

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>

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 figuré¹. 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^e, que par sa réception actuelle², 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^e siècle », *PFSC*, 9, 1983, p. 89-126.
- 2 G. Molinié, « Cliché et littérarité », art. cit., p. 175.

banalité³. 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 cliché⁴. 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 littérarité⁵. 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 métaphorique⁶. 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^e 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 hommes⁷ ;

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 moins⁸.

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.

cire⁹, 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 formels¹⁰. 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 gnominiques 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 renommée¹¹ !

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

¹¹ 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. Riffaterre¹² a dénombré les manières de renouveler cette « image au repos »¹³ : substituer des mots à ses composantes, en ajouter de nouvelles, modifier leur nature grammaticale¹⁴. 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 »¹⁵. 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^e 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 »¹⁶. 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 passage¹⁷.

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 sentiments¹⁸. 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*¹⁹ :

Il est jour, levons-nous, Philis ;
Allons à notre jardinage
Voir s'il est comme ton visage
Semé de roses et de lys²⁰.

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

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

¹⁷ XV, v. 72-74, p. 72.

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

¹⁹ 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^e », *Orbis litterarum*, XIV, 1959, p. 141).

²⁰ 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 amour²¹.

Néanmoins tous ces transferts et inversions sont fréquents dans la poésie Louis XIII²². 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 répands²³.

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 déluge²⁴, échappant au clichage secondaire.

L'échange entre les univers féminin et masculin complète ce transfert matériel²⁵. 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 Soleil²⁶.

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 »²⁷. 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 feu²⁸ :

Que [le beau Pâris] fit bien
 Alors qu'il alluma l'embrasement de Troie
 Pour amortir le sien²⁹ !

²⁴ Les textes polémiques reprennent néanmoins aussi cette opposition.

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

²⁶ XXXVI, v. 81-84, p. 126-127.

²⁷ XXIV, v. 53, p. 91.

²⁸ Omniprésente au XVII^e siècle, elle reste cliché.

²⁹ 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 guerre³⁰...

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 raison³¹.

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,

³⁰ LXVII, v. 15-33, p. 188.

³¹ 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 libertin³².

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 humeur³³.

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 stéréotype³⁴ : 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)³⁵, 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 haleine³⁶.

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 propreté 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 zéphyr
Tous embaumés des roses de l'Aurore,
Et tous couverts des richesses de Flore³⁷.

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 feinte³⁸.

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'œuvre³⁹. 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 pillage⁴⁰, 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*⁴¹, 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 »⁴². 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 présence⁴³. 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 »⁴⁴, 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 tristesse⁴⁵.

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 Troie⁴⁶.

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 »⁴⁷. 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 juste⁴⁸.

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 thème⁴⁹, 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 poétique. 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 sottie 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 larmes⁵⁰.

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 « sottie 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 »⁵¹.

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^e », *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^e 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^e 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^e 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.

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