

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 ^{XV^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

THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES

Florence Vuilleumier Laurens

Université de Brest

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

On notera que dans aucune d'elles, comme dans l'idylle pastorale, dont la tradition se devine en arrière-plan¹, la description n'est entièrement autonome et cultivée pour elle-même : l'ode *Contre l'hiver* dérive après dix strophes descriptives vers une longue supplique à la mauvaise saison pour qu'elle épargne la santé de Chloris ; dans l'ode du *Matin* les quinze premières strophes s'achèvent sur une invitation galante à Phyllis ; à *La Solitude* s'appliquerait parfaitement le titre de *Promenoir de deux amants* donné par Tristan à sa géniale réécriture ; enfin, comme la *Lettre à son frère*, qui appelle naturellement le souvenir des paysages de l'enfance, *La Maison de Sylvie*, la plus complexe de toutes, est tissée d'un savant entrelacs, et alterne strophes descriptives, poésie encomiastique empruntant le travesti de l'églogue (le nom de la belle hôtesse gravé sur l'écorce des arbres) et douloureuses confidences sur la tragédie vécue par le poète.

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

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

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

Mon plaisir est encore d'accompagner le ruisseau, de marcher le long des berges, dans le bon sens de l'eau qui coule... Mon ailleurs ne va pas plus loin²...

110

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

Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,
Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,
Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
Oùir comme en songeant la course d'un ruisseau³...

et, dans l'*Ode à la Solitude* :

L'esprit plus retenu s'engage
Aux plaisirs de ce doux séjour⁴...

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

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

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

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

Un vieux désert où des serpents
Boivent les pleurs que je répands⁵...

ou :

Un aspic s'accouple d'une ourse,
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour⁶.

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

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

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

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

duelle de l'œuvre reflèterait par ses contrastes la « lutte entre deux humeurs contraires »⁸ qui se partageraient l'âme du poète. Si le versant inquiétant, domaine de la Muse nocturne, quoique fort inégalement représenté, a largement bénéficié de l'attention critique, à la fois parce qu'il anticiperait les goûts d'un romantisme macabre ou d'un surréalisme visionnaire et parce qu'il favoriserait une approche de type psychanalytique, c'est néanmoins la nature modérée, havre de bonheur – et ce n'est pas un hasard si le malheur et l'angoisse, inversement, s'expriment plusieurs fois à travers le cauchemar d'une nature déglinguée –, qui reçoit l'acquiescement de l'âme sensible et artiste, nourrit continûment ses aspirations et sa nostalgie⁹ et qui, enfin, « ouvre sa veine », voire à l'occasion « l'engloutit », et mérite d'être désignée expressément comme une chère et inépuisable source d'inspiration :

112

Ô beaux prés, beaux rivages verts,
 Ô grands flambeaux de l'univers
 Que je trouve ma veine aisée !
 Belle aurore, douce rosée,
 Que vous m'allez donner de vers¹⁰ !

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

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

S'ajoute que les évocations funestes, projection des angoisses et du désordre de la psyché – *Désespoirs amoureux* : « J'ai des vautours au sein, j'ai des serpents dans l'âme »¹¹ –, se distinguent par leur caractère essentiellement cérébral, se nourrissent de l'imaginaire et non de choses vues et ne mobilisent que de purs concepts, enchaînant de véritables emblèmes¹² dont le chef-d'œuvre et le paradigme est l'ode « Un corbeau devant moi croasse... ».

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

11 V. 11, p. 100.

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

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

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

Mes sens en ont tout le tableau :
Je sens les fleurs au bord de l’eau,
Je prends le frais qui les humecte¹⁵...

114

Aussi, portées par l’octosyllabe, qui permet, ici aussi, de juxtaposer les petites touches – on a parlé d’esthétique du discontinu¹⁶ –, ou enfermées dans la courte strophe, quatrain, sixain, huitain, qui les organise en tableautins isolés, se multiplient les notations justes, attentives à célébrer, parfois, on l’a dit, jusqu’à la myopie¹⁷,

Une goutte d’eau, une fleur,
Chaque feuille et chaque couleur¹⁸,

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

[...] gosier sans cesse mouvant
Étourdit les eaux et le vent¹⁹,

¹⁴ Nous soulignons.

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

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

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

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

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

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

Leurs cœurs se laissent dérober,
 Insensiblement ils s'oublient,
 Et des rameaux qu'ils font courber
 Quelquefois leurs pieds se délient :
 Leur petit corps précipité
 Se fie en la légèreté
 De la plume qui les retarde :
 Ils planent sur leurs ailerons
 Et volettent aux environs
 De Sylvie qui les regarde²⁰.

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

Je sais que ces miroirs flottants
 Où l'objet change tant de place²¹,

jeux instables de l'ombre et de la lumière :

Les rayons du jour égarés
 Parmi des ombres incertaines²²,

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

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

²⁰ *Ibid.*, Ode VII, v. 61-70, p. 345.

²¹ *Ibid.*, Ode I, v. 101-102, p. 321.

²² *Ibid.*, Ode VI, v. 101-102, p. 342.

Laissent ce cabinet noirci
De l'absence de vos lumières²³,

ou :

Le vent s'enfuit dans les ormeaux
Et pressant les feuillus rameaux
Abat le reste de la nue ;
Iris a perdu ses couleurs ;
L'air n'a plus d'ombre ni de pleurs,
[...]
L'orage ne fait plus de bruit,
La clarté dissipe la nuit,
Ses noirceurs sont diminuées,
Le vent emporte les nuées,
Et voilà le soleil qui luit²⁴,

116

ou :

La lune fuit devant nos yeux,
La nuit a retiré ses voiles,
Peu à peu le front des étoiles
S'unit à la couleur des cieus.
[...]
Une confuse violence
Trouble le calme de la nuit,
Et la lumière, avec le bruit,
Dissipe l'ombre et le silence²⁵...

ou :

Tous nos arbres sont dépouillés,
Nos promenoirs sont tout mouillés²⁶...

²³ *Ibid.*, Ode IX, 61-64, p. 353.

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

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

²⁶ *Contre l'hiver*. Ode, v. 33-34, p. 50.

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

Ce qu'un hiver a fait mourir,
Un printemps le fait refleurir²⁸...

*

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

Dans ce val solitaire et sombre
Le cerf qui brame au bruit de l'eau
Pendant ses yeux dans le ruisseau
S'amuse à regarder son ombre²⁹...

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

Paraissent être là-dedans
Les songes de l'eau qui sommeille³⁰...

ou cette notation :

La bergère aux champs revenue
Mouillant sa jambe toute nue
Foule les herbes et les fleurs³¹...

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

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

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

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

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

aussi fraîche que ces vers d'un jeune Rimbaud :

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

dans un poème intitulé justement *Sensation*.

118

Mais voici un premier rehaussement de la diction, que Théophile exploite comme la plupart des poètes de son époque : la nature qui l'accueille n'est pas la nature naturée de la peinture de genre, c'est un paysage hanté, hanté d'abord par les souvenirs de la fable et notamment de la fable ovidienne ; si l'orfraie et le hibou, le pinson et la linotte ont bien l'air d'oiseaux sans histoire, le rossignol est Philomèle, qui ressasse inlassablement sa plainte, et le cygne, *Cygnus*, l'ami inconsolable de Phaéton ; ces ombrages ont abrité Endymion, l'amant de Diane et le malheureux Hyacinthe aimé par le Soleil ; sur les bords de cet étang Narcisse se console de son destin en voyant chaque printemps se ranimer la fleur qu'il est devenu. La fable ovidienne est à ce point intégrée à la *forma mentis* du poète que dans *La Maison de Sylvie* il la renouvelle et réactualise, inventant ou mettant en scène pour célébrer le pouvoir de sa protectrice une mythologie personnelle : voilà que les tritons qui peuplaient ce « parc enchanté », coupables, comme jadis Actéon, d'avoir jeté les yeux sur la beauté interdite, sont transformés en daims peureux, dont le pelage plus blanc que neige est un hommage à la maîtresse des lieux. Ou bien c'est une troupe d'Amours qui vient s'ébattre dans le bassin de Chantilly, provoquant la fureur d'un Neptune qui croit à la chute d'un nouveau Phaéton³².

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

³² Voir La Bruyère, toujours dans *Les Caractères*, chap. I^{er}, « ... Tantôt il feint, il exagère : il en fait le roman ».

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

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

Si tu mouilles tes doigts d'ivoire
 Dans le cristal de ce ruisseau,
 Le dieu qui loge dans cette eau
 Aimera s'il en ose boire³³...

comme, en celle de Sylvie, une nouvelle Diane :

Les Tritons en la regardant
 Au travers leurs vitres liquides,
 D'abord à cet objet ardent
 Sentent qu'ils ne sont plus humides³⁴...

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

Un étang dort là tout auprès
 Où ces fontaines violentes
 Courent et font du bruit exprès
 Pour éveiller les vagues lentes³⁵...

³³ *La Solitude*. Ode, v. 105-108, p. 63.

³⁴ *La Maison de Sylvie*, Ode II, v. 31-34, p. 323.

³⁵ *Ibid.*, Ode III, v. 11-14, p. 327.

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

Le soleil craignait d'éclairer,
Et craignait de se retirer,
Les étoiles n'osaient paroître,
Les flots n'osaient s'entrepousser,
Le zéphyre n'osait passer
L'herbe se retenait de croître³⁶...

120

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

Zéphyre jaloux du soleil
Qui paraît si beau sur les ondes,
Traverse ainsi l'état vermeil
De ses allées vagabondes :
Ainsi ces amoureux Zéphyr,
De leurs nerfs qui sont leurs soupirs,
Renforçant leurs secousses fraîches,
Détournent toujours ce flambeau,
Et pour cacher le front de l'eau
Jettent au moins des feuilles sèches.
L'eau qui fuit en les regardant,
Orgueilleuse de leur querelle,
Rit et s'échappe, cependant
Qu'ils sont à se disputer pour elle³⁷...

*

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

³⁶ *Ibid.*, Ode II, v. 15-20, p. 322-323.

³⁷ *Ibid.*, Ode VI, v. 111-124, p. 342-343.

plusieurs autres, la rhétorique a pu apparaître comme la poétique de l'être – rappelons que Théophile publie entre 1621 et 1625 ; *Les Solitudes* de Góngora ont paru en 1613, la *Lira* de Marino en 1608 et *La Sampogna* en 1620, trois ans avant l'*Adone*, les *Nove Muse* de Marcello Macedonio paraissent en 1614 : une splendide veine de poésie descriptive s'ouvre alors seulement, développant des stratégies originales, qui battra son plein vers le milieu du siècle, veine véritablement européenne, si l'on en juge par la communauté de style et de sujets³⁸.

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

Elle, serpent foulé enfin,
Vomissant fugitive verrerie
En guise de venin
En sinuant dérobe ou s'enroulant
Les fleurs qu'offrit en sa lascive étreinte
Le vent fécond au ventre chatoyant
Du jardin où parmi les troncs il se défait
Des écailles qui le vètaient d'argent³⁹...

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

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

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

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

Fond en fuite liquide les fleuves lents,
Délie des fers leur pied d'argent⁴⁰,

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

La vapeur des entrailles fumantes
N'est que soupirs que pour lui il exhale⁴¹...

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

122

Nous sommes le trésor du pré,
Un argent fugitif,
Un zéphyr souple et vif, diamant distillé
Au sein de la montagne,
Collier de perles fines,
Couleuvre cristalline
Errant par la campagne⁴²...

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

Les ombres du jour qui décline
Devenues soudain gigantesques
De Phébus qui se meurt de vieillesse
S'apprêtant à célébrer les obsèques
D'un drap de deuil vêtent les champs⁴³,

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

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

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

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

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

Les ombres tombent des montagnes,
Elles croissent à vue d'œil
Et d'un long vêtement de deuil
Couvrent la face des campagnes⁴⁴.

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

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

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

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

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

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

Diane quitte son berger
Et s'en va là-dedans nager
Avecque ses étoiles nues⁴⁹...

et ces allégories ou métaphores continuées :

[Quand] les Zéphyres rappelés
Des ruisseaux à demi gelés
Ont rompu les écorces dures,
[...]
Les rayons du jour, égarés
Parmi des ombres incertaines,
Éparpillent des feux dorés
Dessus l'azur de ces fontaines.
Son or dedans l'eau confondu
Avecque ce métal fondu,
Mêle son teint et sa nature,
Et sème son éclat mouvant
Comme la branche au gré du vent
Efface et marque sa peinture⁵⁰.

124

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

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

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

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

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

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

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

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

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

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

126

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

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

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

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

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^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