

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



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



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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

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

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

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

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

« Études linguistiques »

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

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

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

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

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

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial
Sébastien PORTE

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

DEUXIÈME PARTIE

Bonaventure Des Périers

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 »¹ qui prennent la forme de « plaisans comptes » ou encore de « nouvelles »², 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 conteur³). Si cet énonciateur à double visage présente principalement les anecdotes comme le récit d'actions entreprises par des personnages pittoresques⁴, 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 discours⁵. 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 commentaire⁶. 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-Revuz⁷.

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. 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 voix⁸.

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*⁹. 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 systématique 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 »¹⁰.

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 »¹¹ : la présentation succincte du protagoniste et des personnages secondaires se fait à la P₃ et à la P₆, 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 »¹². 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 récit¹³. 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 »¹⁴. 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 modalisé¹⁵. 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

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

¹⁵ 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 narratives¹⁶ : 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 »¹⁷. 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 »¹⁸, « Mon Normand ne fut oncq si joyeux »¹⁹, 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 »²⁰.

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 »²¹) ou d'une tournure impersonnelle, comme à la nouvelle 27 (« Et fault noter que de ce temps là »²²). 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) »²³, 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) »²⁴ 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) »²⁵ 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 »²⁶. 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 digressif²⁷. 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 »²⁸), 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) »²⁹. 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 narratif³⁰. 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,

²⁹ *Ibid.*, p. 281.

³⁰ 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) »³¹. 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) »³². 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 »³³. 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 ? »³⁴. Pour ce faire, il fait fréquemment usage de l'impératif (« N'entendez pas que », par exemple, à la nouvelle 37³⁵), 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 »³⁶). 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 »³⁷, 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'aultre. Je vous en laisse le pensement à vostre loisir. Puis vous m'en sçaurez à dire »³⁸. 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 P₁ et de la P₄, 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 récréations 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.

RÉSUMÉS

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

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

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

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

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

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

248

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

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

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

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

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

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

252

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

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

PREMIÈRE PARTIE

JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

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

DEUXIÈME PARTIE

BONAVENTURE DES PÉRIERS

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

TROISIÈME PARTIE

THÉOPHILE DE VIAU

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

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

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

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

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

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

Les décentrement narratifs dans *Hernani*
Judith Wulf 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

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

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

RÉSUMÉS 247