adjectivale incarne dans les années 1920 l'un des versants de la discontinuité syntaxique, associée à un impressionnisme et au caractère massivement descriptif de la phrase de

prose narrative dans les années 1920. La représentation du réel tend à se faire par petites touches successives. La prose se met en quête d'une poéticité qui n'est ni celle du poème en prose, à la même période, ni celle de la prose poétique des siècles précédents. Peu attirés par les effets trop excessifs ou les dispositifs trop lourds, les prosateurs de cette période privilégient les procédés qui leur permettent un ajustement très fin du rythme de la phrase. La place de l'apposition adjectivale relève avant tout d'une nette tendance de la phrase à s'allonger vers la droite.

Bernanos se distingue à nouveau par un emploi relativement marqué des appositions adjectivales (comme de l'apposition d'une façon générale) mais rejoint la tendance globale à un allongement de la phrase vers la droite. D'ordinaire, la principale fonction de l'apposition adjectivale en prose est informationnelle, mais elle joue également un rôle prosodique non négligeable. Ici, l'apposition participe d'une dramatisation de la prose et d'une véritable mise en scène syntaxique. La syntaxe de la phrase de prose devient la scène où se joue un drame à la fois extérieur et intérieur, sur fond de lutte épique entre le bien et le mal.

#### Apposition en position frontale

Dans les années 1920, les appositions adjectivales à gauche du substantif, en position frontale, ne sont pas très nombreuses en comparaison des appositions adjectivales en position de clôture : 22 % seulement. L'étude de Franck Neveu révèle qu'à l'inverse, chez Sartre, les détachements en pôle d'ouverture représentent quasiment un cas sur deux<sup>6</sup>. L'apposition adjectivale en position frontale sert souvent de lien avec le contexte discursif de gauche et joue un rôle dans la continuité textuelle.

La quasi-absence d'appositions adjectivales en position frontale dans le corpus étudié manifeste bien la particularité de ses emplois dans la prose de Bernanos. L'une des rares occurrences qui s'en approche s'inscrit dans une phrase elliptique :

Possédé, ou fou, dupe de ses rêves ou des démons, qu'importe, si cette grâce est due, et sera sûrement donnée ?... (p. 141-142)

6 F. Neveu, *Études sur l'apposition*, op. cit., p. 148.

La phrase commence comme si plusieurs adjectifs étaient apposés à un substantif qui ne vient pas. La phrase passe sous silence le thème, qui reste facile à rétablir à partir du contexte discursif de gauche.

Chez Bernanos, l'apposition adjectivale est en général choisie pour accentuer la discontinuité de la phrase et créer un effet dramatique.

#### **Apposition en position non polaire**

Située en position non polaire, l'apposition adjectivale est plus visible à gauche de son support qu'à sa droite et crée un effet de plateau qui permet de varier les intonations de la phrase et la place des accents. La plupart des occurrences se situent à droite du support, conformément aux tendances générales de la prose dans les années 1920<sup>7</sup>. Lorsque l'adjectif est accompagné par un complément ou qu'il est coordonné à un autre adjectif, le détachement reste relativement neutre, aussi bien du point de vue sémantique, syntaxique que prosodique :

Le bonhomme, surpris et flatté, finit par trouver lui-même un sens à son bredouillement confus. (p. 113)

La prédication seconde s'effectue sans aucune ambiguïté, la phrase est légèrement ralentie mais conserve une certaine fluidité. L'apposition est prononcée sur une intonation plate, à la façon d'une parenthèse. L'effet prosodique est tout à fait différent si l'adjectif ou le participe passé est seul, sans complément :

À sa gauche, la mer se devinait, invisible, à la limite de l'horizon pressé d'un ciel mouvant, couleur de cendre. (p. 111)

Son élan la jeta, toute frémissante, non pas aux pieds, mais face au juge, dans son silence souverain. (p. 154)

Le détachement non polaire, dans le premier cas, crée une rupture nette et instaure un rythme saccadé. L'étirement de la distance entre support et

7 Dans la phrase de nouvelle prose française au début des années 1920, on retrouve 4,3 % de détachements non polaires à gauche du support pour 33,5 % de détachements à droite.

apport dû au rejet au-delà du verbe accentue cet effet de discontinuité. L'effet est sensiblement le même, dans le second cas, malgré l'adjonction d'un adverbe. Le support occupe la fonction de complément d'objet direct et non de sujet. La ponctuation permet de souligner la discontinuité de la phrase. Bernanos n'hésite pas à avoir recours, dans ce domaine également, à des effets relativement marqués :

Puis la voix – mais venue de si loin ! – parvint de nouveau à ses oreilles.  
(p. 156)

Mais alors un autre secours lui vint – jamais vainement attendu – d'un maître de jour en jour plus attentif et plus dur ; [...] compagnon et bourreau, tour à tour plaintif, languissant, source des larmes, puis pressant, brutal, avide de contraindre, puis encore à la minute décisive, cruel, féroce, tout entier présent dans un rire douloureux, amer, jadis serviteur, maintenant maître. (p. 154)

Dans le premier exemple, l'usage d'un tiret au lieu d'une simple virgule permet à la fois de suggérer un décrochage énonciatif et de modifier sensiblement le rythme de la phrase. Dans le second, les tirets mettent particulièrement en valeur (pour les yeux comme pour l'oreille) l'apposition dans une phrase longue où elle pourrait passer relativement inaperçue. Par la suite, dans la deuxième moitié de la phrase, les appositions se multiplient jusqu'à créer un rythme heurté, oppressant. Les mots s'enchaînent rapidement, suggérant une respiration haletante.

La discontinuité de la phrase peut être ainsi très marquée :

Il y devine, autour du confessionnal, le petit peuple féminin, habile à gagner la première place, querelleur, à mines dévotes, regards à double ou triple détente, lèvres saintement jointes ou pincées d'un pli mauvais – puis, auprès du troupeau murmurant, si gauches et si roides !... les hommes. (p. 112)

C'est un bon prêtre, assidu, ponctuel, qui n'aime pas qu'on trouble sa vie, fidèle à sa classe, à son temps, aux idées de son temps, prenant ceci,

laissant cela, tirant de toutes choses un petit profit, né fonctionnaire et moraliste, et qui prédit l'extinction du paupérisme – comme ils disent – par la disparition de l'alcool et des maladies vénériennes, en maillots de laine, à la conquête du royaume de Dieu. (p. 203)

Dans le premier extrait, les appositions adjectivales se multiplient à droite du groupe nominal « le petit peuple féminin », premier complément d'objet direct du verbe « deviner ». Deux adjectifs apposés et coordonnés, « si gauches et si roides », séparés du reste de la phrase par un tiret, se situent (place peu commune) à gauche de leur support, « les hommes », qui constitue le second complément d'objet direct du verbe « deviner ». La syntaxe ici se complique. Les mots et les signes de ponctuation sont subtilement mis en scène pour suggérer les états d'âme contrastés des fidèles, hommes et femmes distingués. Dans la seconde phrase, les adjectifs apposés sont juxtaposés à des relatives, des participes présents ou des participes passés en emploi adjectival. La phrase s'allonge vers la droite, conformément aux tendances générales de la nouvelle prose française dans les années 1920. Les appositions adjectivales en position de clôture, nombreuses, confirment cette tendance.

#### **Apposition en position de clôture**

Dans les années 1920, les détachements les plus fréquents situent l'apposition non en cours mais en fin de phrase, dans la zone rhématique (40,2 % des occurrences dans mon corpus de nouvelle prose française des années 1920). Située en position de clôture, l'apposition participe de divers mouvements rythmiques. Elle peut contribuer à la création d'un brusque raccourci final, comme dans la phrase :

Depuis un moment le regard de Mouchette trahissait une surprise, déjà déçue. (p. 155)

À la modification du rythme s'allie un effet de suspens et de relance qui participe d'une certaine théâtralité de la prose.

L'apposition en position de clôture, comme en position non polaire, peut contribuer à créer un rythme saccadé :

Chaque pas le rapprochait de la vieille église, déjà reconnue, si étrangement casquée dans sa détresse solitaire. (p. 112-113)

[...] conclut-il, prudent comme un chanoine, et déjà hérissé de textes...  
(p. 203)

224

Dans les exemples cités, l'adjectif ou le participe passé est souvent accompagné par un complément, ce qui en confirme le caractère fortement rhématique. Dans les deux exemples, l'apposition apporte des précisions sous une forme condensée. Plutôt que d'ajouter une seconde phrase ou une proposition subordonnée, l'information est donnée par la simple adjonction d'une apposition, à forte valeur informative. L'incidence peut être endophrastique ou exophrastique. En effet, l'incidence tend à porter non sur un seul constituant (le support de l'apposition) mais sur la relation prédicative dans son ensemble, et devient par là-même exophrastique. Les effets rythmiques sont variés. L'adjonction d'un complément (« prudent comme un chanoine ») multiplie le nombre de groupes accentuels (et, par conséquent, le nombre d'accents primaires). À l'inverse, l'adjonction d'un ou plusieurs adverbes (« déjà reconnue ») permet simplement d'étoffer le groupe accentuel final.

En outre, le détachement en position de clôture participe massivement de l'allongement de la phrase vers la droite (fréquent dans les années 1920). Cet allongement est souvent souligné chez Bernanos par l'usage des tirets :

Ce qu'elle entendait, ce n'était pas l'arrêt du juge, ni rien qui passât son entendement de petite bête obscure et farouche, mais avec une terrible douceur, sa propre histoire, l'histoire de Mouchette non point dramatisée par le metteur en scène, enrichie de détails rares et singuliers – mais résumée au contraire, réduite à rien, vue dedans. (p. 156)

C'est dans ce type de détachement que les prosateurs des années 1920 donnent toute leur mesure. Ils privilégient massivement la zone rhématique de la phrase, bouleversant ainsi la hiérarchie des informations et mettant en valeur les éléments caractérisants. L'une des fonctions principales de ce type d'apposition réside dans la répartition des

informations sur les premiers et arrière-plans. Mais elle joue également un rôle prosodique non négligeable. Les effets rythmiques varient en fonction du volume de l'apposition. Bernanos s'inscrit ici pleinement dans les tentatives de renouvellement en prose de son époque, tout en y ajoutant une touche personnelle (comme l'usage du tiret).

Par ses emplois de l'adjectif, Bernanos s'inscrit dans plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »<sup>8</sup>, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnage se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. L'adjectif est mis à l'honneur au même titre (voire davantage) que le verbe ou le substantif, au point de devenir le pivot de certaines phrases (p. 151, 244 et *passim*). Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Thibaudet évoquait à propos de ce roman, en 1926, « une troisième sorte de roman et de romanciers catholiques qui auraient pour sujet non pas, comme les premiers, les survivances de la vie catholique dans la vie qui ne l'est plus ; non pas, comme les seconds, la défense et l'illustration de l'ordre catholique ; mais la vie catholique elle-même, vécue de l'intérieur, sentie dans ses exigences et ses profondeurs »<sup>9</sup>. Telle semble bien être l'une des clés des usages de l'adjectif par Bernanos. De cette étude des emplois de l'adjectif, on peut conclure avec Malraux que le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »<sup>10</sup>.

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

9 Albert Thibaudet, « Réflexions sur la littérature, le roman catholique », *Nouvelle Revue française*, juin 1926, p. 729.

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

BERLAN, Françoise, « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, n° 39, 1981, p. 5-23.

GOES, Jan, *L'Adjectif entre nom et verbe*, Paris-Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999.

226

LARSSON, Björn, *La Place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation morphologique*, Lund, Lund University Press, coll. « Études romanes de Lund », n° 50, 1994.

MALRAUX, André, « *L'Imposture*, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 406-408.

NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

SMADJA, Stéphanie, *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative du début des années 1920*, thèse, Université Paris-Sorbonne, 2006 (à paraître aux Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique »).

THIBAUDET, Albert, « Réflexions sur la littérature, le roman catholique », *Nouvelle Revue française*, juin 1926, p. 727-734.

WILMET, Marc, « Antéposition et postposition de l'épithète qualificative en français contemporain », *Travaux de linguistique*, n° 7, 1980, p. 178-201.

—, « La place de l'épithète qualificative en français contemporain, étude grammaticale et stylistique », *Revue de linguistique romane*, t. XLV, 1981, p. 17-73.

—, « Sur l'antéposition et la postposition de l'épithète qualificative en français, apologie linguistique », *Revue de linguistique romane*, t. LVII, n° 225-226, 1993, p. 5-25.

## ELLIPSE ET COHÉRENCE

DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN*

*Marie-Albane Watine*

*Université de Nice Sophia-Antipolis*

Lorsque l'abbé Donissan, jouissant de la clairvoyance miraculeuse qui lui permet de voir l'âme de Mouchette, lui conte l'histoire de sa vie confondue à celle de ses ancêtres, il est dit que l'intelligence de celle-ci ne peut saisir que peu de choses de ce récit mystérieux dont « l'effrayante ellipse eût déçu de plus lucides » (p. 160<sup>1</sup>). Ailleurs, sa parole « simple » et « elliptique » n'interrompt qu'épisodiquement ses « affreux silences » (p. 205). Mais si le discours lacunaire de Donissan semble rebelle à l'intellection, que dire du texte lui-même dans son ensemble ? En lisant *Sous le soleil de Satan*, nous sommes un peu comme Mouchette écoutant Donissan. Dans ce passage comme dans bien d'autres, l'essentiel est occulté, les liens logiques gommés, et chacun doit travailler à fonder sa propre compréhension d'un récit toujours allusif.

Car l'ellipse, le manque, le creux semblent bien une caractéristique essentielle du roman, contraignant souvent à une compréhension partielle, et astreignant à revenir sur ses pas pour reconstruire tant bien que mal une logique narrative ou temporelle. Les critiques ont souvent souligné ces lacunes chez Bernanos, notant les ellipses narratives ou la discontinuité scénique des chapitres<sup>2</sup>, le manque de cohérence

- 1 Toutes les références à *Sous le soleil de Satan*, sauf indication contraire, renvoient à l'édition Paris, Pocket, 1994.
- 2 En particulier É. Lagadec-Sadoulet, « La discontinuité scénique des romans bernanosiens au risque de l'interprétation », dans *Bernanos et l'interprétation*, dir. P. Le Touzé et M. Milner, Paris, Klincksieck, 1996, p. 97-109 et, du même auteur, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 26 et suivantes.

et de liaisons de la deuxième partie<sup>3</sup>, et se demandant même si « l'escamotage des liens descriptifs et dramatiques » qui obligent à « un réel travail de détective pour reconstruire ce qui s'est passé »<sup>4</sup> ne trouveraient pas leur origine dans des inadvertances ou incohérences de l'auteur...

Car, là où les liens logiques et la continuité discursive font défaut, c'est bien la cohérence du texte qui se trouve mise en jeu. Celle-ci suppose en effet une continuité thématique, référentielle, logique et énonciative ; et c'est justement cette continuité qui est continuellement sapée par les ellipses et les ruptures bernanosiennes. On essaiera, dans un premier temps, de proposer une définition et une typologie de l'ellipse, avant d'analyser certaines occurrences du texte et de proposer une interprétation globale de ce stylème bernanosien.

228

#### ELLIPSE, COHÉRENCE : PROBLÈMES DÉFINITOIRES

Nous partons donc de l'intuition que, dans le texte, quelque chose « manque » souvent, qui fait buter le lecteur, l'engage à la relecture et expose le texte au risque de l'obscurité. Cette notion de manque, qui est au centre de l'étymologie du terme d'*ellipse* et de sa définition depuis les traités de l'âge classique<sup>5</sup>, ne laisse pas d'être problématique. En effet, comment peut-on raisonner sur ce qui est absent, et de surcroît, une telle démarche est-elle légitime ?

Pour commencer, parler de manque suppose qu'on se réfère implicitement à un modèle de phrase ou de texte bien formés, auquel comparer tout énoncé ; l'ellipse syntaxique, en particulier, renvoie au canon de la phrase modèle, qui sature autour de son verbe toutes les positions syntaxiques. Dès lors, rien n'empêche de considérer

3 L. Cellier, « Aperçus sur la genèse de *Sous le soleil de Satan* », *Études bernanosiennes*, vol. 12, 1971, p. 7-22.

4 Cette dernière analyse concerne *Monsieur Ouine*, mais nous semble transférable au roman qui nous occupe : J. L. Hornsby, « Vide spirituel et technique lacunaire dans *Monsieur Ouine* », dans *Georges Bernanos*, colloque de Cerisy-la-Salle (1969), dir. M. Milner, Paris, Plon, 1972, p. 536.

5 Lamy parle d'« oublié d'un mot », Fontanier de « suppression de mots » et Dumarsais du fait que l'on « retranche des mots ».

une exclamation non verbale comme (1) « Que de nuits, pareille à cette nuit, jusqu'à la dernière nuit ! » (p. 196) comme une ellipse du verbe correspondant à une phrase modèle du type « Que de nuits se sont succédé ». Mais cela ne correspond pas toujours au sentiment du locuteur, qui ne ressent pas forcément un « manque » dans toute phrase non verbale. On peut dire avec Gérard Dessons qu'une telle perception de l'ellipse relève d'un point de vue conservateur sur la langue, reposant sur le schéma canonique de la phrase latine<sup>6</sup>. De surcroît, comme l'ellipse convoque toujours implicitement un modèle, son identification est évidemment tributaire des évolutions possibles de ce modèle : comme le soulignent C. Haroche et D. Maingueneau, « si le repérage d'une ellipse suppose une mise en relation avec une construction "canonique", il suffit que ce canon varie pour qu'il y ait ellipse ou non »<sup>7</sup>. C'est ce qui explique que ce qui est repéré sous le terme d'*ellipse* varie considérablement de la Renaissance à nos jours et dans les grammaires d'une même époque<sup>8</sup> : dans l'histoire de la notion, des faits aussi différents que la recatégorisation d'un adjectif en substantif, des phrases inachevées, des monorhèmes et des constructions infinitives ont été analysés comme ellipses.

Au vu de ces apories, il semble que parler d'ellipse impose finalement de sortir du modèle linguistique ou grammatical. La relativité du concept de manque engage à prendre en compte la dimension communicative de l'ellipse, son aspect avant tout interprétatif, tributaire de l'aperception plus ou moins subjective d'une incomplétude – incomplétude qui se situe du côté non pas du modèle, mais de la réception des lecteurs. Cela crée évidemment une difficulté : dans le repérage de ce qu'on nommera *ellipse*, il faut dès lors tableur sur le partage jamais certain d'une impression

- 
- 6 G. Dessons, « La parole hantée : épistémologie linguistique de l'ellipse », dans *Ellipses blancs silences*, dir. B. Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 13-22.
- 7 C. Haroche et D. Maingueneau, « L'ellipse ou la maîtrise du manque », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. C. Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 144.
- 8 Voir, pour le xx<sup>e</sup> siècle, la comparaison de plusieurs grammaires dans D. Sliwa, « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du xx<sup>e</sup> siècle », dans *L'Ellipse grammaticale, op. cit.*, p. 95-102.

de lacune. Mais ce que l'ellipse perd alors en légitimité définitoire, elle le gagne en intérêt stylistique.

Qu'est-ce qui peut donner l'impression de manquer dans un texte ? Cette deuxième question engage à une classification de l'ellipse selon la nature et le niveau linguistique de l'élément qui est senti comme manquant.

230 On peut avancer qu'il n'existe que deux types de manque : ceux qui sont nettement repérables en vertu d'un modèle de phrase complète, et ceux qui sont perceptibles mais non justifiables en terme de contrainte. Car il existe bien un niveau où il existe des contraintes structurales indéniables : c'est celui de la syntaxe phrastique. Au niveau de la phrase, parler de manque est plus aisément justifiable. Par exemple, le verbe doit régir un certain nombre d'actants : si l'un d'entre eux n'est pas actualisé, on peut se référer à ce nombre d'actants fixé par le lexique pour parler d'ellipse. D'un point de vue syntaxique, quelque chose fait structurellement défaut et impose une restitution.

Mais hors ces connexions syntaxiques, il n'existe pas de contrainte absolue : comme le rappelle M. Charolles après Benveniste et Jakobson, « sorti de la phrase il n'y a plus [...] de cadre préconfigurant la distribution des unités verbales, il n'existe pas de structure formelle dans laquelle les unités phrastiques devraient rentrer pour occuper une position prédéfinie »<sup>9</sup>. L'enchaînement d'une phrase à une autre n'est que très faiblement contraint ; la perception d'un manque, à ce niveau, est d'une justification bien plus délicate, et la restitution toujours sujette à caution.

On distinguera donc deux grands types d'ellipse : l'*ellipse syntaxique* et l'*ellipse informationnelle*.

L'*ellipse syntaxique* laisse vide une fonction syntaxique ou un pivot verbal qui, dans une conception exigeante de la phrase, devrait être remplie. Un cas souvent mentionné est constitué par les réponses non verbales à des questions comme dans la paire suivante :

---

9 M. Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1994, p. 127.

- Où es-tu ?
- Ici ! [ellipse de *je suis*]

L'incomplétude syntaxique est immédiatement sensible dans la deuxième réplique, et la restitution mentale de l'élément manquant quasi-obligatoire. Celle-ci se fait par référence au cotexte antérieur immédiat, avec parfois un petit ajustement paradigmatique (*es-tul je suis*). Dans l'ellipse syntaxique, le repérage d'un manque est en principe syntaxiquement incontestable, et le recouvrement aisé.

L'*ellipse informationnelle* sort du cadre syntaxique et pose des problèmes plus complexes. Le manque perçu se situe alors à un niveau bien plus labile, interprétatif – et discutable : il semble qu'une information ou un lien logique manque pour assurer la lisibilité parfaite de l'énoncé. Selon le niveau où est ressenti ce vide, on peut tenter de proposer une classification de ce deuxième type d'ellipse.

On regroupera sous le terme d'*ellipse logique* plusieurs types de faits, comme le manque d'un lien logique entre deux propositions, deux phrases ou deux séquences, quand il rend un enchaînement plus ou moins obscur. Lorsque l'élément manquant est un simple connecteur (asyndète), la relation logique est en général facilement rétablie et l'ellipse, quasi-inexistante. Mais c'est parfois une proposition entière qui semble manquer, entre deux phrases, pour que l'on en comprenne la continuité logique ou argumentative. On a la sensation d'un passage « du coq à l'âne », et l'unité argumentative, logique ou énonciative ne se laisse reconstruire qu'au prix d'un certain travail.

Enfin, à un niveau narratif et informationnel se situe ce que la narratologie désigne sous le nom d'*ellipse narrative*, qui consiste en l'escamotage, entre deux longues séquences textuelles, de tout un segment temporel de l'histoire, parfois signalé par des expressions du type : « Des années passèrent », « Quelque temps plus tard »... Ces failles dans la continuité temporelle correspondent à un manque informationnel, et non logique. Elles ne nuisent pas forcément à la cohérence textuelle : en effet, le segment diachronique manquant contient certes des informations reliées chronologiquement, mais non forcément pertinentes pour le récit. Plus intéressant pour notre

problématique serait l'examen d'une autre ellipse narrative, que Genette évoque rapidement sous le nom de *paralipse*<sup>10</sup> : il s'agit ici du passage sous silence, non d'un segment temporel, mais d'une information capitale pour la compréhension d'autres événements narrés.

232

Tous les types d'ellipse que nous venons d'évoquer rapidement sont repérables dans *Sous le soleil de Satan*, et mettent parfois en jeu la cohérence du roman. Il convient d'éclaircir ce dernier concept de cohérence avant de proposer l'étude des occurrences. Sans entrer dans le détail de cette notion complexe, que la linguistique textuelle tente, depuis une trentaine d'années, de circonscrire, on peut la définir comme un trait constitutif de tout discours, comme le fait même qu'un texte quelconque tienne debout et puisse être interprété. Elle dépasse donc la sphère du littéraire, mais aussi du linguistique, bien qu'elle dépende en partie de marqueurs textuels identifiables. De ce point de vue, la plupart des auteurs s'accordent à distinguer cohésion et cohérence. La cohésion, d'ordre linguistique, est l'ensemble des marques de relation entre énoncés ou constituants d'énoncé. Appartiennent à la cohésion des phénomènes comme la répétition, l'anaphore, les connecteurs, la continuité aspectuelle et temporelle, qui construisent la continuité textuelle. La cohérence, elle, est le résultat d'un jugement, qui attribue à un texte une valeur d'interprétabilité. Ce jugement de cohérence est en grande partie d'ordre extra-linguistique : il s'appuie sur les marques de cohésion mais n'en dépend pas absolument, puisqu'il met en jeu, on le verra, tout un ensemble de déterminations pragmatiques, encyclopédiques et cognitives.

Les types d'ellipse que nous avons évoqués, par les brèches qu'ils creusent dans la continuité logique, référentielle et énonciative de l'énoncé, ont des effets divers sur la cohérence du roman.

---

10 G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 92-93 et 211-212.

## L'ELLIPSE SYNTAXIQUE : UN MARQUEUR COHÉSIF

On évoquera rapidement le premier type d'ellipse, courant dans le roman comme dans n'importe quel type de discours. Les occurrences en sont plus fréquentes dans le discours direct, car l'ellipse est souvent marqueur d'oralité :

(2) – Et présentement, que décidez-vous ?

– D'obéir, répondit cet homme étrange. (p. 219)

(3) Vous le savez ? interrogea l'abbé Menou-Segrais. De quelle manière ?

(p. 180)

(4) Notre rage est si patiente ! Notre fermeté si lucide ! (p. 139)

(5) Il lui donna sur l'épaule une bourrade amicale, ainsi qu'on pousse par jeu un objet en état d'équilibre instable, ou les enfants cet homme de neige qui s'effondre aussitôt sous leurs huées. (p. 130)

Dans chacun de ces exemples, la deuxième phrase ou proposition est incomplète syntaxiquement : le verbe pivot fait défaut. Le recouvrement d'une structure syntaxique canonique se fait par l'emprunt de son verbe à la phrase précédente, soit, pour l'exemple (5) : « ou les enfants [poussent] cet homme de neige qui s'effondre ». On voit que l'ellipse syntaxique ne compromet aucunement la lisibilité de l'énoncé. Les traités de grammaire et de rhétorique classiques, qui s'intéressent presque uniquement à ce type d'exemples, insistent d'ailleurs tous sur ce point : selon Dumarsais, pour être acceptable, le retranchement d'un mot ne doit apporter « ni équivoque ni obscurité dans le discours »<sup>11</sup>. Fontanier définit la figure comme la « suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude »<sup>12</sup>. Ce type d'ellipse se situe donc aux antipodes de tout effet de rupture de

11 C. Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens* (1730), Paris, Flammarion, 1988, p. 350.

12 P. Fontanier, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, 1977, p. 305.

la cohérence textuelle. Son effet est même inverse : plusieurs études<sup>13</sup> montrent qu'une telle ellipse est au contraire un facteur de cohésion discursive. En effet, au même titre que l'anaphore, elle impose de se référer au cotexte antérieur pour reconstruire le sens complet de l'énoncé et, à ce titre, devient un phénomène de liage linguistique entre deux phrases. Ce n'est donc pas ce type classique qui doit retenir l'attention pour la question qui nous occupe.

### L'ELLIPSE LOGIQUE, UN BROUILLAGE IRRÉDUCTIBLE

234 Mais à d'autres niveaux, certaines ellipses peuvent mettre en jeu la cohérence du texte. Tel est le cas, en particulier, de l'ellipse logique. Cette fois-ci, la perception d'un manque n'est pas justifiable syntaxiquement, mais le lecteur a la sensation que quelque chose fait défaut entre deux phrases, qui rend problématique l'intelligibilité d'un enchaînement et impose une lecture réursive, revenant sur ses pas pour reconstruire mentalement les liens manquants.

Ces ruptures sont constantes dans le roman, en particulier lors des scènes cruciales comme la rencontre avec le diable, le dialogue avec Mouchette et la scène du miracle raté. Plutôt que de citer une multitude de passages, on s'attachera à quelques occurrences significatives.

Dès les premières lignes de l'extrait au programme surgit une difficulté. On le verra, sa continuité peut être rétablie, mais à un certain coût interprétatif :

(6) Le vicaire de Campagne prit la route de Beaulaincourt et descendit vers Étaples à travers la plaine.

– C'est une promenade, trois lieues au plus, avait dit M. Menou-Segrais, en souriant. Allez à pied, puisque c'est votre plaisir.

13 En particulier M. Cherchi, « L'ellipse comme facteur de cohérence », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 118-128, ou M. Bigot, « L'ellipse et la cohérence du texte narratif », dans *Cohérence et discours*, dir. F. Calas, Paris, PUPS, 2006, p. 307-317. L'ellipse est déjà répertoriée au même titre que l'anaphore ou les connecteurs comme l'un des quatre grands dispositifs de cohésion du texte dès l'étude inaugurale de M. A. K. Halliday et R. Hasan, *Cohesion in English*, London, LEA, 1976.

Il n'ignorait pas le goût naïf du pauvre prêtre pour les voyages en chemin de fer. Mais cette fois l'abbé Donissan ne rougit pas comme à l'ordinaire... Même il sourit, non sans malice. (p. 111)

À la première lecture, le lien entre la fin de la réplique de Menou-Segrais et le commentaire qui suit n'apparaît pas clairement. La première phrase sous-entend que le vicaire préfère marcher, et la deuxième nous apprend que son moyen de transport favori est le train. Pourtant, la phrase à l'imparfait, en l'absence de tout connecteur, s'interprète comme la justification énonciative de la phrase au discours direct. À première vue, il y a là une contradiction, qui constitue une infraction aux principes qui régissent la cohérence textuelle. Au premier rang des règles que respectent les textes cohérents figure, en effet, ce que M. Charolles appelle la « méta-règle de non-contradiction », qui suppose que le développement d'un texte cohérent « n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure »<sup>14</sup>. Dans ce passage, le rétablissement d'une continuité logique est toutefois possible : il suffit d'inverser par antiphrase le contenu de la réplique de Menou-Segrais. Celui-ci taquinerait ironiquement le prêtre sur son « goût naïf », comme l'indiquent les attitudes des interlocuteurs, indices pragmatiques d'un échange marqué par l'ironie : sourire chez l'abbé et chez Donissan, « malice » montrant la réception réussie de l'ironie, rougissement possible comme réaction à la moquerie... Pourtant ce rétablissement de la cohérence, à la lecture, n'est sans doute pas immédiat. Le moins que l'on puisse dire est que *Sous le soleil de Satan* n'est pas un texte qui manie l'humour à chaque page, et l'interprétant ironique n'est pas automatiquement convoqué par le lecteur. Dès lors, on peut avoir la sensation d'une insuffisance dans l'indexation de l'antiphrase, qui aurait rendu la contradiction immédiatement interprétable. Ce qui semble manquer ici, c'est un guidage de la réception, du type : « Il se moquait de lui. Il n'ignorait pas le goût naïf du prêtre... ».

14 M. Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 22.

Dans d'autres occurrences, les marqueurs de continuité logique entre phrases font défaut au point de compromettre définitivement le rétablissement de la cohérence. Ainsi dans ce paragraphe situé quelques pages plus loin :

(7) « Notre bonhomme est maintenant tout à fait raisonnable », affirme le curé de Larieux. Il est vrai. Sa tête reste froide et lucide. Jamais il ne fut dupe des mots. Son imagination est plutôt courte. Le cœur consume jusqu'à sa cendre. (p. 114)

C'est ici la signification de la dernière phrase, et son rapport avec celles qui précèdent, qui posent problème. Encore une fois, le lecteur peut avoir l'impression que certains liens nécessaires manquent pour assurer la continuité de la séquence.

236

Pourtant, les liens de cohésion sont bien présents. Le premier marqueur cohésif réside dans la répétition d'une structure. En effet, « le cœur consume » semble entrer en série avec les structures précédentes, « Sa tête reste... » et « Son imagination est... », soit *nom désignant une composante morale + verbe au présent de caractérisation*. Le cœur, désignant par métonymie la vie morale, entre en relation ternaire avec l'esprit et l'imagination, dans une triade plus ou moins classique. L'autre lien cohésif réside dans les relations anaphoriques, avec le « il » anaphorisant « bonhomme » et les deux premiers possessifs appelant le même antécédent. Ces liens anaphoriques construisent un type de progression thématique courante, appelée à *thème dérivé*, où les thèmes de chaque phrase correspondent à une partie du « super-thème » initial ; il faut alors, sans doute, interpréter l'article défini déterminant « cœur » comme une anaphore associative, relié lui aussi au super-thème « bonhomme ». Pourtant, malgré ces marqueurs cohésifs, le lien logique entre la dernière phrase et les autres n'apparaît pas clairement : les connecteurs logiques ou argumentatifs manquent pour guider la lecture.

Dans ce type de cas, tout récepteur est amené, pour compenser l'insuffisance des relateurs linguistiques, à construire plusieurs tentatives d'interprétation en suppléant aux relations logiques manquantes. Comme le montre M. Charolles, le lecteur crédite *a priori* le texte qu'il lit d'une certaine cohérence ; lorsque les liens qui unissent les phrases

sont ambigus ou font défaut, il tend à « construire des relations qui ne figurent pas expressément dans le donné textuel »<sup>15</sup>. Grâce à ce travail, il arrive fréquemment qu'une suite de phrases soit jugée cohérente alors qu'elle ne comporte pas de liens visibles de cohésion. C'est le cas dans un échange comme : « Marie s'est enrhumée. Il fait froid »<sup>16</sup>. Bien qu'il n'existe aucun lien anaphorique ou sémantique ni aucun connecteur entre ces deux phrases, sa cohérence ne pose pas problème. Chacun rétablit mentalement une relation d'effet à cause qui rend la deuxième phrase parfaitement pertinente par rapport à la première.

Le lecteur, devant un énoncé problématique ou elliptique, construit donc un certain nombre d'inférences, c'est-à-dire des « proposition[s] implicite[s] que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral »<sup>17</sup>. La cohérence dépend finalement autant du succès de ces opérations inférentielles que des marqueurs explicites de cohésion. Les connaissances extra-linguistiques, les « modèles mentaux » de chaque récepteur et le déchiffrement des sous-entendus jouent un rôle central dans le jugement de cohérence, qui dépasse de ce fait la sphère proprement linguistique.

Dans notre extrait, on l'a dit, les liens cohésifs ne suffisent pas à lever la difficulté interprétative. Dès lors, quelles inférences est-on amené à construire ? M. Charolles montre que les sujets sont généralement portés à recourir à trois principes de connexions propres à la logique naturelle, à savoir les relations de cause/conséquence, de ressemblance/dissemblance ou d'antériorité/postériorité temporelles. Or, il semble que plusieurs de ces inférences puissent être successivement

15 M. Charolles, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, t. X, n° 2, 1988, p. 55.

16 Exemple emprunté à M. Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », art. cit., p. 131.

17 Selon C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986, p. 24. Il y a ici une légère divergence terminologique : pour l'auteur, les inférences regroupent les présupposés (informations non posées mais inscrites dans la formulation de l'énoncé) et les sous-entendus (informations susceptibles d'être véhiculées par un énoncé, mais dont l'actualisation reste tributaire du contexte énonciatif) ; et ce sont ces sous-entendus, dépendant de l'interprétation, et non déductibles du donné linguistique, que Charolles appelle *inférences*. Nous ne nous intéressons ici qu'aux sous-entendus, le présupposé n'étant pas assimilable à une ellipse.

convoquées dans ce passage, selon les indices pris en compte, et mènent finalement à quatre interprétations concurrentes.

Tout d'abord, la structure en série que nous avons décelée tend à mettre le cœur au même niveau que la tête et l'imagination, et porte dans un premier temps à tisser entre les phrases un lien de ressemblance : chaque partie de l'âme se ressemble en vertu de sa faible activité. La tête, froide, agite peu de raisonnements, l'imagination, courte, produit peu d'images ; quant au cœur, entièrement consumé, il est réduit lui aussi à sa plus simple expression. On aurait ainsi le tableau d'une âme usée, comme laminée dans son ensemble par le travail de sape mené par Donissan contre lui-même.

238

Toutefois, le sémantisme de « consumer », qui entre en opposition avec « froide », vient compromettre cette première interprétation. Cette rupture de continuité sémantique engagerait plutôt une inférence de dissemblance. Le relateur logique manquant entre les phrases serait donc un connecteur marqueur d'opposition du type « Au contraire, le cœur... », ou encore un syntagme détaché cadratif<sup>18</sup>, introduit par un marqueur de changement de topicalisation<sup>19</sup> du type « quant à » (« quant au cœur... »). Le sens global serait le suivant : la tête est froide, mais le cœur, lui, est consumé de sa passion mystique, au point d'en être anéanti. L'apparence raisonnable de Donissan dissimule une passion dévorante.

Mais il faut tenir compte d'un indice qui va dans le sens d'une troisième opération inférentielle : la présence d'une phrase intercalaire qui vient rompre l'effet de série. La phrase « Jamais il ne fut dupe de mots », qui ne trouve pas sa place dans la structure ternaire mise en évidence jusqu'ici, peut s'interpréter comme une cause de la précédente : sa tête est froide et lucide, car il n'est jamais dupe de mots. Dès lors, par transfert, on peut être tenté de répéter cette inférence logique sur les deux phrases suivantes : son imagination est courte, parce que le cœur a brûlé entièrement, ne laissant pas même cette cendre que constitue l'imagination. L'inférence

---

18 Pour cette terminologie, nous renvoyons aux travaux de M. Charolles, notamment à « De la cohérence à la cohésion des discours », dans *Cohérence et discours*, op. cit., p. 25-38.

19 Selon la terminologie de J.-M. Adam, *La Linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005, p. 119-120.

causale se double sans doute alors d'une proposition implicite du type « l'imagination est la cendre du cœur », proposition qui ne figure certes pas dans les modèles mentaux de tout un chacun...

Enfin, si l'on tient compte de la rupture créée par l'article défini (« le cœur »), et qu'on l'interprète non comme le support d'une anaphore associative, mais comme un générique, il est loisible de percevoir dans cette dernière phrase une tonalité gnomique ; on aurait dès lors une maxime qui entrerait en relation causale, non avec la phrase précédente, mais avec l'ensemble du paragraphe. La portée logique de la cause est plus large ; on pourrait alors gloser le passage ainsi : en général, le cœur, quand il se consume, ne laisse rien ; c'est pourquoi la tête de Donissan est froide et son imagination, courte.

On le voit, il est bien difficile de trancher entre ces quatre interprétations, nullement exclusives d'ailleurs d'autres lectures possibles. Chacune mobilise des inférences logiques non compatibles entre elles. L'absence totale de connecteur et l'ellipse des propositions implicites qui rendraient la séquence lisible produit une sorte de brouillage logique indépassable, qui oblige le lecteur à revenir sans cesse sur ses pas pour tenter de réduire, sans succès absolu, le grand écart creusé par l'ellipse.

#### LE TRAVAIL DU MANUSCRIT

Cette ellipse logique, sur laquelle bute régulièrement tout lecteur de *Sous le soleil de Satan*, ne peut être expliquée par des « inadvertances »<sup>20</sup> de l'auteur. En effet, il est frappant de constater que les corrections opérées par le manuscrit vont toutes dans le sens de suppressions qui compromettent la continuité logique, et ce en des points particulièrement stratégiques du récit. Lors de la scène décisive avec Mouchette, qui se situe réellement au centre structurel du roman et décide du parcours moral de Donissan, certains enchaînements paraissent particulièrement obscurs. Ainsi dans ce passage où le vicaire trace une double croix sur la poitrine de Mouchette :

<sup>20</sup> Comme le conjecture J. L. Hornsby, « Vide spirituel et technique lacunaire dans *Monsieur Ouine* », art. cit.

(8) Elle fit un bond léger en arrière, sans trouver une parole, avec un étonnement stupide. Et quand elle n'entendit plus en elle-même l'écho de cette voix dont la douceur l'avait transpercée, le regard paternel acheva de la confondre.

Si paternel !... (Car il avait lui-même goûté le poison et savouré sa longue amertume) (p. 153)

240

Le rapport de l'insertion parenthétique avec ce qui précède paraît fort obscur. Pourtant, cette fois-ci, un connecteur guide l'interprétation logique : la parenthèse se donne comme justification de la paternité du regard que pose Donissan sur Mouchette. D'autres relateurs linguistiques vont dans le sens de cette relation causale : l'adverbe « même » (dans « lui-même ») suppose une relation de ressemblance entre Donissan et Mouchette, qui explicite ce regard paternel.

Mais où se situe cette ressemblance, ou autrement dit, de quel « poison » est-il question ? La détermination complète signalée par le défini est trompeuse, ce dernier ne se laissant interpréter ni comme anaphorique, ni comme générique, ni comme une exophore mémorielle. Dès lors, la parenthèse est indéchiffrable ; malgré les marqueurs cohésifs, la cohérence reste introuvable.

C'est que les phrases supprimées sur le manuscrit étaient nécessaires à cette cohérence. On peut restituer ici le passage originel :

Elle fit un bond léger en arrière, sans trouver une parole, avec un étonnement stupide. Cependant plus forte que la colère même qu'elle sentait déjà remuer en elle, plus aiguë que la crainte, une espérance inouïe, un délire d'espérance, comme une expansion de la vie faisait craquer toutes les jointures de cette âme infortunée. Et quand elle n'entendit plus en elle-même l'écho de cette voix dont la douceur l'avait transpercée, le regard fraternel acheva de la confondre.

Si fraternel !... (Car il avait lui-même goûté le poison de l'espérance et savouré sa longue amertume<sup>21</sup>).

---

21 G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, première édition conforme au manuscrit original, éd. W. Bush, Paris, Plon, 1982, p. 179.

Tout s'éclaire : le SN « le poison » est cette fois déterminé par le complément « de l'espérance » de type équatif (qui sous-entend que l'espérance est un poison). Ce complément déterminatif répète lexicalement l'espérance présente dans la phrase supprimée, qui décrit la montée de ce sentiment en Mouchette. Dès lors la familiarité des deux personnages, qui devient même ici une « fraternité », s'explique par le fait que tous deux connaissent l'espoir et ses désillusions<sup>22</sup>. En ce point si fondamental du récit, qui pose la ressemblance profonde de Mouchette et Donissan, les corrections sur le manuscrit ôtent au lecteur toute clé de compréhension.

Ailleurs, c'est l'enchaînement des répliques qui est rendu obscur par les suppressions. Ainsi dans l'interaction suivante :

- (9) – [...] Quel âge avez-vous ? demanda-t-il après un silence.  
 – Vous devez le savoir, vous qui savez tant de choses...  
 – Jusqu'à ce jour vous avez vécu comme un enfant. Qui n'a pas pitié d'un petit enfant ? (p. 155)

La cohésion des deux premières répliques est assurée par le pronom neutre « le » anaphorisant le contenu propositionnel de la question qui précède ; la deuxième réplique est parfaitement pertinente par rapport à la première, et s'interprète comme un refus de répondre. Mais la troisième semble opérer une bifurcation du propos : même si le terme « enfant » entre en relation de continuité sémantique avec le terme « âge », il s'agit ici d'une autre version du temps, le temps « vécu » par opposition à l'âge numérique. Pour reconstruire la continuité de l'échange, le lecteur doit donc inférer une proposition implicite, où Donissan frapperait de non-pertinence sa question initiale pour relancer une nouvelle topique. Or, c'est justement cette proposition implicite qui est supprimée dans le manuscrit, dans lequel on peut lire :

<sup>22</sup> Les critiques s'accordent à juger cette modification fondamentale, puisque dans cette première version, Donissan est un véritable double de Mouchette dans son expérience du désespoir. Le pôle christique et le pôle satanique se trouvent ainsi rapprochés. Voir, entre autres, P. Gilles, « Écriture et rature. Étude de la genèse d'un passage de *Sous le soleil de Satan* », dans *Bernanos et l'interprétation*, op. cit., p. 79-95.

- Vous devez le savoir, vous qui savez tant de choses...
- Qu'importe votre âge ? Jusqu'à ce jour vous avez vécu comme une enfant<sup>23</sup>.

L'interrogation supprimée joue le rôle d'un organisateur textuel qui explicite la redistribution de la topicalisation. Comment interpréter cette suppression, qui semble n'avoir aucun enjeu idéologique particulier, et ne fait que rendre le propos plus elliptique, obligeant le lecteur à un certain effort de pontage interprétatif ? Il y a là, de toute évidence, la mise en place d'un stylème de l'allusif, de l'implication du lien.

#### L'ELLIPSE NARRATIVE, OU COMMENT DEVIENT-ON UN SAINT ?

L'ellipse narrative, située au niveau informationnel le plus large, a d'autres effets sur la cohérence textuelle. L'occurrence la plus notable se situe entre la première et la deuxième partie du roman, séparées par une ellipse de quarante ans<sup>24</sup>, écart comblé de façon résomptive par quelques analepses allusives. Le procédé correspond tout à fait à la définition classique de l'ellipse narrative chez Genette, soit une configuration où « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire »<sup>25</sup>. Le recours à l'ellipse narrative est du reste constant dans le roman. L'étude du manuscrit montre que Bernanos écrit par scènes indépendantes, souvent des dialogues, qu'il recolle plus ou moins par la suite<sup>26</sup>, d'où la discontinuité souvent ressentie entre les chapitres.

En général, l'ellipse narrative ne compromet aucunement la cohérence d'un récit. Mais dans le cas de ce roman, elle pose un problème de continuité référentielle, dans la désignation du personnage du saint. Dans la première partie, Donissan est alternativement désigné par son nom propre, par certaines descriptions définies coréférentielles comme

23 *Sous le soleil de Satan*, première édition conforme au manuscrit original, éd. cit., p. 181.

24 Pour une étude de détail sur cette chronologie, nous renvoyons à É. Lagadec-Sadoulet, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, op. cit.

25 G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 128.

26 Voir W. Bush, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan »*, Paris-Caen, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes » (236), 1988, p. 46-62.

« le vicaire de Campagne », ou enfin, en prolepse, par « le (futur) saint de Lumbres ». Dans la deuxième partie, ce syntagme défini, « le saint de Lumbres », est largement présent ; mais il n'y a plus une seule occurrence du nom propre « Donissan ». Et pour cause : le nom propre opère une « désignation rigide »<sup>27</sup>, qui suppose une référenciation stable à un individu pourvu des mêmes « traits sortaux », c'est-à-dire des traits nécessaires à la définition même d'un objet. Or, on peut avancer que, justement, l'individu n'est plus le même. Durant cette ellipse de quarante ans, Donissan a accompli le saut ontologique qui, de « futur saint », l'a transformé en « saint de Lumbres ». Ce que l'ellipse narrative passe sous silence, ce sont les prédicats transformationnels qui décriraient les étapes de la métamorphose. La continuité référentielle de l'individu est entamée dans le miracle de la sainteté. Comment devient-on un saint ? Par la brèche ouverte dans la coréférencialité des désignateurs de Donissan, c'est ce mystère qui se trouve frappé du sceau de l'indicible.

#### LE SUBLIME ET L'APOPHASE

On ne peut développer, dans le cadre de cet article, l'examen stylistique des différents effets des ellipses bernanosiennes ; cependant on proposera, en guise de conclusion, quelques pistes interprétatives.

L'ellipse, chez Bernanos, conduit à des ruptures de cohérence qui rendent la lecture malaisée, mais ces obscurités font évidemment sens : Anna Jaubert souligne que, si la dyscohérence est évidemment un défaut communicationnel, elle se trouve réévaluée en littérature : elle déclenche « une réparation de l'incohérence, appelée à délivrer un sens plus profond »<sup>28</sup>. Troué par l'ellipse, le texte se fait le miroir de la parole lacunaire mais sublime de Donissan. L'abbé, à qui les « mots [...] ont toujours manqué » (p. 218), accède à une sorte d'« éloquence embarrassée, bégayante » (p. 114) qui ne parle pas à l'esprit, mais à l'âme. Suivant la méfiance de certains contemporains pour les relations

<sup>27</sup> Selon l'analyse de S. Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford, Oxford University Press, 1980 (trad. fr. *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982).

<sup>28</sup> A. Jaubert, « Les ordres du discours en perspective. Cohérence et pertinence », dans *Cohérence et discours*, op. cit., p. 19.

logiques trop tranchées – songeons aux charges de Claudel contre l'expression de la cause – Bernanos insuffle à son texte, par la pratique de l'ellipse, un sublime de l'allusif, du naïf, à l'opposé de la tradition rhétorique du sublime orné : un sublime « idiot » qui fait de Donissan le frère du prince Mychkine<sup>29</sup> et qui permet seul d'approcher la vision mystique, proprement alogique.

244

De ce point de vue, Bernanos se placerait du côté d'une théologie négative ou apophatique, qui refuse la formulation de tout concept intellectuel et positif sur Dieu : l'être divin ne s'approche que dans une expérience qui dépasse tout entendement, tout enchaînement de causes et d'effets, et toute continuité discursive. Les figures de saints sont ainsi vouées au silence ou au bégaiement, faillite du langage qui est signe de la présence de l'ultime. Les brouillages logiques et les ruptures référentielles produits par l'ellipse mettraient dès lors le lecteur en état d'approcher cette expérience mystique dont l'essentiel ne peut qu'être tu, pour rejoindre la formule de Wittgenstein qui se fait ici émule de l'apophase : « Il y a en tout cas un inexprimable ; il se montre ; c'est cela le mystique »<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Dans *L'idiot*, de Dostoïevski, que Bernanos avait lu et admirait.

<sup>30</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001, p. 112.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005.
- AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- BERNANOS, Georges, *Sous le soleil de Satan, première édition conforme au manuscrit original*, éd. William Bush, Paris, Plon, 1982.
- BUSH, William, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan »*, Paris-Caen, Minard, coll. « Archives des lettres modernes » (236), 1988.
- CHAROLLES, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.
- , « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, t. X, n° 2, 1988, p. 45-66.
- , « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1994, p. 125-151.
- , « De la cohérence à la cohésion des discours », dans *Cohérence et discours*, dir. Frédéric Calas, Paris, PUPS, 2006, p. 25-38.
- CHERCHI, Michel, « L'ellipse comme facteur de cohérence », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 118-128.
- Cohérence et discours*, dir. Frédéric Calas, Paris, PUPS, 2006.
- Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, dir. Anna Jaubert, Lyon, ENS éditions, 2005.
- DESSONS, Gérard, « La parole hantée : épistémologie linguistique de l'ellipse », dans *Ellipses blancs silences*, dir. Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 13-22.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1992.
- GILLE, Pierre, « Écriture et rature. Étude de la genèse d'un passage de *Sous le soleil de Satan* », dans *Bernanos et l'interprétation*, dir. Philippe Le Touzé et Max Milner, Paris, Klincksieck, 1996, p. 79-95.

GILLE, Pierre, « Faut-il retoucher *Sous le soleil de Satan* ? », dans *Du roman au film : « Sous le soleil de Satan »*, *Revue des Lettres modernes*, série *Georges Bernanos*, n° 20, 1991.

HAROCHE, Claudine et MAINGUENEAU, Dominique, « L'ellipse ou la maîtrise du manque », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. Catherine Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 143-150.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.

LAGADEC-SADOLET, Élisabeth, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988.

MAGNIEN, Michel, « Entre grammaire et rhétorique : l'ellipse dans quelques traités de la Renaissance », dans *Ellipses blancs silences*, dir. Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 31-44.

246

SLIWA, Dorota, « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du xx<sup>e</sup> siècle », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. Catherine Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 95-102.

## RÉSUMÉS

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

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

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

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

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

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

248

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

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

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

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

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

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

252

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## TABLE DES MATIÈRES

### PRÉFACE

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

### PREMIÈRE PARTIE

#### JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

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

### DEUXIÈME PARTIE

#### BONAVENTURE DES PÉRIERS

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

### TROISIÈME PARTIE

#### THÉOPHILE DE VIAU

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

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

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

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

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

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

Les décentrement narratifs dans *Hernani*  
Judith Wulf ..... 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

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

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

RÉSUMÉS ..... 247