

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



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



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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

### « Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

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

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

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

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

### « Études linguistiques »

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

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

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

*La Polysémie*  
Olivier Soutet (dir.)

*Cohérence et discours*  
Frédéric Calas (dir.)

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale  
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial  
Sébastien PORTE

**SUP**

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

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

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

TROISIÈME PARTIE

# Théophile de Viau





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

*Michèle Bigot*

*Université Jean Monnet (Saint-Étienne)*

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

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

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

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

94

#### LA MODERNITÉ DE THÉOPHILE

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

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

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

5 I/XXXIV, v. 77.

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

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

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

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

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

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

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

96

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

---

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

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

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

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

#### L'ODE ENCOMIASTIQUE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

26 1/XXXII, *Consolations à M. D. L.*

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

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

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

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

102

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

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

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

---

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

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

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

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

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

104  
passe alors comme si cette place d'*ego* ménagée par le texte était investie affectivement par le lecteur.

En ce qui concerne la forme énonciative entendue au sens large, elle repose en bonne partie en poésie sur la question du rythme, qui selon Meschonnic porte l'essentiel de la subjectivation du discours<sup>32</sup>. Mais le problème du rythme se pose dans des termes particuliers concernant une œuvre poétique du début du xvii<sup>e</sup> siècle. En effet, la poétique classique prônée par Malherbe et par Boileau laisse peu de place au rythme prosodique, en dehors des effets d'harmonie imitative, et encore moins au rythme accentuel. Comme le montre Georges Lote<sup>33</sup>, les grands vers, décasyllabes et alexandrins se soutiennent du seul rythme métrique, la césure, la pause finale, la césure strophique et le schéma de rimes. L'ictus de la parole est délibérément ignoré, et les groupes accentuels n'ont qu'une existence virtuelle. Une seconde coupe dans un hémistiche était considérée comme une grave faute de versification, ou du moins quelque chose qui fût réservé aux genres bas. Les variations rythmiques sont donc obtenues uniquement par diversification du mètre, ce qui explique en partie la quantité de strophes hétérométriques dans la poésie lyrique. Selon Georges Lote, il faut attendre la fin du xvii<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître dans le vers des coupes accentuelles.

Toutefois, on peut penser que la poésie lyrique, parce qu'elle occupe une place intermédiaire dans la hiérarchie des genres et qu'elle recherche les variations mélodiques, a contribué à introduire de la souplesse dans le système. En effet les petits vers sont dépourvus de pauses. Globalement le vers de huit syllabes permet une concordance entre le groupe grammatical et le vers, sans créer une impression d'artifice, et c'est ce qui fonde l'impression de naturel dans l'écriture poétique de Théophile. Mais, dans la mesure où ce vers ne connaît pas de césure, on peut penser que des pauses accentuelles y étaient mieux tolérées que dans les grands vers. Ainsi on pourrait expliquer la faveur dont ont bénéficié les stances

---

32 Voir Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

108

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## 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, « mnémorique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

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

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

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

248

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

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

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

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

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

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

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

252

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## TABLE DES MATIÈRES

### PRÉFACE

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

### PREMIÈRE PARTIE

#### JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

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

### DEUXIÈME PARTIE

#### BONAVENTURE DES PÉRIERS

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

### TROISIÈME PARTIE

#### THÉOPHILE DE VIAU

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

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

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

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

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

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

Les décentrement narratifs dans *Hernani*  
Judith Wulf ..... 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

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

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

RÉSUMÉS ..... 247