

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

Nous remercions Thérèse V  n Dung Le Flanchec et Laurent Susini pour leurs précieuses relectures, ainsi que Catherine Fromilhague, qui nous a fait l'amitié de préfacier ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

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

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

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles 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*
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.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale
Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique
Samir Bajrić

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

Chrétien de Troyes,
Ronsard, Fénelon,
Marivaux, Rimbaud, Beckett



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, 2009
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-674-4
PDF complet – 979-10-231-2030-1

Avant-propos – 979-10-231-2031-8
I James-Raoul – 979-10-231-2032-5
II Halévy – 979-10-231-2033-2
II Trotot – 979-10-231-2034-9
III Susini – 979-10-231-2035-6
III Macé – 979-10-231-2036-3
IV Calas & Garagnon – 979-10-231-2037-0
IV Jaubert – 979-10-231-2038-7
V Cornulier – 979-10-231-2039-4
V Buffard-Moret – 979-10-231-2040-0
V Himi-Piéri – 979-10-231-2041-7
VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2042-4
VI Piat – 979-10-231-2043-1

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

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>

AVANT-PROPOS

Catherine Fromilhague

Université Paris-Sorbonne

Voilà déjà huit ans qu'a lieu le rendez-vous annuel des agrégatifs et des stylisticiens-linguistes-philologues, sous la forme d'une journée d'agrégation – en l'occurrence le 28 novembre 2009. Organisée par l'UFR de Langue française et l'équipe « Sens, texte, histoire », elle est matérialisée par les huit ouvrages parus dans la série « Bibliothèque des styles ». Ce neuvième opus, qui ne comprend pas moins de douze articles, confirme ce qu'ont prouvé les précédents : c'est dans la diversité des perspectives et des outils d'analyse que la stylistique – qu'elle soit « de concours » ou d'autre extraction – puise sa fécondité et ses capacités de renouvellement... tout autant que de résistance. Ajoutons qu'un niveau d'exigence constant a permis à la série de ces ouvrages publiés aux Presses de l'université Paris-Sorbonne de s'installer dans le paysage critique contemporain, en élargissant son lectorat à la communauté des chercheurs. Olivier Soutet, qui a créé en 2001 la collection des « Travaux de stylistique et linguistique française » à laquelle appartient la « Bibliothèque des styles », l'a écrit dans l'avant-propos de 2008, ce rendez-vous s'est « institutionnalisé ».

Dans la parlure de la communication, un avant-propos porterait sans doute le nom de *teaser*. Honni soit qui mal y pense ! Disons que la force de séduction de l'ensemble qui suit tient d'abord à la diversité des contributions : selon les regroupements et les distinctions qu'on opère, elles présentent des dominantes différentes – qui deviennent par le fait même des stylèmes. On distinguera sommairement les interventions en fonction des voies par lesquelles les textes ont été abordés :

- par la sémantique référentielle et lexicale et ses enjeux pragmatiques : quelques marqueurs d’ambiguïté (Julien Piat, sur Beckett),
- par la morpho-syntaxe : les discours rapportés (Olivier Halévy, sur Ronsard),
- par l’énonciation et l’analyse du discours : l’effacement énonciatif (Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, sur Marivaux), l’hétérogénéité énonciative (Anna Jaubert, sur Marivaux), cohésion et cohérence (Françoise Rullier-Theuret, sur Beckett),
- par un principe d’*elocutio* stylistique : l’allégorie (Caroline Trotot, sur Ronsard), le cliché (Laurent Susini, sur Fénelon), l’intertexte poétique (Brigitte Buffard-Moret, sur Rimbaud), la scansion de l’alexandrin (Benoît de Cornulier, sur Rimbaud),
- par la stylistique des genres : l’insertion de la maxime dans un contexte narratif (Stéphane Macé, sur Fénelon), la poétique du romanesque (Danielle James-Raoul, sur Chrétien de Troyes),
- par l’identification d’une notion : le vertige (Laure Himy, sur Rimbaud).

De façon moins schématique, nous résumerons la façon dont chaque article illustre le sous-titre de cette publication – « Genres, auteurs ». Roman, théâtre et poésie constituent le cadre générique, parfois problématique, des textes du programme 2010 (nous ne citons le cas échéant que le « programme restreint ») :

– deux romans, *Érec et Énide*, et *Les Aventures de Télémaque*, suscitent des questionnements sur l’appartenance du texte au genre, ou sur ce qui fait un style d’auteur, de façon parfois paradoxale. C’est dans le cadre d’une stylistique historique – qui les conduit à caractériser un style d’auteur – que Danièle James-Raoul et Stéphane Macé situent leurs développements :

- la première poursuit l’enquête qu’elle mène depuis longtemps sur le style des genres et des auteurs du Moyen Âge, notamment sur Chrétien de Troyes, qualifié d’« inventeur du roman », et cela, dès son premier ouvrage narratif, *Érec et Énide*. Ce genre en formation est ici identifié par la présence de certains marqueurs stylistiques, longuement décrits : création d’un chronotope romanesque,

utilisation des temps verbaux, marques de *mimesis*, entre autres. Chrétien de Troyes fonde ainsi une « poétique du romanesque » que la suite de son œuvre confirmera.

- Dans le *Télémaque*, la présence massive d'énoncés maximaux et sentencieux est une survivance d'un mode d'écriture adapté au goût des lettrés de la Renaissance et du premier xvii^e siècle, mais qui n'est plus en vogue quand Fénelon écrit son roman : il apparaît que l'intention pédagogique l'a emporté sur la visée littéraire, dans un texte marqué par l'hybridité générique. Mais Stéphane Macé montre que, par-delà l'effacement énonciatif qui semble neutraliser toute volonté stylistique, l'utilisation de marques énonciatives de suture complexes et différenciées permet l'insertion de ces énoncés dans le contexte narratif avec une virtuosité telle qu'elle donne au style de Fénelon sa singularité et sa force littéraire.
 - C'est à la « rhétorique du cliché » que s'intéresse Laurent Susini : omniprésentes dans le roman, les multiples formes de collocation ont été souvent stigmatisées par la critique fénelonienne. Il est pourtant possible de considérer une telle reproduction d'associations existantes, non comme un défaut, mais comme un choix stylistique : comme la maxime, le cliché devient la marque d'un style d'auteur. Au terme d'une démonstration méthodique et argumentée, le cliché, qui repose sur du déjà vu, est promu au rang de principe à la fois esthétique (abstraction des tableaux), spirituel (déprise du sensible) et éthique (dépouillement d'un moi qui refuse « les faux brillants du bel esprit »).
- dans les deux pièces de théâtre au programme, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, et *En attendant Godot*, les particularités de leur structure dialogale appellent nécessairement des éclairages portés sur les mécanismes énonciatifs et conversationnels. C'est ce qu'illustrent quatre articles, dont les perspectives se croisent en partie, et se complètent. Dans les deux contributions consacrées à Marivaux, il s'agit de montrer par quels détours les personnages accèdent à leur vérité, et à la (ou « à une ») vérité de l'autre. Dans trois des quatre communications (Jaubert, Rullier-Theuret, Piat), c'est l'enchaînement

des répliques et l'interrogation corrélative sur la cohésion et la cohérence discursives qui sont au centre des débats.

10

- Ainsi, Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon étudient l'effacement énonciatif à l'œuvre dans la pièce de Marivaux comme la marque langagière qui illustre le travestissement du sujet. Ils identifient quelques-unes des formes de cette distanciation : usage de l'abstrait dans la désignation du sujet ou dans celle de l'intense activité métaénonciative qui l'anime, présence d'un *on*-locuteur polymorphe... Un tel effacement est au cœur du dispositif – involontaire ou délibéré – qui permet aux personnages, emprisonnés dans un double jeu de masques, de se sortir de cette épreuve, en préservant ou en valorisant leur *ethos* discursif. En position d'observateur, le spectateur découvre « le laboratoire resserré des manipulations énonciatives ».
- Anna Jaubert analyse, pour sa part, les différentes strates de l'hétérogénéité énonciative dont la traversée accompagne l'accession des personnages de Marivaux à leur vérité : enchaînement des répliques reposant sur des reprises, notamment en mention, des mots de l'autre ; postures énonciatives caractérisées par le clivage et la duplicité ; présence d'une hétérogénéité constitutive qui prend la forme d'un dialogisme interdiscursif plus ou moins conscient ; telles sont quelques-unes des pistes méthodiquement explorées.
- Après avoir identifié différents procédés qui instaurent une apparente cohésion (et cohérence) dans le dialogue de *Godot*, Françoise Rullier-Theuret montre qu'il s'agit moins de faire progresser l'échange que de prolonger une conversation qu'on tient toujours pour menacée par le silence – et qui continue, malgré les violations de certaines règles de politesse. Des procédés d'hypercohésion (verrouillage de certains enchaînements, répétitions multiples...) deviennent les garants d'une continuation indéfinie : mais en fonctionnant comme des manœuvres compensatoires de la vacuité de paroles où rien ne se dit, ils dynamitent le dialogue.
- Enfin, situant sa contribution au carrefour de la sémantique et de la pragmatique, Julien Piat fait de l'ambiguïté telle qu'elle a été étudiée par Catherine Fuchs un principe d'enchaînement des répliques

propre au théâtre beckettien – qu'elle soit référentielle (les pronoms) ou lexicale (défigement des locutions). Elle perturbe parfois le dialogue entre personnages en créant des malentendus, mais, restant souvent inaperçue des participants à l'échange, elle sollicite surtout la compétence linguistique du spectateur – voire du lecteur dans les didascalies –, qui est alors seul capable de comprendre les ambiguïtés et d'apprécier par exemple les effets comiques qui en résultent. C'est ce dialogue auteur-lecteur qui permet d'apprécier la qualité littéraire du texte.

– les deux textes poétiques, le *Discours des misères de ce temps* de Ronsard, et les *Poésies* de Rimbaud, ont suscité le seul article du recueil à interroger une notion (les vertiges rimbaldiens), les trois autres s'attachant à un procédé d'*elocutio* :

- C'est donc à en explorant la notion de *vertige* que Laure Himy appréhende la poésie de Rimbaud, dans une relation suggérée avec les procédés techniques nouveaux qui lient saisie de l'image et mouvement. Après avoir étudié (« vertiges de la caricature ») le traitement d'un référent dont on grossit un détail tout en lui accordant une portée allégorique, l'article caractérise le traitement du discours (« vertiges discursifs ») : non seulement le langage est soumis par la métaphore au double sens, mais encore la cohésion syntaxique et la cohérence pragmatique du discours sont mises à mal, notamment par l'absence – ou un usage peu logique – des connecteurs ou par un emploi fortement systématisé des démonstratifs neutres. L'*ethos* ainsi constitué est fondamentalement mobile.

L'*elocutio* du texte poétique est caractérisée à travers différents procédés :

- Olivier Halévy part de l'analyse des formes de discours rapportés dans le texte de Ronsard, et en éclaire différents enjeux : ils alimentent la visée polémique (représentation caricaturale d'une parole ainsi disqualifiée), la visée esthétique (traits de grande éloquence, souvent pathétique, susceptible d'emporter la conviction), et construisent un *ethos* de poète supérieur par sa capacité à rassembler l'ensemble des voix.
- Reprenant le débat sur l'allégorie au XVI^e siècle (en croisant partiellement l'article précédent dans ses remarques sur la

prosopopée), Caroline Trotot s'interroge sur le double ancrage de la figure dans le texte de Ronsard : métaphore continuée ou personnification – retrouvant ainsi implicitement la distinction figures de mots (micro-structurales)/figures de pensée (macro-structurales), et la fréquente dépendance hiérarchique des premières aux secondes. Après avoir identifié les enjeux historiques, philosophiques, théologiques, esthétiques de chacune des deux faces de la figure, l'article conclut que, quelle que soit sa forme, l'allégorie permet de « donner une forme poétique à l'écriture de l'histoire ».

12

- Les tensions entre héritage et renouvellement ont souvent été considérées par le discours critique comme un principe fondateur de l'esthétique de Rimbaud, en particulier dans sa pratique de la versification. Deux contributions s'attachent à caractériser le Rimbaud héritier tel que le montrent ses premiers poèmes. Ce sont eux que Brigitte Buffard-Moret prend pour corpus en étudiant ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai » : le bagage poétique du jeune Rimbaud se retrouve dans les nombreux emprunts faits à des textes poétiques de toutes les époques (Moyen Âge, Renaissance, Verlaine...), mais aussi à toutes sortes de textes de Victor Hugo. Relevant pour sa part quelques alexandrins écrits avant 1871 où le goût moderne repérerait, ici une discordance, là un trimètre, vers « d'un emploi tout nouveau » si fort prisé par Wilhem Tenint, Benoît de Cornulier préfère laisser le lecteur choisir, si tel est son instinct, une lecture classique de ces vers : concordance, et vers 6-6. Rimbaud n'est de fait pas encore dégagé du modèle traditionnel du mètre.

Un avant-propos doit être une promesse de plaisir. Plaisir de lecture inséparable du désir d'apprendre, et, l'année du concours, de réussir. C'est un tel horizon que propose Georges Molinié dans l'avant-propos rédigé en 2006 : « La rentabilité pédagogique de la démonstration reste solidaire de l'étendue des connaissances *ad hoc* qu'aura capitalisées chaque agrégatif, et de sa virtuosité à justement rebondir face au sujet proposé le jour du concours ». Gageons que la lecture de l'ouvrage qui suit aidera chacun à accomplir ce programme.

PREMIÈRE PARTIE

Chrétien de Troyes

VERS UNE POÉTIQUE DU ROMANESQUE
ÉREC ET ÉNIDE (v. 1085-3200), ÉLÉMENTS DE STYLE

Danièle James-Raoul

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui, *Le Chevalier de la Charrette*, *Le Chevalier au Lion* et *Le Conte du Graal*¹. Certes, *Érec et Énide*², le premier ouvrage narratif de quelque ampleur que nous ayons conservé du maître champenois, enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi ; il recueille l'héritage stylistique des romans de l'Antiquité, *Thèbes*, *Énéas* et *Troie*, en synthétise les nouveautés, écloses de manière éparse dans chacun de ces trois ouvrages ; il reprend au plan du contenu la matière arthurienne (motifs, personnages, lieux, époque) nouvellement mise à la mode par Wace et Marie de France. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre

Il m'est agréable de remercier ici Isabelle Ville pour la relecture attentive et experte qu'elle a accepté de faire de cet article.

- 1 Je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- 2 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952.

en formation ; si une poétique du romanesque y est mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages. Les structures de la fiction concourent à la fabrique narrative d'un texte fondamentalement hétérogène et caractérisé par une complicité particulière avec le public, qui joue du savoir ; elles sont en effet stylistiquement caractérisées par des tensions qui règnent dans ce texte et font cohabiter pour le lecteur-auditeur tradition et innovations dans la gestion de la matière, tentations de représenter la réalité et de l'idéaliser de manière stéréotypée, plaisir de la reconnaissance et surprises de l'inconnu. C'est à la mise en place de l'illusion référentielle, fondamentale dans le genre romanesque, que je souhaiterais m'intéresser dans cette étude, en me centrant sur les vers au programme, dont l'intérêt principal est d'être structurellement agencés en trois parties d'égale importance (d'environ 700 vers chacune), selon un schéma de miroir inversé, avec un mouvement d'ascension, puis de chute, autour d'une phase d'acmé qui enregistre, pour la plus grande gloire du royaume, le triomphe du jeune héros, comblé dans sa virilité par son mariage avec la plus belle de toutes les femmes et ses prouesses chevaleresques auprès des meilleurs chevaliers du monde. Des différences de style sensibles d'un temps de l'histoire à l'autre s'y font jour, comme on le verra, qui dénoncent l'instabilité générique.

LE CHRONOTOPE ARTHURIEN, CHRONOTOPE DE L'AVENTURE

À l'initiale de son prologue, Chrétien de Troyes emploie, pour désigner l'ouvrage annoncé, le terme *conjointure* (néologisme transparent qu'on doit sans doute à sa créativité), en l'opposant au nom *conte* : « et tret d'un conte d'avature / une moult bele conjointure » (v. 13-14). C'est affirmer d'emblée que l'orchestration synthétique d'éléments autonomes circulant dans le fonds roulant arthurien constitue désormais le cadre structurant essentiel d'une forme voulue novatrice par rapport à ce qui existe déjà. On sait que la solidarité de l'espace et du temps, telle qu'elle s'incarne momentanément dans le personnel actantiel mis en scène dans la fiction, est fondamentalement connectée au genre littéraire qui s'y

détermine : le chronotope³ est un pôle organisateur de la matière et de la forme qui lui est donnée. Le prologue puis les premiers vers du récit ont, de fait, imposé au public un chronotope arthurien dont les spécificités littéraires sont historiquement innovantes par rapport à ce qui se pratiquait dans le conte ou les ouvrages à prétentions historiques : relever du déjà connu pour mieux introduire l'inconnu ; ancrer la fiction dans un passé récent, mais qui se voudrait ressemblant à l'actuel XII^e siècle, et dans un espace géographique proche, l'espace breton, gouverné par le légendaire roi Arthur. La fiction qui se met ainsi en place, en donnant pour connus des personnages, des lieux qui ne le sont pas, usurpe par là une célébrité et un fonctionnement prétendument historiques qui ne sont pas les siens, elle s'enracine dans un univers qui lui préexiste, alors qu'il est encore à inventer. Le coup de force réalisé impose la fiction pour ce qu'elle n'est pas et propulse énergiquement une nouvelle forme littéraire qui fait passer pour réel évident une fiction inventée. Dans le détail, on verra que ce chronotope se traduit par des variantes stylistiques qui, dans les vers 1085-3200, épousent précisément les contours des trois phases diégétiques d'ascension, d'acmé et de chute et soulignent les choix et les tâtonnements d'un écrivain dans l'élaboration du romanesque.

Le premier temps (v. 1085-1796) consacre la fin de l'aventure initiale d'Érec avec le don du baiser du Blanc Cerf. Le contour de cet épisode est doublement souligné, avec force au plan métatextuel, par un commentaire narratorial qui dégage l'unité narrative de ce qui s'achève, *li premiers vers* – ce sera la seule marque de régie de ce type dans l'ouvrage, ce qui conduit à envisager toute la suite du récit comme une vaste seconde partie –, et, au plan rhétorique, par l'emploi de la figure de la conglobation qui, avec le geste royal attendu depuis l'orée du récit (v. 289-290), replie parfaitement en trois vers l'histoire passée :

Li rois, par itele avanture,
randi l'usage et la droiture
qu'à sa cort devoit li blans cers :
ici fenist li premiers vers. (v. 1793-1796)

3 Voir M. Bakhtine sur cette notion exposée dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237.

Point de mire de la cour, le roi, sur lequel s'ouvrait le récit, clôt cet épisode dont le nom *aventure* étiquette la nature, tandis que le syntagme *rendre l'usage et la droiture* opère la synthèse de trois lexies qui avaient été disséminées jusque-là dans le texte à la manière d'un encadrement royal, à son début (v. 290 et 309) et à sa fin surtout (v. 1752, 1761 et 1767), où elles étaient en outre renforcées par les parasyonymes *loi* (v. 1496, 1754, 1765), *costume* (v. 1761, 1765) et *droit* (v. 1564, 1743, 1759, 1779). Le narrateur reprend ici à son compte les discours royaux qui affirmaient le poids du passé dans le présent et la nécessité de préserver cette dimension.

La boucle est bouclée et ce, grâce à *l'aventure*, ferment dynamisant de ce chronotope, dont Bakhtine avait bien relevé naguère la grande nouveauté, propre aux romans de chevalerie. Pourtant, ce ne sont pas uniquement la cour de Caradigan et le roi qui ont occupé l'espace fictionnel : au royaume arthurien, en cette fin du XII^e siècle, c'est une aventure individuelle extérieure à l'espace royal, dans un lieu indéterminé, mais en général lié à lui, comme dans *Érec et Énide*, qui rejaillit sur la collectivité et conduit au bien de tous : le roi l'a souligné, après avoir pris sa décision de donner le baiser à Énide, en employant le verbe *avenir* (« que que il m'an doie avenir », v. 1770), faisant ainsi siennes les possibles retombées de l'aventure d'Érec. Ce premier temps diégétique, dont nous n'avons que la résolution, est donc construit en tension entre le pôle collectif, qui rayonne à partir de la figure du roi en direction de ses proches et exhibe son pouvoir, sa parole décisive et sentencieuse qui porte le droit, et le pôle individuel, centré sur l'aventure d'Érec qui lui a fait triompher d'Yder et rencontrer sa future épouse, comme cela a été conté (le démonstratif renforcé *itele* inscrit la référence déictique). Le trajet marqué en pointillés par le nom *aventure* a dit sa mise en place dès le prologue (v. 13), puis dans le sillage de la chasse décidée par le roi (v. 253, 323, 531), mais en l'accrochant avec insistance au jeune homme (encore avec le polyptote *avenemant*, v. 1517) et, pour finir, dans un propos en focalisation interne exhalant le contentement :

De s'aventure s'esjoïst ;
 molt estoit liez de s'aventure
 qu'amie a bele a desmesure [...]. (v. 1462-1464)

La suite immédiate du récit, dans un second temps (v. 1797-2468) qui achève, semble-t-il, cet épisode initial en consacrant Érec dans sa virilité d'époux et de preux chevalier, entérine la disparition de l'aventure (le mot et la chose). Cette consécration va de pair avec la célébration appuyée du monde arthurien, monde chatoyant de splendeur, baignant dans le luxe et l'opulence : plus de tension, de fait, entre le collectif et l'individuel, entre le passé et le présent, mais leur belle fusion. Ce passage, où le descriptif envahit l'écriture narrative, se donne comme une stase en acmé, sans réelle surprise, puisque plus rien de particulier n'y *advient*, à part peut-être le retour d'Érec chez son père (*son avenement*, v. 2306) et que tout y est conforme à l'idéalisation sous-jacente. Mais l'aventure revient en force dans le troisième temps de l'histoire, dont nous n'avons que le tout début (v. 2469-3200). Elle est annoncée sous forme du polyptote *avenir*, verbe dédié à l'événement, ici sous forme impersonnelle, dans des structures phrastiques qui la lient à l'intensité ou à la dramatisation des (fausses) hypothèses pessimistes :

Tant li fu la chose celee / qu'il avint une matinee... (v. 2470-2471)
 [...] tel duel en ot et tel pesance / qu'il li avint par mescheance / qu'ele
 dist lors une parole... (v. 2481-2483)
 « Mes je vos pri, que qu'il aveigne, / se ge muir et ele reveigne, / que vos
 l'amoiz... » (v. 2721-2723)

Le départ du couple, qui demeure inexpliqué pour le lecteur-auditeur, ramène enfin ce nom, avec une simple valeur intensionnelle (absence d'article), plein des promesses de l'inconnu :

Erec s'an va, sa fame en moinne, / ne set ou, mes an aventure.
 (v. 2762-2763)

L'orientation temporelle est future, dessinant un avenir tout tracé (c'est une perspective événementielle), dont on ne sait cependant quel il sera : la rencontre avec les trois puis les cinq chevaliers pillards va préciser, l'instant d'après, dans une logique narrative accumulative en crescendo, quel peut être cet inconnu. L'aventure prend l'allure d'une quête individuelle, décidée par Érec, à but indéterminé, en apparence

déconnectée du bien-être public (tout juste débarrasser le pays de quelques sales individus) : il faudra attendre la fin de cette quête pour que ressurgisse sa vertu collective.

LE TEMPS, ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

20 Dans cette narration aspirée globalement par l'imprévu, la chronologie mise en place, beaucoup plus que l'espace, dont je négligerai ici l'étude, conforte l'assise d'une fiction romanesque, par différence avec la chanson de geste où le temps apparaissait sous forme d'une continuité englobante et floue. Le temps de la diégèse est, sans surprise, le passé simple, passé révolu, rejeté dans un lointain censément coupé du présent du narrateur, mais en réalité paré des couleurs de la fin du XII^e siècle. Plus remarquable, ce passé est, d'une part, modelé par l'imparfait, bien représenté dans notre texte, alors qu'il était encore rarissime dans les premières chansons de geste : ce tiroir verbal permet de donner de la profondeur au passé, de faire le tri dans les actions en rejetant certaines d'entre elles à l'arrière-plan ; « sa fréquence, en modifiant de manière irréversible le réseau des relations temporelles au sein du texte, constitue définitivement celui-ci en récit »⁴. Le passage qui énonce la *recreantise* d'Érec en est exemplaire, dans la mesure où l'emploi de l'imparfait développe longuement, sur près d'une trentaine de vers (v. 2430-2458), un passé simple saillant, dont il va marquer la permanence et le caractère itératif ; la coordination *Mes*, qui l'introduit, annonce de façon sonore un revirement de situation, une bifurcation de l'histoire :

Mes tant l'ama Erec d'amors,
que d'armes mes ne li chaloit,
ne a tornoiemant n'aloit.
N'avoit mes soing de tornier :
a sa fame volt dosnoier [...]. (v. 2430-2434)

4 M.-L. Ollier, « Le présent du récit. Temporalité et roman en vers », *Langue française*, n° 40, décembre 1978, p. 102.

Le passé simple est, d'autre part, fortement concurrencé dans notre texte par le présent, avec lequel il alterne comme temps du récit : les faits narrés au présent sont, par effet de zoom, rapprochés du temps de l'énonciation, celui du narrateur, celui des lecteurs-auditeurs. Le présent du texte est donc duplice, parce qu'il renvoie à une double temporalité : alors que tous les ouvrages à visée (prétendument) historique, se voulaient d'abord porteurs des leçons du passé, le genre romanesque semble explorer le présent par la fiction ; en transférant le temps passé de l'énoncé dans le temps de l'énonciation, de la contemporanéité, l'écrivain traduit l'actualité référentielle de ce temps. Le va-et-vient entre les deux temps, que l'on nomme « la confusion des temps », sans doute à remettre en perspective avec une écriture oralisée, avec une voix, est fréquent, mais non pas incessant. Des études antérieures ont pu montrer que pareils changements pouvaient obéir à une logique de dramatisation, de mise en relief ou de changement⁵, comme dans l'exemple suivant :

Ne tarda gueres ci après
 que li terme vint, qui fu pres,
 que ses noces feire devoit [...].
 Au roi an vet le congié prandre [...]. (v. 1865-70)

Mais l'analyse reste parfois difficile à faire. Je me bornerai simplement à constater que le passage rapproché d'un temps à l'autre dans le récit, plusieurs fois sur plusieurs vers, assez rare finalement dans notre extrait⁶, produit le plus souvent un effet de disharmonie, de couac rythmique et sémantique propres à traduire une instabilité, une sorte de désorganisation ou de précipitation, qui peuvent donc être celles de moments anodins (allers et venues de personnages, par exemple) ou non (perte de virginité dans la nuit d'amour, combats chevaleresques, par exemple) :

- 5 *Ibid.*, p. 99-112 et T. Fotitch, *The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes. A Study in Syntax and Stylistics*, Washington, The Catholic University of America, 1950.
 6 Voir, par exemple, les vers 2048-2051 ; 2117-2122 ; 2142-2158 ; 2186-2196 ; 2248-2252 ; 2313-2323 ; 2607-2623 ; 2773-2777 ; 3046-3055.

[Gauvain] jus de son cheval la mist ;
li nains de l'autre part descent [...].
Quant descendu furent tuit troi,
si les mainnent devant le roi.
La ou Ydiers vit la reïne,
jusque devant ses piez ne fine,
et si salua tot premiers
le roi et toz ses chevaliers [...]. (v. 1174-1182)

22

Dans le sillage du tiroir présent, la perspective future, celle du possible inconnu ou du probable notamment, prend de l'ampleur également, différence essentielle avec les autres genres littéraires (chansons de geste, chroniques, romans de l'Antiquité) où le futur était de l'ordre du déjà connu. De manière symptomatique, les futurs abondent dans la troisième phase de notre extrait, celle de la crise et du surgissement de l'aventure, ils sont un peu moins présents dans la première phase et quasi absents de la deuxième : 2 occurrences seulement⁷ (et 4 futurs dans le passé) dans les vers 1797-2468, contre 36 dans les vers 1085-1796 (et 3 futurs dans le passé) et 47 dans les vers 2469-3200 (et 5 futurs dans le passé).

De façon nouvelle, l'événement suscite une chronologie serrée. L'une des caractéristiques du roman, qui l'oppose d'emblée au conte merveilleux ou à la chanson de geste⁸, est de « [comptabiliser] le temps jour par jour [...], enracinant les personnages et les relations humaines dans leur dimension historique »⁹. L'ensemble du passage enregistre des variations de rythme, propices à la mise en relief des actions principales ou à la relégation à l'arrière-plan de celles qui le sont moins, mais l'image temporelle, assurée

7 Nous donnons ces chiffres à titre indicatif, sans exclure une marge d'erreur possible.

8 Soulignant cette caractéristique propre à l'épopée d'un temps historique contaminé par un temps mythique, D. Madelénat définit ainsi le chronotope épique comme *mythistoire* (*L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 109). Comparant l'*Énéas* à son modèle épique latin, M. Zink souligne comment la dimension temporelle module le récit médiéval (« Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge », *Romania*, n° 105, 1984, p. 248-269).

9 F. Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette supérieure, coll. « Ancrages », 2001, p. 69.

par une distribution régulière des syntagmes nominaux et des connecteurs usuels¹⁰, demeure dans notre extrait, à l'exception d'une mention (« Ne tarda guères ci après/ que le terme vint, qui fu pres, / que ses noces feire devoit », v. 1865-1867), parfaitement précise et achevée, ce qui va dans le sens de l'élaboration d'une forme littéraire nouvelle : deux jours pour mener l'aventure du Blanc Cerf à son terme et deux jours pour conter les nouvelles aventures du couple parti de Carnant. Entre les deux, le temps s'agglutine en paquets de jours groupés, les sommaires alternant avec les scènes : quelque temps (voir la précédente citation) s'écoule jusqu'à la Pentecôte, jour des noces des héros qui durent quinze jours, suivi un mois plus tard du tournoi de Tenebroc, puis séjour indéterminé à la cour jusqu'au départ pour Carnant ; après un voyage de quatre jours, les époux coulent en ce lieu des jours heureux jusqu'à ce que survienne, un beau jour, la crise entre les époux.

Le récit est presque parfaitement linéaire, dans notre extrait, à l'image de ce qu'il est d'ailleurs dans la totalité de l'ouvrage ; on sait pourtant que les phénomènes d'anachronie caractérisent, selon Gérard Genette¹¹, les récits de fiction et le genre romanesque plus que l'épique. *Érec et Enide* est par là caractérisé comme une œuvre de jeunesse. On relève juste deux menues prolepses, procédé assez rare dans toute l'œuvre de Chrétien de Troyes :

[...] dom ele se tint puis por fole [...]. (v. 2484)
 Male chose a en covoitise,
 mes ne fu pas a lor devise,
 que bien i fu mise desfanse ;
 assez remaint de ce qu'an pansse,
 et tex cuide prandre qui faut :
 si firent il a cel assaut. (v. 2935-2940)

La première a valeur de dramatisation évidente, elle opère une projection future sur les conséquences de la parole malheureuse ;

¹⁰ On note cependant le néologisme de sens temporel *que que*, dont Chrétien semble l'inventeur.

¹¹ Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 69-73, où l'auteur précise les propos qu'il avait tenus dans ses ouvrages antérieurs.

la seconde a une portée fort restreinte de simple mise en relief ou d'emphase, puisqu'elle annonce l'issue du combat qui suit immédiatement ; toutes deux trouvent place cependant dans la dernière partie de notre passage, au moment de la crise, quand l'aventure revient, ce qu'il semble intéressant de noter. Il y a une seule analepse aux vers 1829-1834, quand Érec donne à ses beaux-parents les deux châteaux qu'il leur a promis (v. 1316-1324) :

24

[...] deus chastiax lor avoit promis,
les plus biax et les mialz asis,
et ces qui mains dotoient guerre
qui fussent an tote la terre :
Montrevel l'un apeloit l'an,
l'autres avoit non Roadan.

L'emploi de l'imparfait, qui « implique la saillance d'une situation érigée en thème »¹², souligne précisément ici le retour en arrière, il indique que l'on sort de la diégèse pour remonter dans le temps et en rappeler un contenu déjà connu.

LA DISTRIBUTION ACTANTIELLE ET LA QUESTION DE LA NOMINATION

Au plan actantiel, deux points retiendront précisément notre attention, qui sont liés par la poétique dont ils témoignent, tendue entre d'essentielles nouveautés et des caractéristiques nettement plus désuètes, dont la gestion conforte, assez subtilement, le schéma tripartite observé, d'ascension, acmé et crise. On opposera, de façon binaire, les personnages nommés et ceux qui ne le sont pas.

Dans les vers au programme, la distribution actantielle s'inscrit dans la conduite d'un récit en cours, où les principaux personnages ont déjà fait leur entrée en scène et cohabitent avec des personnages secondaires de moindre importance. La nomination du personnel romanesque contribue en principe à sa hiérarchisation, donnant ainsi de précieuses indications sur les relations en présence. On peut isoler un premier

12 Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 367.

groupe, pilier du monde arthurien et stylistiquement dénoté comme tel : le roi Arthur, la reine Guenièvre, Gauvain, le neveu du roi, et Keu, le sénéchal. Dotés d'un nom, inscrits socialement au cœur de la cour et du pouvoir, liés dans la même famille, ces quatre personnages bénéficient déjà d'une existence littéraire antérieure, livrée entre autres par le *Brut* de Wace : ils sont caractérisés comme tels, par leur comportement, leur parole et, à l'exception de Keu, au rôle ici réduit (son nom alterne avec sa seule dénomination fonctionnelle), par des descriptions définies laudatives, des adjectifs qui les dessinent physiquement ou moralement. Arthur et Guenièvre sont presque toujours¹³ convoqués dans le récit par leur position hiérarchique, sous les noms *roi*, *reïne* ou *dame* ; tous deux bénéficient de mentions caractérisantes plus ou moins banales : en comparaison de « Molt fu li rois bien afeitiez » (v. 1527) ou « la reïne fu preuz et sage » (v. 1200), sont marqués stylistiquement le commentaire sur Arthur (à qui le rapporter ? quelle est l'emprise temporelle du circonstanciel ?) « a cele ore estoit bien heitiez » (v. 1528), la litote et le choix d'un adjectif familier dans « Li rois Artus ne fu pas chiches » ou encore l'ordre des mots dans « la fame Artus le roi puissant » (v. 2368). Notre extrait s'attache à souligner le rôle essentiel du couple royal dans l'action, ce qui ne sera pas toujours le cas. À deux exceptions près¹⁴, Gauvain est toujours précédé dans notre extrait de l'appellatif *messire* ou *monseignor*, qui connote autant le respect que la complicité du narrateur vis-à-vis de ce personnage exceptionnel : ce qui semble une très grande banalité peut être cependant nuancé par le fait que c'est au vers 1134, dans notre extrait, que ce titre donné à un grand seigneur est employé pour la première fois dans la littérature, ce qui signe la promotion littéraire du personnage.

Dans le sillage de ce premier groupe, apparaissent des personnages qui tirent leur notoriété et leur intérêt de leur présence à la cour et de leur proximité du noyau royal : la connaissance de leur nom est un

¹³ Voir les vers 1504 et 2367 où son nom apparaît.

¹⁴ « Devant toz les boens chevaliers / doit estre Gauvains li premiers » (v. 1671-1672), placé dans la bouche du narrateur ; « Gauvain, son tres chier neveu » (v. 2232), qui peut être un propos librement rapporté au roi.

label de leur appartenance à ce monde privilégié, et Yder, par exemple, précise son nom et sa filiation, comme des viatiques nécessaires, avant de rejoindre la maison d'Arthur (v. 1207). Érec en est le principal représentant. Dans ses deux premières phases, le récit s'organise d'ailleurs de façon bipolaire autour du noyau principal de la cour et d'Érec. Grâce à un changement de plan opéré non sans lourdeur au vers 1238 (« Or redevons d'Érec parler »), le récit qui s'essaie à l'ubiquité se déporte vers Érec, resté en compagnie de la fille du vavasseur et des siens. Le retour des deux jeunes gens à Caradigan opère aisément la fusion des deux pôles, mais les discours tenus dans toute cette partie se sont attachés à mettre en scène cette essentielle imbrication : absent du palais royal, Érec est en effet celui dont on parle à la cour (v. 1123, 1144-1166, 1183-1198, 1211-1220), mais aussi celui qui, de son côté, parle continûment de la cour, de sa situation seigneuriale à la famille d'Énide (v. 1308-1336, 1354-1358).

Le deuxième temps de l'histoire s'attache à mettre en scène le monde arthurien comme une communauté élargie, riche de satellites extérieurs, comme en témoignent les invités à la noce, les participants au tournoi de Ténébroc ou bien encore la cour du roi Lac. Le roi et ses proches passent quelque peu à l'arrière-plan, sans toutefois disparaître (le nombre d'occurrences du substantif *roi*, désignant Arthur, décroît de 22 à 10), cédant la place aux nobles sujets du royaume, « rois et dus et contes » (v. 1875). La nomination des personnages, leur inscription dans une généalogie, parfois la mention d'un caractérisant restent un fil unificateur entre ces êtres : l'avancement dans le récit, dans ses deux phases d'ascension et d'acmé, va de pair avec un gonflement progressif en quatre temps du personnel nommé de la cour, emphase propice à souligner la grandeur arthurienne à laquelle participent Érec, par sa prouesse et sa courtoisie, et sa jeune épouse, dont la beauté et la sagesse illumineront et conquerront la cour. Trois figures isolées promises à un bel avenir littéraire, Perceval le Galois, Lucaïn le bouteiller et Tor (plutôt que *Cort*) le fils d'Arès (v. 1506-1509) sont ainsi d'abord nommés aux côtés de la reine, du roi, de Gauvain et de Keu, lors de l'arrivée d'Érec au château. Puis deux listes de personnages prises en charge par l'auteur-narrateur s'enkystent dans

le récit¹⁵ : celle des trente meilleurs chevaliers du monde, ceux de la Table Ronde (v. 1667-1706) ; celle des invités du roi Arthur aux noces des deux héros (v. 1882-1954). Le procédé des listes de noms vient de l'Antiquité, il est bien attesté dans la chanson de geste, a été repris par Wace dans sa chronique : il caractérise des genres qui, ancrés dans l'histoire, se veulent commémoration de noms et de hauts faits de véritables vedettes. Les listes de Chrétien de Troyes¹⁶ rassemblent des personnages célèbres, ayant déjà une existence littéraire, et d'autres parfaitement inconnus, cités pour la première fois (autant que l'on puisse en juger) ; elles s'inscrivent dans une perspective économique (elles constituent un vivier de personnages disponibles pour la suite du récit, où l'auteur puisera effectivement) et encomiastique : elles sont un moyen de souligner, à l'évidence, la puissance chevaleresque de la cour réunie pour l'occasion, de lui donner corps, au sens littéral, en propageant aussi l'illusion du connu vers l'inconnu. Mais elles apparaissent aussi comme une façon d'inscrire le savoir du narrateur, tel que le prologue l'a vanté, et son plaisir évident de conteur. Derrière la tentation de faire l'inventaire du monde arthurien, l'humour éclate, dans la seconde énumération, qui estompe quelque peu le caractère hiératique et figé de cette présentation, sensible sous la surenchère à l'œuvre dans les noms souvent cocasses et sonores, l'hyperbole des nombres avancés, les détails proprement incroyables, la liberté d'écrire un peu facilement aussi, sans contraintes ni volonté réellement informative :

Mout i vint a riche conroi
 li cuens Branles de Colescestre,
 qui cent chevax mena an destre ;
 après i vint Menagormon,
 qui sires estoit d'Eglimon ;
 et cil de la Haute Montaigne

15 Sur la question, voir M. Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XI^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006 et l'analyse détaillée que j'en donne dans mon ouvrage, *La Griffes d'un style*, *op. cit.*, p. 326-334.

16 Ce sont les deux seules listes que l'on trouve dans toute son œuvre narrative.

i vint a mout riche conpaigne ;
de Traverain i vint li cuens
atot .c. conpaignons des suens ;
après vint li cuens Godegrains,
qui n'an amena mie mains. (v. 1884-1894)

28

Le tournoi de Ténébroc, un peu plus loin (v. 2117-2196), permet encore d'augmenter ce personnel arthurien avec la mention nouvelle de quelques chevaliers (l'Orgueilleux de la Lande, Randuraz, Guincel et Gaudin de la Montagne) et, surtout, il donne à l'écrivain l'occasion de montrer qu'il lui est possible, par d'autres façons, plus naturelles, en focalisation zéro, de rendre compte de la multitude. Dans le troisième temps de l'histoire, symptôme de la crise du couple à régler individuellement, en dehors du groupe social, le personnel arthurien nommé est réduit aux deux héros et au roi Lac. Sur les chemins de l'aventure règne d'abord l'anonymat.

Deux sortes de personnages anonymes sont mis en scène dans l'extrait : ceux qui sont appelés à recevoir un nom, comme Énide dans notre extrait, ceux pour lesquels l'anonymat est le lot définitif. L'anonymat, qui confère à son tour de la profondeur à la fiction en permettant, d'une part, de hiérarchiser le personnel fictionnel entre simples figurants et personnages de premier ou de second plan, d'autre part, de restituer l'effet de réel (la vie n'est-elle pas faite ainsi d'incessantes rencontres sans nom ?) est une nouveauté narrative relativement récente, apportée dans le *Roman de Thèbes* notamment¹⁷, dont le roman s'emparera et qui deviendra une marque de fabrique générique. Ce que Philippe Hamon appelle l'« épigraphie du nom propre »¹⁸ témoigne, dans sa domination ou sa quasi-systématisation aux origines de la littérature française, de la volonté d'écrire l'histoire et de célébrer ou de commémorer le passé. Priver de nom

17 Voir sur cette question D. James-Raoul, « Les personnages définitivement anonymes dans la genèse du roman. La leçon de Chrétien de Troyes », *Senefiance*, n° 53, « Façonner son personnage », études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, 2007, p. 135-144.

18 Ph. Hamon, *Le Personnel de roman*, Genève, Droz, 1998, p. 137 ; voir aussi V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

et de généalogie un personnage dès lors qu'il n'est pas un figurant à l'individualité réduite, parce qu'il se trouve dans un groupe, parce qu'il est convoqué comme un rôle ou une simple fonction (la jeune fille et le nain qui accompagnent Yder, le comte de Laluth, oncle d'Énide, et sa nièce, cousine d'Énide, les parents d'Énide, des serviteurs et des suivantes de la reine, les chevaliers pillards, l'écuyer du comte Galoain, par exemple) est donc un parti pris esthétique, encore peu prisé par Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide*¹⁹, mais qui prendra de l'ampleur dans ses trois derniers ouvrages.

C'est le cas notable de la future épouse d'Érec, dont l'absence de nom jusqu'à son mariage creuse un manque dans la narration et donne naissance à des stratégies variées pour la désigner, autant de la part du narrateur que des autres personnages : pronom personnel ou démonstratif à valeur déictique (v. 1621, 1730, 1734, 1736, 1744, 1773, 1780, 1781) ; nom générique neutre de *pucele* (v. 1418, 1442, 1523 [avec le possessif hypocoristique], 1529, 1535) ou termes plus marqués, connotant la noblesse, de *dameisele* (v. 1479, 1547, 1615) et de *dame* (v. 1724) ; noms exprimant un lien de parenté (*filles*, v. 1266, 1310, 1333, 1449, 1452 ; *nieces*, v. 1275, 1347, 1436 ; *anfants*, v. 1447), un lien affectif (*amies*, v. 1433, 1464, 1512, 1535, 1787). Cette inconnue est celle qui suscite les périphrases (« la pucele au chainse blanc », v. 1339 et, avec une légère variante, v. 1613 ; « s'amie la bele », v. 1413 ; « sa bele amie », v. 1421 ; « la bele pucele estrange », v. 1707 ; « la plus bele de la cort », v. 1727), celle que l'on décrit par sa beauté et ses qualités (« une pucele... onques si bele ne conui », v. 1197-1198, et aussi 1271-1272, 1300, 1464-1477, 1657). Cette variété de dénominations entretient une stratégie du suspens, génère la tension narrative par son anormalité dans ce monde où chacun est nommé, suggère aussi la transparence psychologique peut-être douteuse d'un être énigmatique ou plus complexe qu'il n'en a l'air, mais, en même temps, dessine les contours de l'histoire, puisque la levée de l'anonymat (sous couvert d'impersonnel, de tournures passives qui évitent l'agent,

19 Quelques-uns des personnages cités reçoivent d'ailleurs leur nom, ultérieurement dans le récit.

du pronom indéfini *on*) va jouer comme un *topos* de fin d'épisode qui comble tout un chacun :

Quant Erec sa fame reçut,
par son droit non nomer l'estut,
qu'altremant n'est fame esposee
se par son droit non n'est nomee
Ancor ne savoit l'an son non
mes ore primes le set l'on :
Enyde ot non an baptestire. (v. 1973-1979)

30

Le dévoilement de ce nom, qui signe aussi l'insertion de la jeune femme dans le monde arthurien, organise structurellement la narration. Avant, Énide ne semble exister que liée à Érec, en miroir de lui, dans son sillage, dans sa dépendance, ayant pour toute vertu son éminente beauté ; après, un peu dans l'union, beaucoup dans la désunion, elle acquiert la personnalité d'une femme qui va dévoiler ses sentiments, accaparer la parole, oser braver les interdits de son mari, prendre des décisions. Cette place accordée à la femme est encore, dans les années 1170, d'une relative nouveauté littéraire, mise à la mode dans les romans de l'Antiquité. Chrétien de Troyes s'en empare pour alimenter l'esthétique nouvelle qu'il recherche.

À LA RECHERCHE DE L'EFFET DE RÉEL

Écrire le vraisemblable, à défaut de transcrire la vérité, est l'une des prétentions du genre romanesque. En cette fin du XII^e siècle, en s'appuyant sur de nouveaux moyens qui touchent notamment l'extension du lexique, la complexification de la phrase et la versification de l'octosyllabe, l'écrivain champenois cherche à donner corps à une tentation nouvelle d'une *mimesis* moins stéréotypée, plus proche de la réalité de ses lecteurs-auditeurs. Mais les stéréotypes ont aussi la vie dure, parce qu'ils permettent le plaisir de la reconnaissance dans le public. L'écriture de ce début de roman met donc en scène un tiraillement entre l'innovation et le conservatisme, notamment en ce qui concerne les descriptions et les discours rapportés.

L'enjeu descriptif, le premier, est au cœur de l'esthétique nouvelle. Les romans de l'Antiquité ont enregistré son essor et ont mis à la mode d'amples portraits, de longues descriptions d'objets magnifiques ou curieux. *Érec et Enide* recueille cet héritage avec un enthousiasme non dissimulé, dans les phases 1 et 2 de notre extrait. La visée ornementale, bien plus qu'argumentative, est patente et la fréquence de pareils morceaux (auxquels il faut ajouter les descriptions de scènes particulières) suggère sans faille le plaisir de l'écrivain qui prouve, par là, son indéniable savoir-faire et sa bonne connaissance des modèles : le palefroi offert à Enide (v. 1367-1382) ; Enide (v. 1466-1477) puis Érec (v. 1478-1481) ; Érec et Enide (v. 1482-1496) ; la robe d'Enide (v. 1569-1606) ; la parure d'Enide (v. 1635-1647) ; les cadeaux d'Érec à son beau-père (v. 1804-1810) ; la fête des noces (v. 1987-2000) ; la nuit d'amour (v. 2017-2054) ; les cadeaux offerts aux jongleurs (v. 2055-2064) ; le tournoi de Ténébroc (v. 2081-2196) ; Érec (v. 2207-2214) ; le voyage jusqu'à Carnant (v. 2256-2272) ; la croix offerte par Érec (v. 2325-46) ; le tissu de soie offert par Enide (v. 2353-76) ; les présents offerts à Érec (v. 2384-2393) ; Enide (v. 2398-2429) ; la *recreantise* d'Érec (v. 2430-2458) ; l'équipement d'Érec en chevalier (v. 2620-2659) ; le combat contre les trois pillards (v. 2853-2884) ; le combat contre les cinq chevaliers pillards (v. 3007-3071). Hormis la nuit d'amour, tous les sujets sont conventionnels et manquent d'originalité. Leur facture est tout autant traditionnelle²⁰ : on pourrait ici remarquer leur mode d'insertion, en focalisation zéro sauf exceptions (le premier portrait d'Enide, vu par le regard ébloui de l'amoureux conquis, par exemple), détailler l'agencement de ces descriptions, souligner l'ordre descendant du portrait d'Enide, le mode accumulatif stéréotypé qui conjugue énumération et répétition (v. 1989-1992, 2084-2103, 2388-2393) et que Chrétien abandonnera ensuite, le choix des binômes synonymiques, le partage très flou entre les caractérisants subjectifs (évaluatifs, axiologiques ou non, et affectifs) et les caractérisants

²⁰ Voir A. M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

objectifs, parce que tout ce qui est beau et bien fait est également bon et valorisé²¹ ; la connotation l'emporte ainsi sur la dénotation. Les descriptions de combats, collectifs puis individuels, sont animés par le souffle épique et la reprise de syntagmes ou motifs similaires, parfois cachés sous le jeu synonymique (v. 2125/2145 ; 2109/2146 /3046/3049), à distance dans le texte, signe l'emprise formulaire de leur écriture :

lances brisent et escuz troent,
 li hauberc faussent et descloent,
 seles vuident, chevalier tument ;
 li cheval suent et escument. (v. 2109-2112)

32

On le voit, c'est le monde aristocratique, chevaleresque et courtois, monde de beauté, de luxe et de splendeur, de profusion et de richesses, qui est la cible de ces représentations ; il s'en trouve illuminé, mais il est fortement idéalisé : l'hyperbole règne et l'adverbe *molt*, omniprésent, oriente la *mimesis* dans l'ordre de la surenchère. La rhétorique conforte ici la *conjointure*, puisque de telles stases de la narration envahissent toute la seconde phase de notre extrait : la visée encomiastique à effet stylisant guide l'écriture, l'éclat des uns rejaillit sur les autres.

Pourtant, sous cet académisme littéraire, on notera, sans toutes les préciser, quelques nouveautés. La familiarité et l'humour, en décalage avec le propos, trouvent à s'insérer presque partout, aussi bien dans certains portraits que dans les scènes amoureuses ou de combat, par petites touches qui marquent la distanciation prise vis-à-vis du sérieux des modèles et déclenchent aisément la complicité. Ces surprises se font jour dans le choix du lexique, familier ou inadéquat :

21 Quelques exemples. Adjectifs subjectifs évaluatifs, axiologiques : *bel, bon* ou *boen, cler, gent, gentil, puissant, riche, sage*, etc. ou non axiologiques : *fin, gras, grant, igal, paroil, per, seant*, etc. ; adjectifs affectifs : *avenant, hardi, heitié, de bo nere, leal, lié, ombrage, preu, ragif, restif, riant, vertueus* — adjectifs objectifs, dont les adjectifs de couleur : *bai, baucent, bis, blanc, bloe, blond, chaut, chenu, feitiz, fauve, fres, gris, inde, giaeune, jamé, luisant, noir, novel, pers, plat, precieus, roge, sejourné, senestre, sor, tresliz, vair, vert, vermoil*, etc.

« Onques deus si beles ymages / n'asanbla lois ne mariages » (v. 1495-1496) ; « plora de si grant ravine » (v. 2489) ; « il n'i remaint jeunes ne chaux » (v. 2684) ; « Vasax, vasax, ça vos tornez » (v. 2891) ; « qu'atant je donc, malveise fole ? » (v. 2971) ; « molt s'est quassez et bleciez » (v. 3015) ;

de caractérisations, de comparants ou de coordinations inattendus :

« et le message au cuer anvoient, / mes molt lor plect quanque il voient » (v. 2039-2040) ; « de gentix clers bien afeitiez / qui bien despandoient lor rantes » (v. 2269) ; « con s'il an fussent ja garni » (v. 2934) ; « il avroit / la dame ou il toz an morroit » (v. 2941-2942) ; « il abat / et lui et le destrier tot plat » (v. 3031-3032) ;

de certaines figures, comparaisons, métaphores, hyperboles, litotes, proverbes, qui détonnent :

« N'an preissent pas reançon / li uns de l'autre regarder » (v. 1482-1483) ; « li uns a l'autre son cuer anble » (v. 1494) ; « de beisier fu li premier jeus » (v. 2047) ; « trop chier li coste » (v. 2157) ; « ausi con la clere jame / reluit desor le bis chaillot / et la rose sor le pavot » (v. 2406-2408) ; « tant grate chievre que mal gist » (v. 2584) ; « n'est pas a droiz partis li jeus » (v. 2832) ; « car li glaives el cuer li but » (v. 2870) ; « Erec molt chieremant li vant » (v. 3048) ; « el sanc li fist l'espee boivre » (v. 3053).

La représentation se fait aussi de manière fragmentée et dynamique au fil de l'avancement de la narration : des détails sont donnés, tantôt typifiants, tantôt imposant l'effet de réel. On pourrait ainsi opposer, de façon presque canonique, les deux châteaux « molt boens, molt riches, et molt biax » (v. 1318) de Roadan et Montrevel aux rues de Carnant, « [ancortinees] de tapiz et de dras de soie » et « de jonc, de mantastre et de glais [...] totes jonchiees » (v. 2280-2281 et 2308-2309). Que le texte semble revenir sans cesse sur de mêmes sujets tend à imposer l'idée d'une réalité complexe qui ne peut être embrassée d'un seul coup d'œil. La reduplication de mêmes détails conduit au figement de la représentation, mais l'adjonction de détails nouveaux tend à minorer cette typification. La sensualité souriante, propre à conquérir promptement la connivence

du public, avec laquelle Chrétien de Troyes aborde le désir, renouvelle aussi la peinture de l'amour, nouveau fleuron du romanesque bien mis en scène par l'*Énéas*. Des détails sont donnés (le baiser irréprouvable, l'emprise du désir sur tout le corps, l'impatience à s'unir, la présence du lit, cénacle de la *joie et du delit*, la perte de la virginité, le fait de désertier la chevalerie pour se consacrer au *donnoier*, la posture des corps unis, par exemple), ce qui est rien moins que banal. L'importance que le maître champenois lui confère est sensible dans la corrélation à la joie²² personnelle (on sait que ce nom possède, dans la lyrique d'oïl, une orientation proprement sexuelle) et ambiante que cet amour fait rayonner sur la collectivité dans les deux premiers temps de notre extrait. En revanche, ce sentiment cède précisément la place à l'isotopie de la douleur au moment de la crise²³, l'amour s'efface devant ce qui semble être de la haine et l'allégorie de la Fortune (non pas Dieu) incarne cette déchéance. Les vers 2778-2782, par exemple, lient en gerbe un certain nombre de ces éléments :

34

Hé ! lasse, fet ele, a grant joie
 m'avoit Dex mise et essauciee,
 or m'a an po d'ore abessiee
 Fortune, qui m'avoit atreite,
 a tost a li sa main retireite [...].

Le texte inscrit ainsi en miroir la crise en reprenant avec insistance toute une batterie de procédés syntactico-sémantiques mis en œuvre dans ses deux premières phases (répétitions, jeux de parallélismes, chiasmes, comparaisons d'identité, etc.), mais en les niant, en les inversant : « Cil dormi et cele veilla » (v. 2475, 3093, en opposition à la nuit de noces,

22 Voir les vers 1241, 1253, 1295, 1301, 1404, 1425, 1515, 1516, 1850, 1963, 1987, 1994, 1995, 2015, 2017, 2038, 2067, 2282, 2299, 2313, 2316, 2383, 2396, 2398.

23 La joie ressurgit timidement à la fin de l'extrait, dans le logement préparé par l'écuyer (v. 3196), signe trompeur semblant annoncer que la mauvaise passe traversée par les amants est terminée. Mais c'est la douleur qui prime ; le champ lexical en est bien fourni : *duel* (2439, 2456, 2481, 2513, 2593, 2669, 2731, 2742, 2743, 2746, 2747, 2752) et ses dérivés *doloir* (3088), *dolante* (2775), *doillanz* (2646) ; *angoisse* (2568, 2569) et ses dérivés *angoissier* (2536), *angoisseus* (2692) ; *enui* (2759, 2965, 3076) ; *triste* (2581) et aussi, entre autres, *anhatir*, *esmai*, *soi demanter*, *grever*, *ire*, *las*, *painne*, *pesance*, *peor*, *plorer* et leurs dérivés.

aux vers 2442-2443). Le même motif, « Érec emmène son épouse », a beau courir, plus ou moins déformé, au long du texte, de vers en vers (1196-1197, 1309-1310, 1333, 1346-1347, 1363, 1431-1433, 2762, 2913), il s'inscrit dans deux logiques différentes, d'union/de désunion, d'amour/de haine (apparente), de promotion/de châtement. C'est une manière d'inverser radicalement le schéma traditionnel de la conquête amoureuse tel qu'il a été mis à la mode dans les proto-romans antiques et qui est caractérisé d'abord par les affres et le doute, puis la sérénité et le sentiment de partage. L'union insistante entre les deux amants, qui était marquée lexicalement et syntaxiquement par la coordination, la réciprocité, l'égalité, la fusion (« ansamble o lui », v. 1197 ; « molt avenoient ansamble », v. 1493 ; « Tant ont ansamble chevalchié », v. 1497) ; « molt estoient igal et per / [...]. Si estoient d'une meniere, d'une mors et d'une matiere, / [...]. Molt estoient d'igal corage / et molt avenoient ansamble », v. 1484-1493, etc.) cède la place à la juxtaposition, la désunion, la disparité, l'isolement :

Or m'estuet aler an essil ;
 mes de ce ai ge duel greignor
 que ge ne verrai mon seignor,
 qui tant m'amoit de grant meniere
 que nule rien n'avoit tant chiere. (v. 2592-96)

L'adverbe *mar* envahit les discours (v. 2492, 2503, 2517, 2571, 2993, 3102), écho direct à son antonyme *buer* (v. 1220), qui avait trouvé place au début du passage. Mais *Enide* aussi bien qu'*Érec* en reçoivent leur individualité.

Les discours rapportés directement sont l'autre élément majeur de cette esthétique qui tend vers le romanesque. Je me bornerai à en souligner quelques caractéristiques, la question ayant été bien étudiée²⁴. La répartition de ces discours conforte la structure tripartite relevée, puisqu'ils sont présents dans les première et dernière parties, dans des proportions similaires (respectivement environ 48 % et 44 % de la totalité

²⁴ Voir A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.

des vers²⁵) et absents de la partie centrale, comme si l'envahissement descriptif y était fatal pour le discours direct (seul demeure le discours indirect ou narrativisé). Si les prises de parole sont un moyen de rompre la monotonie du récit, elles participent elles aussi à l'entreprise que se fixe le roman de représenter la vie.

Dans la première partie, les discours rapportés directement sont partagés entre les principaux personnages (le roi, la reine, Keu, Gauvain, Érec, l'oncle d'Énide et sa cousine), à l'exclusion d'Énide. La parole circule de l'un à l'autre, en faisant rebondir les mots, les motifs. Sa double polarisation, tantôt sur le devenir des héros ou l'élaboration de l'avenir des amants, tantôt sur la gouvernance royale, souligne précisément la bi-polarité de cette phase tendue vers la résolution et la fin de l'épisode initial dans une ambiance de complicité et de concorde : dans le balancement qui conduit incessamment les propos de chacun de l'incertain, de la modalisation²⁶, de l'interrogation (comme demande de confirmation ou appel d'information²⁷), de l'hypothétique²⁸ ou de l'alternative²⁹ à l'assertion³⁰, aux certitudes du futur³¹, au moule formulaire, proverbial et sentencieux³², tant au plan individuel que collectif, comme le montrerait une étude de détail, s'implantent avec force le droit et la vérité pour tous. À la fin de cette première partie, le discours collectif des barons accordant au roi la permission de donner à Énide le baiser du Blanc Cerf (v. 1778-1784) souligne de manière idéale, en dépit du caractère

36

25 La moyenne de 31, 41 % sur nos 2117 vers rejoint celle de 35, 50 % que donne M.-L. Ollier sur l'ouvrage complet d'*Érec et Énide (Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire, Traitement informatique S. Lusignan, Ch. Doutrelepon et B. Derval, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1986)*.

26 Voir les vers 1091, 1097, 1106, 1121, 1143, 1164, 1165, 1166, 1334, 1349, 1356, 1370, 1386, 1556, 1721, 1728, 1729, 1732, 1741, 1756, 1760, 1779.

27 Voir les vers 1110-1112, 1114, 1115, 1194-1195, 1267, 1268, 1736-37, 1737, 1745, 1746.

28 Voir les vers 1119-1123, 1126-1127, 1143-1145, 1157-1165, 1221-1225, 1226, 1254, 1258, 1279, 1346-1348, 1356, 1385, 1551, 1734, 1747, 1764, 1773.

29 Voir les vers 1158, 1159-1163, 1545.

30 Voir les vers 1099, 1141, 1149-1150, 1154, 1155, 1183-1191, 1196, 1198, 1207, 1270, etc.

31 Voir les vers 1196, 1203, 1264, 1308-1333, 1344-1345, 1565, 1620, 1735.

32 Voir les vers 1214-1215, 1217-1218, 1219, 1220, 1379, 1380, 1540, 1564, 1722-1724, 1743-44, 1749-1754, 1759, 1767-1770, 1778.

factice de sa parole unitaire, le système féodal et le lien vassalique fondés sur la réciprocité, qui seule garantit le droit et la bonne marche du royaume : derrière les relents d'épique, rien n'est moins suranné à la fin du XII^e siècle.

Dans la dernière partie, le discours direct ressurgit, avec la métamorphose d'Énide, qui, de passive et silencieuse qu'elle avait été jusque-là, devient active et prend l'initiative de la parole. Dans le détail, il serait ici aisé de caractériser le discours du roi Lac par sa modération, celui d'Érec par son autoritarisme sec, celui des brigands par leur enflure vantarde, mais plus encore celui d'Énide comme une plainte continuée dont il lui faut sortir à deux reprises pour oser désobéir à son époux, braver l'interdiction qui la réduit au silence. La crise se traduit ici, d'un côté, par la fin du dialogue amoureux, avorté sitôt que né (« Dites le moi, ma douce amie... », v. 2515-2519), le discours unilatéral et intransitif d'Érec, qui ne souffre pas de réponse et ne donne aucune explication à ses ordres et, de l'autre, par l'apparition du monologue. Paradoxalement, c'est peut-être dans cet espace où la parole ne circule plus que la *mimesis* du naturel est, sinon la mieux réussie, du moins la plus élaborée. Le nombre de verbes déclaratifs éliminés ou placés en incise, et non plus en annonce narrative du discours, augmente de manière sensible dans cette partie, conférant plus de vivacité à la conduite des dialogues, favorisant un enchaînement plus naturel des répliques, encore que celui-ci soit rarement serré dans notre extrait : le nombre des répliques avec un verbe en incise est à peu près deux fois supérieur à celui des répliques avec un verbe introducteur³³ et quatre fois supérieur à celles qui se dispensent de verbe déclaratif, en discours direct libre³⁴. Par rapport à la façon dont la conversation entre Érec et ses interlocuteurs chez le vassal est écrite, les vers suivants montrent comment le discours gagne en légèreté avec ces innovations :

33 Dans la première partie, on compte trois répliques de discours direct libre, sans verbe déclaratif présent, dans un enchaînement serré (v. 1113, 1116, 1196), tandis que le rapport des répliques avec verbe introducteur préalable est à peu près de 3 pour 1 verbe en incise.

34 Voir les vers 2524, 2532, 2536, 2733, 2981.

Lors l'apele dolceman : « Sire.
 – Cui ? fet il, que volez vos dire ?
 – Sire, merci ! dire vos vuel
 que desbunchié sont de ce bruel
 cinc chevalier, don je m'esmai ». (v. 2979-2983)

38

Rares sont les répliques qui n'épousent pas parfaitement le cadre de l'octosyllabe : cette tendance, propice à imposer un rythme plus proche de la langue parlée, ira augmentant au fil des ouvrages de Chrétien de Troyes. Seul le vers 2666 fait enjamber le discours sur le vers suivant ; les autres occurrences relevées (v. 2729, 2841, 2918, 2979, 2993, 3136, 3154) partagent simplement le vers entre le récit où se tient le verbe introducteur et le discours qui, de ce fait, déborde sur le vers suivant. La multiplicité des interjections, rares au début de notre extrait³⁵, traduit aussi, de façon relativement nouvelle dans l'histoire littéraire, les cris du cœur³⁶. Les modalités interjective et interrogative (presque exclusivement sous la forme de questions oratoires) reviennent en force, surtout pour accompagner les plaintes et traduire les doutes de l'une, l'impatience et les ordres de l'autre³⁷. La parole initiale, dont le narrateur annonce qu'Énide s'en repentira (« une parole / dom ele se tint puis por fole », v. 2483-2484), donne le ton et va servir de matrice sémantico-syntaxique pour la suite des discours, qui rejoueront cette même scène³⁸ :

« Lasse, fet ele, con mar fui !
 de mon païs que ving ça querre ? » (v. 2492-2493)

35 *Haï!* (v. 1141, 1360) ; *Hé!* (v. 1107) ; *Dex* (1249)

36 *Ha!* (v. 2530, 2585, 2588, 2976) ; *Hé!* (v. 2778) ; *Dex!* (v. 2590, 2829, 2836, 2970, 2976) ; *Lasse* (emploi quelque peu lexicalisé de l'adjectif, v. 2492, 2588, 2591, 2778, 2783, 2962, 3102) ; *Cui?* (à l'évidence désémantisé, v. 2845, 2980) ; *merci* (v. 2981)

37 Si l'on excepte les discours directs placés dans la bouche du roi Lac, voir les vers 2492, 2493, 2503, 2512, 2513, 2517, 2524, 2552-2553, 2585, 2588-2589, 2590, 2671, 2750, 2829, 2836-2837, 2841, 2845, 2962, 2970-2971, 2976, 2977, 2980, 2981, 3102-3103.

38 Voir les vers 2503, 2517, 2571, 2993, 3102-3103.

Les intrusions du narrateur, qui font sortir de la diégèse et ramènent le public dans le monde du réel, construisent enfin une figure d'écrivain-auteur qui cherche à instaurer le dialogisme, parasitant ainsi les stéréotypes qui continuent d'encombrer la narration et imposant la complicité avec le lecteur-auditeur : la mise à nu de la fiction place certes nécessairement le public en posture de juge, donc à distance de ce qui lui est conté, mais elle renforce, par rebond, la connivence interlocutoire. Sophie Marnette a bien montré que les genres narratifs du lai et du roman en vers sont « les textes du *je* »³⁹ : le narrateur y est mis en scène plus souvent qu'ailleurs, il y adopte des postures différentes bien plus variées que dans les autres textes, n'hésite pas à parler de manière réflexive de lui, de son œuvre et de ses personnages, sans solliciter directement son public, comme cela se faisait dans la chanson de geste : le *je* ainsi domine (avec un peu moins de 20 occurrences), la deuxième personne du pluriel, qui régnait dans les chansons de geste, devenant rare dans ces interventions (v. 1895 et 2016). L'oralité secondaire du roman, genre écrit destiné à être lu en petit comité, favorise l'ambiguïté de ce *je* narratorial qui recouvre celui de l'auteur, du narrateur et du jongleur présent dans la performance. Il apostrophe le public, à la manière de ce qui se pratique dans l'épique, sur le ton du bateleur faisant de la réclame (« Si vos dirai, or m'antandez », v. 1883 ; « s'orroiz la joie et le delit », v. 2016). Il assume plus nouvellement la régie de l'histoire : il opère une transition sous forme de rappel (« Avoec cez que m'oez nomer », v. 1895, et aussi 1923), sous forme d'annonce (« Les autres vos dirai sans nombre », 1683) ou réalise un changement de plan rien qu'en le disant, de façon commode, quoique peu gracieuse (« Or redevons d'Erec parler », v. 1238, l'emploi de la première personne du pluriel, qui met à distance la singularité du conteur, atténuant peut-être le caractère factice de l'intervention). Il précise un point avec insistance, faisant étalage de son savoir (v. 1586, 1665, 1667-1670, 1906 *sq.*, 1943). Il met en avant

39 Voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998, p. 29-38.

des choix esthétiques dans son traitement de la matière (« Que diroie de l'autre chose ? », v. 2001 ; « mes tot le sorplus vos an les », v. 2016 ; « De monseigneur Gauvain voel dire », v. 2168). De manière originale, enfin, le *je* exprime un sentiment personnel qui modalise son propos ou dit l'assurance de sa pensée (*ce me sanble*, v. 1088 ; *ce cuit*, v. 1241 ; *dire vos puis seüremant*, v. 2644 ; *ne cuit*, v. 2747). Le personnage ainsi dessiné apparaît comme impliqué dans le même monde que celui des lecteurs-auditeurs, il est homme de savoir, mais ne cache pas sa désinvolture, ses déficiences et son humour est, à n'en pas douter, une arme redoutable de séduction.

40 L'instance narrative peut aussi être masquée, avec intégration du point de vue dans le récit. La narrativisation parfaitement neutre joue de la focalisation zéro, nécessaire par son point de vue en surplomb, omniscient, pour faire avancer rapidement la narration ; elle développe nouvellement⁴⁰ surtout la focalisation interne, qui était très rare dans la chanson de geste, et la focalisation externe (avec, par exemple tout ce qui touche au comportement inexplicé d'Érec dans le troisième temps de l'histoire⁴¹). Tout l'art nouveau du narrateur est de changer de focale et de point de vue, empêchant une vision plate et unitaire de la réalité, cherchant à restituer au plus près, dans sa complexité, le réel perçu ou vécu. Les vers suivants en donnent un exemple :

Erec de son oste depart,
car mervoilles li estoit tart
que a la cort le roi venist.
De s'avanture s'esjoïst ;
molt estoit liez de s'avanture,
qu'amie a bele a desmesure,
saïge et cortoise et de bon aire.
De l'esgarder ne puet preu faire :

40 Voir *ibid.*, p. 163-164 notamment.

41 Les vers 2649-2652, qui rapportent l'étonnement extrême des serviteurs et des chevaliers face à la décision d'Érec de s'équiper en chevalier et qui n'osent lui en demander la raison, sont polyphoniques et font entendre le point de vue des lecteurs-auditeurs.

quant plus l'esgarde et plus li plest,
 ne puet müer qu'il ne la best ;
 volantiers pres de li se tret,
 an li esgarder se refet ;
 mout remire son chief le blont,
 ses ialz rianz et son cler front,
 le nes et la face et la boche,
 don granz dolçors au cuer li toche.
 Tot remire jusqu'a la hanche,
 le manton et la gorge blanche,
 flans et costez et braz et mains [...]. (v. 1459-1477)

À l'instar des commentaires explicites, ceux qui sont implicites peuvent porter sur la régie : ils soulignent la *conjointure* en dégageant la première partie de l'histoire, *le premiers vers* (v. 1796). Ils peuvent aussi traduire des connaissances qui alimentent la vraisemblance de la fiction, en la montrant dans un rapport spéculaire au monde réel : connaissance du monde (« Tex est amors, tex est nature, / tex est pitiez de norreture », v. 1443-1444) ; connaissance de l'histoire (celle-ci spécifique de l'auteur), de son contexte (« Adonc estoit la costume », v. 2822 *sq.*), de sa suite surtout, soit immédiate (v. 2936-2937, 2940 et peut-être 2822, à moins que l'on ait du discours indirect libre d'Érec), soit plus lointaine, marquée par l'adverbe *puis* (v. 1236, 2484), par le groupe nominal *a cele ore* en 1528 (mais le référent peut aussi bien être la situation du moment, « ce jour-là », que la situation ultérieure, « en ce temps-là »). Certains commentaires revêtent la forme de parenthèses dans le récit, dans lesquelles s'exprime un avis sur la portée du propos tenu, sur sa vérité en particulier : *sans nule devinaille* (v. 1578), *por voir* (v. 1584) ou, moins discrètement, *Qui la verité an diroit* (v. 2375), *Et ce fu veritez (provee)* (v. 1908 et 2357).

L'ampleur de la polyphonie énonciative, surtout, caractérise la posture narrative et fait que Chrétien de Troyes est rien moins qu'un moraliste sévère et rigide. Les manipulations de la valeur de vérité sont souvent gonflées de sa malice, elles n'épargnent rien ni personne, elles touchent en particulier les jeunes amoureux : je me bornerai à signaler l'emploi

de figures telles que l'ironie (« tot le sorplus vos an les »⁴², v. 2016), la litote (v. 1482-1483, 1894, 2006, 2908, 2948, etc.), l'euphémisme (par exemple v. 2047, 2051-2054, etc.) ou l'hyperbole (v. 1886, 1936, 1947 à cause de la précision ici infinitésimale, pourrait-on dire, 2210-2214, 2489, etc.). L'humour ainsi diffusé, comme une ambiance, pimente ses propos et enlève tout caractère compassé à des scènes par ailleurs très banales par leur contenu : c'est une marque de fabrique chez le maître champenois. La production de proverbes ou de sentences (plus librement composées) permet aussi au narrateur d'exercer un contrôle sur son récit, mais subtilement, on le sait, en faisant partager à son public un point de vue extérieur qui assène une vérité générale : offerts comme des « discours d'autorité »⁴³ imparables, aisément repérables et identifiables dans la narration par leur forme même (resserrement, présent de vérité générale, indéfinition, sens intensionnel des substantifs), ces discours, présents à la fin de notre extrait, alimentent la polyphonie. Mario Roques en offre le relevé dans l'apparat critique de son édition⁴⁴ : « tant grate chievre que mal gist » (v. 2584) ; « Male chose a an covoitise » (v. 2935) ; « assez remaint de ce qu'an pansse / et tex cuide prandre qui faut » (v. 2935-2936). L'intertextualité, aussi, inscrit le narrateur et son public dans une même communauté culturelle, tout en référant la fiction dans l'époque contemporaine moderne (de la deuxième moitié du XII^e siècle) : ce rapport au présent de l'actualité, qui induit un puissant effet de réel (aussi bien, personnages et public ont les mêmes connaissances en partage) est une tendance fondamentale du genre romanesque. Trois mentions se succèdent, la première au moment où l'histoire retrouve Érec après sa victoire sur Yder, les deux suivantes, juste avant la nuit d'amour. Elles sont toutes trois empruntées à des textes forcément connus du public et qui évoquent, par leur envergure polyphonique, ce qu'il est inutile de dire. Deux mentions viennent

42 Le *sorplus*, dans la langue médiévale, que le narrateur dit ici délaïsser, c'est le nom euphémistique désignant le plaisir sexuel, dont il va justement longuement parler, avec beaucoup de sensualité, dans les vers qui suivent.

43 Voir M.-L. Ollier, « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des sciences humaines*, 163-3, 1976, p. 329-357 ; repris dans *La Forme du sens*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 125-155.

44 Éd. cit., p. 281-282.

de l'histoire de Tristan et Iseut et trouvent à s'exprimer dans un cadre comparatif : la joie exprimée quand Tristan tua le Morhot (v. 1242-1243) qui, en soi, peut sembler banale, appelée par les nécessités de la rime, à ceci près que cet épisode constitue le point de départ de la fameuse histoire d'amour qui s'ensuit. Le nom de Brangien, employé plus loin (v. 2023), rappelle justement la nuit d'amour interdite entre les deux amants et le subterfuge qui en résulta, il dit la différence avec Énide et, non sans malice, explicite le vers précédent, qui restait énigmatique (« la ne fu pas Enyde anblee »). La troisième s'inscrit dans le contexte biblique ; elle part dans un premier distique du début Psaume XLII⁴⁵ avec l'image du cerf haletant qu'elle détourne (l'amour charnel remplaçant l'amour spirituel) et fait aussi jouer des images du Cantique des Cantiques (4, 12 ; 4, 15), qui comparent la femme aimée à une fontaine où se revigorer ; dans un deuxième distique, elle se poursuit librement – c'est suggérer aussi le fonctionnement de l'intertextualité, qui est une appropriation –, avec celle, seigneuriale et courtoise, de l'épervier affamé. Sous le couvert métaphorique s'affirme vigoureusement (on remarquera par exemple le jeu des rimes sur la même tonalité, féminine et masculine) l'ardeur du désir qui élance les corps l'un vers l'autre :

Cers chaciez qui de soif alainne
 ne desirre tant la fontaine,
 n'espreviers ne vient a reclain
 si volantiers quant il a fain [...]. (v. 2027-2030)

À la lumière de cette étude sur un simple extrait, on voit qu'*Érec et Énide* est, dans l'histoire littéraire, un texte de transition où Chrétien de Troyes semble à la recherche de l'effet de réel : il s'agit d'y déguiser la fiction pour mieux la faire triompher dans une poétique nouvelle. Le roman nouveau de la fin du XII^e siècle est encore à venir, mais il est d'ores et déjà annoncé ; il cherchera bientôt à se démarquer, plus nettement encore, de la chanson de geste, de la chronique, en affirmant sa propre originalité. Les moyens mis en œuvre par un écrivain de talent

45 « Comme la biche est haletante après les cours d'eau, / ainsi mon âme est haletante après toi, Élohim ! » (ce psaume est le psaume XLI dans la Vulgate).

qui appose sur son texte la griffe de son style reprennent pour lors, en les regroupant, en les liant, en leur donnant de la puissance, des conquêtes isolées réalisées par les auteurs des proto-romans antiques du milieu du siècle : *conjoindre* des éléments d'origines diverses dans une esthétique de la *varietas* ; assumer la fiction comme telle, mais d'une fiction vraisemblable, soutenue par le désir de coller à la réalité fugace et complexe ; affirmer la figure d'un auteur qui cherche à établir le contact avec son public en le faisant réfléchir, vibrer, rêver et sourire. Certes, pour le moderne, dont l'image du roman est formatée sur les modèles du XIX^e siècle, il n'est pas toujours aisé d'évaluer et d'apprécier les réelles innovations qui se font jour dans cette poétique ; elles sont sans doute restreintes et peu systématiques, mais elles sont là et méritent comme telles d'être reconnues.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BURIDANT, Cl., *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- COLBY, A. M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- FOTTICH, T., *The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes. A Study in Syntax and Stylistics*, Washington, The Catholic University of America, 1950.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- HAMON, Ph., *Le Personnel de roman*, Genève, Droz, 1998, p. 137.
- HILKA, A., *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes [1903]*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- JAMES-RAOUL, D., « Les personnages définitivement anonymes dans la genèse du roman. La leçon de Chrétien de Troyes », *Senefiance*, n° 53, « Façonner son personnage », études réunies par Ch. Connochie-Bourgne, 2007, p. 135-144.
- JAMES-RAOUL, D., *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- JEAY, M., *Le Commerce des mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- JOUVE, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- MADÉLÉNAT, D., *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
- MARNETTE, S., *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.
- OLLIER, M.-L., « Le présent du récit. Temporalité et roman en vers », *Langue française*, 40, décembre 1978, p. 99-112.
- OLLIER, M.-L., « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des sciences humaines*, 163-3, 1976, p. 329-357.
- OLLIER, M.-L., *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique S. Lusignan, Ch. Doutrelepon et B. Derval, Montréal-Paris, Presses de l'université de Montréal-Vrin, 1986.

RULLIER-THEURET, F., *Approche du roman*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001.

ZINK, M., « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le “roman antique” en France au Moyen Âge », *Romania*, 105, 1984, p. 248-269.

DEUXIÈME PARTIE

Pierre de Ronsard

« AINSI, PAR VISION, LA FRANCE À MOI PARLA »
LE DISCOURS RAPPORTÉ DANS LA *CONTINUATION*...
ET LA *REMONSTRANCE*... DE RONSARD

Olivier Halévy
Université Paris III – Sorbonne nouvelle

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remonstrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence de ce que nous appelons aujourd'hui le discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre, modalisation en discours second)¹.

- 1 Sur le discours rapporté, voir Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42 et n° 56, 1993, p. 10-15 ; « La représentation du "discours autre" / Le champ du discours rapporté / Discours direct / Discours indirect / Modalisation par discours autre et bivocalité », dans Roberte Tomassone (dir.), *Grands repères culturels pour une langue : le français*, Paris, Hachette Éducation, 2001, p. 192-201 ; Ann Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995 (1982) ; Dominique Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994 ; Laurence Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999 ; *Le Discours rapporté. Faits de langue*, n° 19, Paris, Ophrys, 2002, et *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008. Avant l'époque moderne, ces phénomènes étaient considérés par la rhétorique comme des figures de pensée relevant de la « sermocination » et de la « prosopopée » (voir Heinrich Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, § 820-829, « sermocinatio » et « fictio personae », München, Max Hueber Verlag, 1960, p. 407-413 et en particulier Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2, 29-37, III, 8, 49-52 et VI, 1, 25, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978-1984). Si l'approche privilégie alors les effets rhétoriques au détriment des constructions linguistiques, la définition du phénomène s'appuie déjà sur le dédoublement énonciatif et les divisions, sans être identiques, recourent en partie celles de la linguistique. Les rubriques du chapitre « prosopopée » de la *Rhétorique française* (1555) d'Antoine Fouquelin correspondent à différents types de discours rapporté : la « prosopopée continue » correspond au discours direct feint, le « dialogisme » au discours direct feint sous forme dialoguée, et la « prosopopée oblique » au discours

Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes comme la polyphonie énonciative, la sermocination, la prosopopée et le « dialogisme »². Or le discours rapporté ne se contente pas de reproduire à l'identique la parole antérieure d'un autre énonciateur, il la met en scène, la manipule ou la crée de toutes pièces. Bien avant les analyses de la linguistique moderne, Antoine Fouquelin écrit dans sa *Rhétorique française* (1555) que ce qu'il appelle la prosopopée, et qui correspond en grande partie à notre discours rapporté, est « une figure de sentence, par laquelle nous de notre voix et action, contrefaisons et représentons la voix et le personnage d'autrui ».

50

Non seulement il décrit déjà le phénomène comme un dédoublement énonciatif par lequel « nous de notre voix » représentons « la voix [...] d'autrui », mais il insiste sur l'ambivalence de ce dédoublement qui permet à la fois de modeler la voix de l'autre (« contrefaisons ») et de donner l'illusion de sa présence effective (« représentons »). Dans la suite du chapitre, Fouquelin nomme d'ailleurs toujours le discours rapporté « fiction »³. On peut dès lors s'interroger sur les enjeux d'un tel usage du discours rapporté dans le cadre de la poésie polémique que Ronsard cherche à inventer à partir des possibilités de la satire⁴. Qui fait-il parler ? Comment représente-t-il les autres voix ? Quels effets en tire-t-il ? Comment les discours rapportés mettent-ils en scène l'actualité contemporaine ? Comment contribuent-ils à construire le nouveau genre souhaité ? Quel statut donnent-ils au poète qui les organise ? Pour répondre à ces questions, j'examinerai successivement les différentes formes de discours rapporté. En utilisant conjointement les outils linguistiques et rhétoriques, je tâcherai de comprendre comment les fictions du discours rapporté contribuent à la construction générique et à la signification poétique de ces deux textes.

indirect : voir *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990, p. 413-418.

2 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 416-417.

3 *Ibid.*, p. 413 et 416.

4 Pascal Debailly, « *Epos et satira* : Calliope et le masque de Thalie », *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 147-166.

DISQUALIFIER LA PAROLE RÉFORMÉE

Dans les deux textes, les formes les plus brèves du discours rapporté sont les exemples de discours indirects⁵. Prenant parfois la forme du discours indirect libre⁶ ou de ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle la « modalisation en discours second »⁷, ils rapportent presque toujours la voix des réformés. Ronsard semble avoir recours à cette construction pour mettre dans la bouche de ses adversaires des propos condamnables qui les accablent. Si le verbe introducteur est le plus souvent le verbe neutre « dire », rarement complété par des indications de prononciation (« Et *me grinçant les dens* m'appelloient reprové »)⁸, le discours rapporté contient en effet presque systématiquement des constructions dévalorisantes. Parfois, c'est la présence d'injures ou d'expressions familières qui disqualifient les propos : « Je meurs quand je les voy [...] / Et blasphemer l'honneur des Seigneurs les plus haults, / D'un nom injurieux de *Guisars & Papaux* »⁹, « Je meurs quand je les voy [...] / dire que [...] / Et que les Guisiens *auront bien tost le mat* »¹⁰. Ailleurs, c'est l'emphase et le haut degré qui radicalisent l'expression pour mieux en souligner la fausseté : alors qu'ils ont cruellement maltraité la France, les protestants « Vivent sans chastiment, & à les oüyr dire, / *C'est Dieu qui les conduist, & ne s'en font que rire* »¹¹. Dans cette modalisation en discours second à la limite du discours indirect libre, les propos prêtés aux « nouveaux Tyrans »¹² choquent à la fois par

5 *Continuation du Discours des misères*, v. 31-32, 41, 317-318 ; *Remontrance au peuple de France*, v. 117-118, 138, 204, 554, 557-558, 563-566, 633, 640, 662-663. J'inclus dans les discours indirects les constructions « verbe de discours + GN / + INF / + GP » dans la mesure elles peuvent tout autant représenter une autre énonciation que la construction prototypique « verbe de discours + subordonnée complétive ». Dans « Ils se disent de Dieu les mignons : & au reste / Qu'ils sont les héritiers du royaume céleste » (*Continuation*, v. 31-32), je considère ainsi le GN « de Dieu les mignons » comme un discours indirect au même titre que la subordonnée complétive « Qu'ils sont les héritiers du royaume céleste ».

6 *Remontrance*, v. 175-184, 663-665.

7 *Continuation*, v. 28 ; *Remontrance*, v. 172.

8 *Continuation*, v. 318.

9 *Remontrance*, v. 551-554.

10 *Ibid.*, v. 555-558.

11 *Continuation*, v. 27-28.

12 *Ibid.*, v. 23.

l'assurance péremptoire de l'extraction (= c'est Dieu qui nous conduit) et la contradiction entre la prétention divine et le dédain satanique pour les forfaits commis (= nous ne faisons qu'en rire). Ailleurs enfin, ce sont les discordances métriques qui attirent l'attention sur la mauvaise foi de l'énonciation. Dans « Ils se disent *de Dieu les mignons* : et au reste / *Qu'ils sont les héritiers du royaume céleste* »¹³, l'enjambement interne du vers 31 impose une prononciation particulière du GN « les mignons » qui exhibe la mise à distance opérée par le locuteur. Cette distance est parfois tellement forte qu'on peut se demander qui assume certains segments. Dans « Assurans pour la fin que le grand Dieu des cieux / Les fera, *quoy qu'il tarde*, icy victorieux »¹⁴, la subordonnée circonstancielle peut aussi bien être lue comme une modalisation négative du locuteur premier que comme une concession maladroite des réformés eux-mêmes.

Les vers 175-184 de la *Remonstrance* offrent un exemple spectaculaire de cette caricature : les « Docteurs de ces sectes nouvelles »¹⁵

Parlent profondément des misteres de Dieu,
 Ils sont ses conseillers, ils sont ses secretaires,
 Ils sçavent ses advis, ils sçavent ses affaires,
 Ils ont la clef du Ciel & y entrent tous seuls,
 Ou qui veult y entrer, il faut parler à eux.

Les autres ne sont rien sinon que grosses bestes,
 Gros chapperons fourrez, grasses & lourdes testes :
 S. Ambrois, S. Hierosme, & les autres docteurs,
 N'estoient que des resveurs, des fols et des menteurs :
 Avecq'eux seulement le S. Esprit se treuve,
 Et du S. Evangille il(s) ont trouvé la febve.

Comme les vers sont précédés d'un verbe de discours (« parlent »), comportent de nombreux subjectivèmes et contredisent le jugement de Ronsard, ils apparaissent comme une transposition au discours

¹³ *Ibid.*, v. 31-32.

¹⁴ *Remonstrance*, v. 565-566.

¹⁵ *Ibid.*, v. 167.

indirect libre des paroles réformées. Mais les propos ainsi mis dans la bouche des « Docteurs » protestants sont proprement insupportables. Ils choquent d'abord par les répétitions emphatiques et orgueilleuses¹⁶, par les adverbes restrictifs (« Avecq' eux *seulement* le S. Esprit se treuve »), et les insultes (« grosses bestes / Gros chapperons fourrez... ») qui n'épargnent même pas les Pères de l'Église¹⁷. Mais ils sont également tournés en dérision par des procédés ironiques. La familiarité du dernier vers est mise à distance par le locuteur pour exprimer un dérèglement mental (« Et du S. Evangille *il(s) ont trouvé la febve* ») et l'allusion au célèbre verset de l'Évangile selon Luc, 11, 52 retourne les arguments protestants¹⁸. Ronsard met délibérément dans la bouche des réformés un verset qu'ils ont souvent employé contre les catholiques. Cet emploi en connotation autonymique est d'une telle ironie que Ronsard semble presque l'atténuer dans la proposition coordonnée du vers suivant. On le voit, le discours indirect consiste essentiellement à caricaturer la voix adverse. Il ne cherche pas à reproduire les propos réformés, mais à leur donner une forme apparemment représentative condamnable et ridicule destinée à prouver leurs faiblesses et leurs inconséquences. Thématisée par les critiques explicites¹⁹ et les jugements négatifs qui suivent parfois les discours indirects (« Les pauvres incensez !... »²⁰, « O pauvres abusez !... »²¹), cette caricature constitue incontestablement une marque de la parole polémique et satirique²². Le procédé sera d'ailleurs repris

16 *Ibid.*, v. 175-176.

17 *Ibid.*, v. 181-182.

18 « Malheureux êtes-vous, légistes, vous qui avez pris la clé de la connaissance : vous n'êtes pas entrés vous-mêmes, et ceux qui voulaient entrer, vous les en avez empêchés » (Luc, 11, 52, dans *Traduction œcuménique de la Bible*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 1557).

19 *Continuation*, v. 169-188 ; *Remontrance*, v. 551-554, etc.

20 *Continuation*, v. 33-37.

21 *Remontrance*, v. 185-190.

22 Dans ses fameux *Poetices libri septem* (1561), Scaliger fait de la *narratio dramatica*, qui met en scène une action dialoguée, une forme de présentation de la satire (Stuttgart, Friedrich Fromann Verlag, 1964, liv. III, ch. XCVIII, p. 149). Sur ce point, voir Pascal Debailly, « La poétique de la satire classique en vers au XVI^e siècle et au début du XVII^e », *L'Information littéraire*, n° 45/5, 1993, p. 22. En effet, comme l'a noté Marc Angenot (*La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, notamment « Dialogisme », p. 284-293), la parole polémique tend à déformer la voix de l'adversaire : « Le plus souvent, chez le pamphlétaire, (la prosopopée)

et amplifié par les protestants dans les nombreuses parodies des poèmes ronsardiens qu'ils feront paraître en plaquette²³.

VALORISER SA PROPRE VOIX POÉTIQUE

54 À côté de ces discours indirects et indirects libres, le discours direct apparaît également à plusieurs reprises pour construire des sermocinations par lesquelles le poète fait entendre le discours d'un autre locuteur. Outre deux prosopopées, qui constituent des cas particuliers et seront donc examinées plus tard, ces sermocinations surgissent le plus souvent après une apostrophe pour faire entendre les propos du destinataire (sauf *Remonstrance*, v. 97, 594-598). Dépourvues de guillemets, mais marquées par un alinéa, introduites par l'incise « ce dites-vous »²⁴ ou le verbe *dire* au futur²⁵, elles sont suivies d'une réponse ou d'une réaction affective du locuteur. L'extrait suivant en est un bon exemple (*Remonstrance*, v. 469-494) :

Et vous, Nobles aussi, mes propos entendez, [...]

La foy (ce dittes vous) nous fait prendre les armes :

Si la religion est cause des alarmes,

Des meurtres & du sang que vous versés icy,

Hé ! qui de telle foy voudroit avoir soucy, [...] ?

Si le repérage est fondé sur l'énonciation du discours cité (« nous »), c'est bien le locuteur premier qui assume les propos. Dans un cas, la sermocination construit même un long dialogue au discours direct opposant Ronsard à deux « surveillans [= espions] » réformés²⁶. Faisant brusquement surgir une autre voix, ces discours directs produisent un

impute à l'adversaire des propos que jamais il ne tiendrait, en prétendant reconstituer son absurde logique et lui mettre par force dans la bouche l'aveu de ses inconséquences. [...] Fréquemment, la prosopopée ira jusqu'au pastiche » (p. 290). D'Horace à Mathurin Régnier, la satire fait donc un emploi notable du discours rapporté.

23 Jacques Pineaux, *La Polémique protestante contre Ronsard*, Paris, STFM, 1973.

24 *Continuation*, v. 215-218, 232-233 et *Remonstrance*, v. 491.

25 *Remonstrance*, v. 113-114, 537-540, 721-724.

26 *Continuation*, v. 151-318.

choc sur le lecteur. Mêlant la surprise provoquée par le changement d'énonciateur, le décalage produit par le changement d'intonation et l'expressivité subjective propre au discours ancré (interjections, modalités d'énonciation, marques d'oralité, phrases averbales, variations de registre, etc.), c'est une figure d'amplification qui donne au texte de la véhémence et de l'animation²⁷. D'un point de vue générique, c'est un « grand et insigne ornement d'éloquence »²⁸ qui élève le niveau de style et préserve les textes de la satire trop basse. Mais quelle est sa fonction argumentative ?

Opposant le plus souvent la voix de Ronsard à celle de ses adversaires²⁹, ces sermocinations poursuivent d'abord la caricature du discours protestant. Aux procédés déjà relevés dans le discours indirect, comme la familiarité injurieuse (« arrogant »³⁰, « sot »³¹) ou l'emphase déplacée soulignée par les discordances métriques (« lequel est envoyé / Du ciel »³²), le passage au discours direct permet en effet d'ajouter des interjections (« Quoy »³³, « Et quoy »³⁴), des modalités d'énonciation (« parles tu de luy ? »³⁵, « ce gentil sot escrit doncq'contre nous ! »³⁶),

27 Alex Gordon, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, « La prosopopée », p. 178-182 et « La rhétorique délibérative chez Ronsard : le *Discours à la Royne* et la *Continuation du discours des misères de ce temps* », dans *Mélanges [...] à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 383-384.

28 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, éd. cit., p. 413.

29 Dans la *Remontrance*, on relève néanmoins deux paroles de Jésus rapportées au discours direct (v. 97 et 114). La sublimité des propos est soulignée par le discours attributif (v. 113-114) : « Tu as dit simplement d'un parler net & franc, / Prenant le pain et vin, *C'est cy mon corps et sang* ». Dépourvues de guillemets, mais distinguées par les italiques, dramatisées par la stricte concordance avec le second hémistiche de l'alexandrin et introduites par un verbe de discours accompagné de circonstants précisant l'élocution (« simplement d'un parler net & franc »), les paroles du Christ sont rattachées au style sublime et contrastent fortement avec les arguties oiseuses qui sont ensuite attribuées aux réformés (v. 115-118). Les italiques apparaissent donc comme le signe d'une énonciation radicalement différente, à la fois divine et sublime.

30 *Continuation*, v. 157,

31 *Remontrance*, v. 594

32 *Continuation*, v. 153-154.

33 *Ibid.*, v. 153.

34 *Remontrance*, v. 594.

35 *Continuation*, v. 153.

36 *Remontrance*, v. 594.

des locutions figées familières (« il fait d'un diable un ange »³⁷, « on luy rendra son change »³⁸) ou des marques d'oralité, comme l'interrogation alternative dépourvue d'inversion du sujet³⁹. L'incise « ce dites-vous »⁴⁰ et l'emploi du verbe « dire » au futur s'interprètent dès lors autant comme des discours attributifs que comme des modalisations par lesquelles le locuteur marque dédaigneusement sa distance avec les propos qu'il rapporte.

56

Mais les sermocinations contribuent aussi à valoriser la voix de Ronsard. Elles sont en effet presque toujours suivies d'une réponse éclatante du poète. Dans la *Continuation*, les deux sermocinations servent de point de départ à des réfutations éloquentes par lesquelles Ronsard écrase les propos qu'il a mis dans la bouche de ses contradicteurs. Même les mots de Pierre de Paschal qui apparaissent dans la *Remonstrance* servent essentiellement de faire-valoir à la déclaration du poète : alors que l'historien exprime la peur et l'agressivité, le poète fait preuve d'un courage serein⁴¹. Le long dialogue entre Ronsard et les deux surveillants réformés en est l'illustration la plus spectaculaire⁴². Non seulement le poète y parle plus longuement et plus copieusement que ses adversaires, dont les propos ne sont que des insultes grossières, mais il les réduit au silence : sa tirade les laisse « confus »⁴³ et incapables de prononcer autre chose que quelques insultes rapportées au discours indirect. Le contraste est encore plus flagrant quand on confronte la familiarité agressive de l'attaque des « surveillans »⁴⁴ à la longue période avec laquelle le poète leur répond⁴⁵. À la construction familière de l'interrogation alternative répond une ample période imbriquée structurée en cadence majeure par les anaphores rhétoriques à la forme interrogative (« Appelés vous

37 *Ibid.*, v. 595.

38 *Ibid.*, v. 596.

39 *Continuation*, v. 155-156.

40 *Continuation*, v. 215, 232 et *Remonstrance*, v. 491.

41 *Remonstrance*, v. 533-544.

42 *Continuation*, v. 151-318.

43 *Ibid.*, v. 316.

44 *Ibid.*, v. 153-158.

45 *Ibid.*, v. 159-174.

Athée ? »), les subordonnées relatives en « qui », les parallélismes de construction et les énumérations. L'emploi des sermocinations se comprend donc essentiellement comme une mise en scène de la puissance verbale du poète. Comment l'interpréter ? Faut-il y voir une inversion imaginaire et dérisoire de l'inefficacité réelle du discours poétique ? Constatant avec amertume que sa voix est balayée par le succès considérable des prêches protestants, qui rassemblent alors des foules entières, Ronsard se consolerait-il dans la littérature ? Sans doute en partie. Mais ce choix rhétorique est également un dispositif énonciatif destiné à renforcer l'efficacité du poème. D'abord, il multiplie les marques de discours pour impliquer le lecteur et devancer les objections. Il mime à son avantage la communication directe souhaitée dès l'*Élégie à Guillaume Des Autelz* (1560)⁴⁶. Comme le montrent la prière finale⁴⁷, la nature des arguments et la variation référentielle des différents « vous », le long dialogue entre Ronsard et les surveillants est par exemple un artifice de présentation qui anime un discours destiné en réalité à Théodore de Bèze et à l'ensemble des réformés. Ensuite, cette mise en scène énonciative donne au poète un *ethos* ouvert et réactif qui ne peut que bien disposer le public. Enfin, elle entend conditionner les lecteurs. À l'image de la communication moderne, qui construit parfois de toutes pièces les représentations qu'elle souhaite diffuser, Ronsard veut faire croire ses lecteurs aux pouvoirs de sa poésie.

CONVAINCRE PAR DES PROSOPOPÉES PATHÉTIQUES

Les dernières formes du discours rapporté sont les deux prosopopées mentionnées plus haut, celle de la France qui achève la *Continuation* (v. 337-444), et de celle d'Opinion qui achève le raisonnement de ce qu'on peut considérer comme le premier mouvement de la

⁴⁶ Daniel Ménager, *Ronsard. Le poète, le roi et les hommes*, Genève, Droz, 1979, « Le combat des *Discours* », p. 189-190 et 204-210.

⁴⁷ *Continuation*, v. 293-314.

Remonstrance (v. 239-312)⁴⁸. Poussant à l'extrême la nature émouvante de la figure, qui ne se contente pas, comme la sermocination, de faire entendre une autre voix, mais fait surgir l'image saisissante d'une allégorie, Ronsard donne un tour très pathétique aux discours. La prosopopée de la France en est un bon exemple. Non seulement elle est introduite par des indications sur la prononciation qui soulignent le *pathos* (« Elle adoncq *en tirant sa parolle contrainte, / Souspirant aigrement, me fit ainsi sa plainte* »⁴⁹), mais elle s'ouvre par une triple amplification. Une narration présentant le développement de Genève comme la cause unique des troubles⁵⁰ est ainsi suivie de trois reformulations qui en montrent l'importance : une comparaison épique entre la négligence coupable des rois et celle des laboureurs⁵¹, une allégorie de la France⁵² et enfin une amplification par gradation et par « comparaison avec les plus petits » qui souligne que la cruauté des réformés est encore plus grande que celle des Furies ou des plus grands tyrans de l'Antiquité⁵³. Particulièrement pathétiques, ces prosopopées donnent aux textes une grandeur de style qui les rapproche plus du poème héroïque que de la satire.

Mais ces prosopopées ne sont pas uniquement des ornements pathétiques. Comme toutes les allégories, elles possèdent aussi une fonction argumentative et explicative. Faire parler la France montre la gravité de la situation et faire parler Opinion indique qu'en amont de la responsabilité historique de Genève, c'est l'orgueil qui explique le conflit. Les deux discours proposent une explication des faits. Mais ces prosopopées entendent surtout mettre en œuvre l'efficacité de la parole poétique illustrée par les sermocinations. Elles ne sont pas

48 Malgré sa relative liberté de construction, d'ailleurs revendiquée par Ronsard dans sa *Responce* (v. 847-892), la *Remonstrance* peut être globalement divisée en un premier mouvement cherchant à comprendre les causes des troubles (v. 1-374) et un second mouvement constitué d'une série d'adresses à tous les ordres de la société (v. 375-844). Uniquement suivies d'une prière à Dieu (v. 357-374), la prosopopée d'Opinion et ses conséquences constituent l'aboutissement de la première partie.

49 *Continuation*, v. 335-336.

50 *Ibid.*, v. 337-350.

51 *Ibid.*, v. 351-372.

52 *Ibid.*, v. 373-384.

53 *Ibid.*, v. 385-393.

seulement destinées à « donner vie et force aux idées conventionnelles du parti catholique »⁵⁴, elles cherchent à utiliser les passions littéraires pour convaincre, elles cherchent à convier le lecteur à une expérience poétique. Les deux prosopopées fonctionnent différemment. Alors que celle de la France s'appuie essentiellement sur le *pathos* pour produire un « choc émotif »⁵⁵, celle d'Opinion cherche de façon étonnante à déstabiliser le lecteur par un discours ambigu dans lequel des arguments divers se mêlent en une complexe polyphonie énonciative. Si l'emportement épique de l'appel à prendre les armes⁵⁶ est bien trop véhément pour pouvoir être assumé par Ronsard, les autres développements combinent des arguments au statut délicat. Quand Opinion flatte l'orgueil de Luther en l'invitant à être audacieux⁵⁷, elle mêle une périphrase évidemment choquante (« cet habit monstrueux » pour le froc des moines⁵⁸) à des encouragements qui ne manquent pas de rappeler certaines proclamations des jeunes poètes de la Brigade. Même l'allusion à la sentence de Virgile est ambiguë⁵⁹. Si elle semble incarner une vérité, elle évoque aussi un discours de Turnus, ennemi d'Énée et guerrier téméraire finalement vaincu. Cette ambivalence est encore plus nette dans la critique du clergé qui suit⁶⁰ puisqu'on y retrouve certains arguments assumés ailleurs par Ronsard. Dans l'*Élégie à Guillaume Des Autelz*, le poète s'écriait :

Mais que diroit saint Paul, s'il revenoit icy,
De noz jeunes prelatz, qui n'ont point de soucy
De leur pauvre troupeau, dont ils prennent la laine,
Et quelque fois le cuir : qui tous vivent sans peine,
Sans prescher, sans prier, sans bon exemple d'eux,
Parfumez, decoupez, courtizans, amoureux,

54 Alex Gordon, « La rhétorique délibérative chez Ronsard... », art. cit. p. 384.

55 Hélène Moreau, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la Mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p. 500.

56 *Remonstrance*, v. 295-303.

57 *Ibid.*, v. 269-276.

58 *Ibid.*, v. 271.

59 *Ibid.*, v. 275-276, voir note.

60 *Ibid.*, v. 277-286.

Veneurs & fauconniers, & avecq' la paillardie
Perdent les biens de Dieu, dont ilz n'ont que la garde⁶¹.

60

Opinion ne dit pas autre chose dans la *Remonstrance*. Certes, là où Ronsard ne critiquait qu'une partie du clergé (les « jeunes prelatz » qui ne s'occupent pas de leurs ouailles), elle critique l'ensemble des « suppôts »⁶² et ajoute aux reproches d'oisiveté, de luxe et de débauche celui de faiblesse morale (« paresseux et poussis »⁶³). Mais les critiques restent très proches et plusieurs hémistiches sont presque identiques⁶⁴. Ronsard a-t-il changé d'avis ou Opinion dit-elle vrai ? Quant à la condamnation du présent⁶⁵ et l'analyse de l'attitude politique des princes allemands qui achève la prosopopée⁶⁶, elles pourraient très bien être assumées par des catholiques. Utilisant les adjectifs « genereux »⁶⁷ et « gaillards »⁶⁸ pour qualifier des princes allemands décrits comme cupides et hypocrites, le dernier développement comporte même deux antiphrases ironiques. Ronsard semble utiliser le dédoublement énonciatif de la prosopopée pour ébranler le lecteur par un discours polyphonique. Malgré l'insistance avec laquelle les longs récits encadrants condamnent Opinion⁶⁹, c'est un choix risqué dans un texte polémique. Comment le comprendre ? Comme Ronsard ne cesse de souligner le danger d'Opinion et l'hypocrisie des prêches réformés, il semble proposer au lecteur de démystifier par lui-même leur « esprit subtil »⁷⁰ en lui en offrant un exemple à la fois séduisant et explicitement condamné. Imposant au lecteur de démêler le vrai du faux, le choix de la polyphonie semble destiné à former le sens critique, à montrer que la justesse d'un argument ne suffit pas toujours

61 Ronsard, *Élégie à Guillaume des Autelz*, v. 87-94, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, 1914-1975, t. X, p. 354.

62 *Remonstrance*, v. 281.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*, v. 282, 283 et 285.

65 *Ibid.*, v. 289-294.

66 *Ibid.*, v. 304-312.

67 *Ibid.*, v. 505.

68 *Ibid.*, v. 309.

69 *Ibid.*, v. 238-268 et 313-351.

70 *Ibid.*, v. 298.

à garantir la validité d'un discours. La figure de la prosopopée serait le moyen d'une éducation politique.

INVENTER UNE FIGURE DE POÈTE ENGAGÉ ?

Comment interpréter ces différents emplois du discours rapporté ? D'un point de vue générique, ils apparaissent comme un moyen de combiner la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique récapitulant les différents niveaux de style. D'un point de vue rhétorique, ils mettent en scène une communication verbale animée pour impliquer le lecteur, l'émouvoir, l'ébranler, le préserver des manipulations verbales et lui faire croire aux pouvoirs de la poésie. Mais la variété des voix exprimées suggère également une autre signification. Faisant entendre successivement les voix de Jésus, de Pierre de Paschal, d'un juge huguenot, de deux surveillants protestants, des réformés en général, des doctes latins, et même de « l'idole » de la France et de l'allégorie d'Opinion, Ronsard se présente comme celui qui peut verbaliser toutes les voix du conflit, que ce soient celles des personnes, des groupes, des nations ou des forces psychologiques. Sa parole fait entendre toutes les paroles, s'adresse à toutes les entités et montre qu'il est le poète, la source dont toutes les autres voix ne sont que les ruisseaux⁷¹.

Ce choix énonciatif peut alors se comprendre comme une tentative d'inventer une « figure de Poète-Théologien » qui, selon Jean Vignes, fait alors défaut en France⁷². Ronsard appliquerait à la politique la figure du « Poète divin » d'inspiration néo-platonicienne développée depuis les années 1550. De même que le grand poète est celui qui peut dévoiler, rendre intelligible par la fable, les forces de la nature et le savoir de Dieu, Ronsard entend ici rendre intelligible, interpréter et faire parler comme il le faut les différentes voix qui expliquent ou incarnent le conflit. Il

⁷¹ Voir *Responce*, v. 1035-1042.

⁷² Jean Vignes, « La poésie de combat : le poète engagé dans les conflits religieux », dans *Poétiques de la Renaissance*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 271-273.

reste ce qu'il appelle lui-même un « interprète »⁷³. S'il ne se présente plus comme « Du saint vouloir des Dieux aux hommes l'interprete »⁷⁴, il se veut le porte-parole inspiré et clairvoyant de l'ensemble des voix de la société. Cette posture presque chamanique apparaît d'ailleurs comme la résolution d'une tension posée dans l'*Élégie à Guillaume Des Autelz*. Dans ce texte important, Ronsard distingue en effet deux attitudes poétiques également dédaignées par la France : la rhétorique et la prophétie. Refusant à la fois les limites de la première et les mystères de la seconde, Ronsard semble finalement trouver dans cette figure un équilibre entre les deux qui lui permet d'être prophète sans tomber dans les travers de la poésie divinatoire et d'être éloquent sans se réduire à un simple orateur. Ce choix est enfin une réponse à Théodore de Bèze. Face à la puissance verbale de cet ancien poète devenu prédicateur, conducteur de peuple et même, pour certains, prophète inspiré⁷⁵, Ronsard entend construire une figure de poète plus élevée capable de représenter l'ensemble des voix. Il y a d'ailleurs une progression d'un texte à l'autre. Après avoir fait parler la France dans la *Continuation*, il s'adresse à son peuple dans la *Remonstrance au peuple de France*. C'est à la fois l'interprète et l'interlocuteur de la nation. On peut douter de l'efficacité d'une telle poétique. Daniel Ménager voit dans la prosopopée de la France l'aveu d'un échec⁷⁶ et François Rigolot considère plus généralement que l'ensemble des pièces n'est qu'un exercice littéraire destiné à la cour⁷⁷.

73 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 159 ; t. III, p. 146 ; t. V, p. 245 ; t. VIII, p. 210, 227, 262 ; t. XI, p. 121, etc.

74 *Ibid.*, t. VIII, p. 227.

75 Jacques Pineaux, « Poésie et prophétisme : Ronsard et Théodore de Bèze dans la querelle des *Discours* », *RHLF*, n° 78/4, juillet-août 1978, p. 539.

76 Commentant la prosopopée de la France, Daniel Ménager estime que c'est parce qu'il est « privé d'auditeur » que Ronsard « retourne à ses soliloques ». Il voit dans cette figure un « dédoublement » de la pensée qui « dialogue avec elle-même faute de dialoguer avec les autres » (Daniel Ménager, *Ronsard. Le poète, le roi et les hommes*, op. cit. p. 214).

77 François Rigolot, « Poétique et politique. Ronsard et Montaigne devant les troubles de leur temps », dans *Ronsard et Montaigne : écrivains engagés ?*, dir. M. Dassonville, Lexington, French forum, 1989, p. 58-61 et « Trois mises en scène littéraires du politique : Ronsard, Aubigné, Montaigne », dans *Speilwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*, dir. K. Hempfer et H. Pfeiffer, Stuttgart, Steiner, 2002, p. 147-163.

La *Responce* semble d'ailleurs leur donner raison. Malgré ses faiblesses et ses limites, cet emploi du discours rapporté reste bien l'ébauche d'une audacieuse construction générique. Quand Ronsard écrit : « Ainsi, par vision, la France a moi parla », il entend être l'intermédiaire des voix de tout un pays. Qui pourrait nier l'ampleur de l'ambition ?

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42 et n° 56, 1993, p. 10-15.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « La représentation du "discours autre" / Le champ du discours rapporté / Discours direct / Discours indirect / Modalisation par discours autre et bivalité », *Grands repères culturels pour Une langue : le français*, dir. Roberte Tomassone, Paris, Hachette Éducation, 2001, p. 192-201.

BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Le Seuil, 1995 (1982).

DEBAILLY, Pascal, « *Epos* et *satura* : Calliope et le masque de Thalie », *Littératures classiques*, n° 24, 1995, p. 147-166.

DEBAILLY, Pascal, « La poétique de la satire classique en vers au XVI^e siècle et au début du XVII^e », *L'Information littéraire*, n° 45/5, 1993, p. 20-25.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* (1555), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990, p. 413-418.

GORDON, Alex, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.

GORDON, Alex, « La rhétorique délibérative chez Ronsard : le *Discours à la Roïne* et la *Continuation du discours des misères de ce temps* », *Mélanges [...] à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 383-384.

LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1960.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994.

MÉNAGER, Daniel, *Ronsard. Le poète, le roi et les hommes*, Genève, Droz, 1979.

- MOREAU, Hélène, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la Mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p. 497-505.
- PINEAUX, Jacques, *La Polémique protestante contre Ronsard*, Paris, STFM, 1973.
- PINEAUX, Jacques, « Poésie et prophétisme : Ronsard et Théodore de Bèze dans la querelle des *Discours* », *RHLF*, n° 78/4, juillet-août 1978, p. 531-540.
- RIGOLOT, François, « Poétique et politique. Ronsard et Montaigne devant les troubles de leur temps », dans *Ronsard et Montaigne : écrivains engagés ?*, dir. Michel Dassonville, Lexington, French forum, 1989, p. 58-61.
- RIGOLOT, François, « Trois mises en scène littéraires du politique : Ronsard, Aubigné, Montaigne », dans *Speilwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*, dir. K. Hempfer et H. Pfeiffer, Stuttgart, Steiner, 2002, p. 147-163.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1999.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté. Faits de langue*, n° 19, Paris, Ophrys, 2002.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.
- VIGNES, Jean, « La poésie de combat : le poète engagé dans les conflits religieux », *Poétiques de la Renaissance*, dir. Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 271-276.

RONSARD ET L'ALLÉGORIE DANS LES DISCOURS

Caroline Trotot

Université Paris-Est Marne-la-Vallée / EA LISAA 4120

La question de l'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance est une question épineuse qui a suscité de nombreux travaux récents¹. Rappelons à leur lumière que le terme d'allégorie connaît des définitions différentes. Signifiant étymologiquement le dédoublement du sens, le fait de dire autrement², elle désigne aussi bien une pratique de lecture fondatrice de l'exégèse biblique et au-delà de l'herméneutique littéraire³, qu'un procédé de création littéraire qui est défini de manières diverses selon les théoriciens. On retiendra ainsi, en suivant la présentation faite par Armand Strubel pour le Moyen Âge, que l'allégorie peut être conçue comme une transposition qui relève de la métaphorisation⁴ ou comme une personne feinte, un personnage, une personnification, qui relève plutôt non seulement de la métaphorisation mais aussi de la métonymie

- 1 Joëlle Gardes-Tamine, *L'Allégorie corps et âme, entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2002 ; Armand Strubel, « Grant senefiance a ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002 ; *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, études réunies par Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichel-Lojkine, Paris, Champion, 2004 ; Colette Nativel, *Le Noyau et l'Écorce. Les arts de l'allégorie xv^e-xvii^e*, Rome, Académie de France à Rome, 2009. On consultera aussi avec profit Teresa Chevolet, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, Première partie : « Poétiques de l'allégorie », p. 27-259.
- 2 Brigitte Perez, « L'allégorie "autrement dit" », Introduction, p. 13, dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, op. cit., p. 13.
- 3 Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, Paris, Aubier, 1959-1964 ; Jean Pépin, *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études augustiniennes, 1987.
- 4 Armand Strubel, *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, op. cit., p. 22 sq., renvoie à Cicéron, *De Or.* III, 41, 166, *Or.* XXIV, 94, Quintilien, *Inst. Or.*, III, 9, 2, 46 et VIII, 3, 83, et *Rhetorica ad Herennium*, IV, 34, 46.

et souvent de la prosopopée⁵. Ajoutons enfin que certains théoriciens mettent l'accent sur une dimension narrative – parfois descriptive. Il ne s'agira pas ici de trancher entre ces différentes définitions mais d'essayer de voir comment on peut les utiliser pour décrire l'écriture de Ronsard dans les *Discours*, afin de comprendre le lien éventuel entre ces pratiques et la place qu'elles tiennent dans la poétique ronsardienne militante. On envisagera d'abord l'allégorie comme personnification puis comme métaphore continuée.

ALLÉGORIES, PERSONNIFICATIONS

66 Ronsard utilise plusieurs personnifications très frappantes dans les *Discours*. Celle de la France apparaît très discrètement dans le *Discours des misères* (v. 51), puis très longuement au début et à la fin de la *Continuation du Discours des misères* et est à nouveau évoquée dans la *Responce aux injures* (v. 339). On relève également une personnification de l'opinion⁶, de l'Église⁷, de la vertu⁸ et enfin de la théologie protestante⁹. On peut en ajouter d'autres comme « la Raison » et « le Cuidier » dans l'*Institution* (v. 73) ou le combat des vices et des vertus qui ouvre le *Discours des misères* ou encore la personnification du peuple dans la *Remonstrance* (v. 657-676).

Du point de vue des tropes, ces personnages sont constitués par métonymie. Pour Fouquelin, auteur de *La Rhétorique française* (1555) dont les exemples sont empruntés aux poèmes des auteurs de la Pléiade, dire la Grèce pour les Grecs, est une manière de métonymie « quand le nom propre à signifier le sujet, est transféré pour signifier l'accident et la circonstance »¹⁰. C'est le même mécanisme qui est appliqué à la mythologie dans le cas des « noms de dieux seigneurs ou possesseurs de quelque chose, lesquels souventesfois sont mis et usurpés pour leurs

5 *Ibid.*, p. 27 sq.

6 *Discours des misères de ce temps*, v. 51 ; *Remonstrance au peuple de France*, v. 239.

7 *Responce aux injures*, v. 397 sq.

8 *Ibid.*, v. 781.

9 *Ibid.*, v. 1091 sq.

10 Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classique », 1990, p. 358.

seigneuries, possessions et choses, lesquelles ils ont en leur sauvegarde : comme Neptune pour la mer »¹¹. Fouquelin considère aussi comme une sorte de métonymie particulière le cas où « par les circonstances, le sujet est entendu : comme quand les noms des vertus et vices, sont mis pour les vertueux et vicieux ». Les traités décrivent ainsi un mécanisme rhétorique de substitution. La proximité avec la mythologie rappelle la conception evhémériste¹² selon laquelle les dieux ne sont que des hommes divinisés par reconnaissance de leurs qualités exceptionnelles. L'association d'un principe à une personne fictive ou non relève donc d'un mécanisme anthropologique plus fondamental analysé par Pierre Sauzeau qui voit dans « le jardin des personnifications », « la pépinière des Dieux »¹³, leur origine. Il s'agit de donner une représentation à une idée abstraite que l'on sacralise par la même opération. C'est bien ce qui se passe pour la France si l'on suit l'analyse d'Hélène Moreau¹⁴. Les *Discours* sont ainsi dans la continuité des *Hymnes* de 1555 et 1556 qui font l'éloge – parfois paradoxal – de la philosophie, de la fortune ou de l'or, mais aussi de Castor et Pollux ou de Calais et Zetes. Le personnage allégorique prend une place parmi les êtres mythologiques.

À ce titre, il relève bien du principe de la poésie comme « théologie allégorique » ainsi que le souligne aussi Hélène Moreau rappelant le célèbre passage de l'*Abrégé de l'art poétique* de Ronsard :

Car la Poésie n'était au premier âge qu'une Théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvaient comprendre, quand trop ouvertement on leur découvrait la vérité¹⁵.

11 *Ibid.*, p. 359.

12 Voir Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1993, p. 21-48.

13 Pierre Sauzeau, « La pépinière des Dieux. Sur l'ancienneté et la fonction des personnifications dans les polythéismes antiques », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 93-111, p. 110.

14 Hélène Moreau, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », dans *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 497-505.

15 Ronsard, *Abrégé de l'art poétique en 1565*, dans *Traité de poétique...*, éd. cit., p. 467.

Les personnifications sont des personnages qui peuplent la poésie ; la vertu est une compagne des Muses que l'on croise plusieurs fois dans les *Discours*¹⁶, l'Opinion du *Discours des misères* est la fille de Jupiter et de Dame Presomption (v. 127-136). Ronsard crée ainsi des figures qui opèrent la *translatio* que la Pléiade met au cœur de son projet, le transfert de la culture antique en français, non seulement par emprunt mais aussi par hybridation avec une culture nationale. La Vertu de la *Responce* ressemble à la *Fama* de l'*Énéide* (IV, 177). La France prend le relais de l'*Urbs* qui apparaît notamment au début des *Catilinaires* et de *La Pharsale*. La patrie – on se souvient que le mot est une innovation de la *Deffence* – acquiert ce statut de figure mythique grâce à l'éloquence poétique. On reconnaît, là encore, la mise en œuvre du programme de la *Deffence* ; la poésie est une activité politique, elle remplit une fonction éminente au sein de la communauté nationale¹⁷. On se souviendra d'ailleurs utilement que la vie politique de l'époque est rythmée par des entrées royales dans les villes qui sont l'occasion de la réalisation de décors souvent ornés de figures allégoriques et de représentations théâtrales dans lesquelles les personnages sont des personnifications. On sait par ailleurs l'emploi que la littérature médiévale française faisait de ces figures dans des textes théâtraux ou dans des poèmes comme le *Roman de la Rose* dont Du Bellay revendique l'héritage dans la *Deffence*. Hélène Moreau rappelle que la prosopopée de la France a une source directe dans le *Quadriologue invectif* d'Alain Chartier¹⁸. L'utilisation des personnifications dans la poésie militante permet donc à Ronsard d'être pleinement le grand poète français de la *translatio* qu'il souhaite être. Il joue dans la communauté nationale le rôle d'un mage qui crée des figures mythiques, des « enchantements » pour suivre une autre remarque d'Hélène Moreau qui est sensible à la proximité entre l'allégorie et « beaucoup d'autres fantasmagories ronsardiennes (daimons, nuées,

16 *Institution pour l'adolescence du Roy*, v. 31-36 ; *Responce aux injures*, v. 863-876, 887, 908, 922, 1004-1007, 1029.

17 Voir Daniel Ménager, *Ronsard. Le Roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.

18 Hélène Moreau, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », art. cit., p. 498.

fantômes ou “morts”, idoles vaines) »¹⁹. Il prend ainsi cette position ambiguë de prêtre païen qui fera de lui la cible des attaques protestantes. Alors que le protestantisme dans son combat contre les reliques et les représentations peut être vu comme une œuvre de « désenchantement des corps » « détruisant dans le corps saint la métaphore traditionnelle d'une communauté »²⁰, Ronsard réenchante le monde grâce aux corps des allégories et offre un nouveau miroir à la communauté. En choisissant de faire figurer la France plutôt qu'un saint patron ou une sainte, il propose une figure qui peut rassembler les protestants et les catholiques dans une vision politique et anthropologique. La reprise de cette allégorie par Agrippa d'Aubigné témoigne en ce sens d'un certain succès. Le corps fictif offre ainsi une réponse fantasmatique à la division qui déchire le pays, principe même du mal pour Ronsard, qui se traduit stylistiquement par un certain nombre de procédés de fragmentation, de prolifération et de métaphores du fourmillement, comme l'a montré Bertrand Marchal²¹. L'allégorie comme personnification peut apparaître comme une manière stylistique d'opposer « au fourmillement de l'hérésie, l'unité catholique » au double sens d'unité de l'Église catholique et d'unité de l'universalité.

L'allégorie est ainsi une réalisation d'un *exemplum* universel qui élève l'histoire du particulier au général. Les mécanismes métonymiques décrits par Fouquelin permettent de penser cette question du passage de l'accident, de la circonstance au principe et de la réalité à la fiction. La France pour les Français permet de s'élever du particulier au général. Comme le notait Daniel Ménager :

Le choix de cette écriture allégorique correspond très précisément à un projet didactique, que Ronsard réalise mieux, par le retour à une forme médiévale, que les historiens de son temps. Par l'allégorie en effet, tout ce qui est opaque ou enchevêtré dans la réalité historique reçoit l'éclairage de l'Idée. Tout devient parfaitement transparent quand les

¹⁹ *Ibid.*, p. 499.

²⁰ Voir Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 227 et 231.

²¹ Bertrand Marchal, « De l'actualité au mythe dans les *Discours* de Ronsard », *L'Information littéraire*, n° 32, 1980, p. 208-210.

noms propres chargés d'histoire individuelle, laissent la place aux noms communs, porteurs de signification générale²².

70

La poésie remplit ainsi le rôle philosophique qu'elle avait au Moyen Âge et qui est désormais conçu sur le modèle que la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote invite à lui donner. De cette conception témoigne le traité de Daniel d'Auge publié en 1560 intitulé *Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraie connaissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable [...]* qui entre en résonance avec les *Discours* de Ronsard. Réfléchissant aux rapports qui unissent le poète et l'historien, le théoricien écrit ainsi en s'inspirant de la *Poétique* : « [le poète] est semblable à l'historien, sinon que l'un les [les choses] fait comme vraysemblables, et l'autre les narre comme vrayes »²³.

L'instrument de création du vraisemblable est la fiction de la fable, instrument propre au poète, qui le distingue de l'historien et de l'orateur dont il s'inspire cependant : « [Aristote] met la différence qui est entre l'Historien et le Poète, disant qu'il n'est Poète pour les vers, ains pour la fable ». Et : « la fable est l'histoire du poete »²⁴.

La fable qui « peult couvrir l'histoire et la verité »²⁵ fait écho à « l'art caché » des « Poètes gaillards » qui suivent la Muse et s'écartent des versificateurs de la *Responce aux Injures* (v. 873 sq.)²⁶. Elle est le moyen propre au poète pour atteindre la vérité. L'extension donnée aux termes

22 Daniel Ménager, *Ronsard, op. cit.*, p. 226.

23 Daniel d'Auge, *Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraie connaissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable*, Paris, Richard Breton, 1560, f° 51 v° ; cf. Aristote, *La Poétique*, traduction M. Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990, 1451b : « En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) : mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire, la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier ».

24 Daniel d'Auge, *Deux dialogues...*, *op. cit.*, f° 8 r° et 57 r°.

25 *Ibid.*, f° 57 r°.

26 Ronsard reviendra sur ces concepts dans l'*Abrégé de l'art poétique* en 1565 (éd. cit., p. 475) : « je te conseille premierement t'exerciter, te donnant de garde surtout d'être plus versificateur que poète : car la fable et fiction est le sujet des bons poètes, qui ont été depuis toute mémoire recommandés de la postérité », puis dans la Préface de *La Franciade* de 1572, éd. Paul Laumonier, Paris, STFM, 1914-1975, t. XVI, p. 4.

de *fable* et de *fiction* est très large chez Daniel d'Auge qui s'efforce de distinguer diverses catégories comme l'apologue²⁷ mais qui envisage aussi des Dieux comme Mercure ou Vénus²⁸ ou des personnages comme Ulysse ou Énée. La fable recouvre toutes les opérations de fiction qui font la caractéristique du poète²⁹. Daniel d'Auge donne plusieurs raisons pour expliquer le bénéfice tiré de la fable. Elle produit un effet d'hyperbolisation : « le véritable est moindre que la fiction »³⁰. Cet effet contribue à atteindre la vérité. Elle est un moyen d'émouvoir³¹ et de persuader. Elle est aussi le fondement d'une poésie de l'imitation conçue sur le modèle de la peinture : « [...] écrire n'estans aultre chose, qu'une paincture et representation des choses à la manière que d'autres les ont représentées et depainctes »³².

Sans rentrer dans les détails des nombreuses implications d'une telle conception, on peut dire qu'elle situe l'écriture poétique sous le double patronage de l'*ut pictura poesis* horatien et de l'*energeia* aristotélicienne³³. L'assimilation de la poésie à la peinture implique à la fois une réflexion sur l'artifice nécessaire à la réalisation d'un semblant de naturel et une réflexion sur la puissance de la représentation. À propos de la métaphore, qui recouvre une extension très large incluant l'allégorie comme métaphore continuée, Aristote écrit que c'est la figure reine de la poésie parce qu'elle est non seulement une figure de l'intellection mais surtout parce qu'elle a le pouvoir d'animer les représentations qu'elle propose, le premier degré d'accession à l'existence étant la mise sous le regard³⁴.

27 Daniel d'Auge, *Deux dialogues...*, *op. cit.*, f° 59 r°.

28 *Ibid.*, f° 65 r°.

29 Daniel d'Auge, *Deux dialogues...*, *op. cit.*, f° 58 r° : « Doncques le poete debvant delecter et prouffiter, et soy partir non seulement de l'ordre direct de l'histoire, ains narrer la vérité sous fabuleuse couverture, par consequent il fault qu'il use de la fable, pour laquelle il est appellé poete, c'est-à-dire ficteur et imitateur de la verité ».

30 *Ibid.*, f° 47 r°.

31 *Ibid.*, f° 51 v° : « Et pource fust trouvé moyen de les mouvoir ».

32 *Ibid.*, f° 21 v°. Voir aussi f° 77 r°.

33 Voir Rensselaer Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, Macula, 1998 ; Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

34 Aristote, *Rhétorique*, traduction A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1411b : « Je dis que les mots peignent, quand ils signifient les choses en acte (*energounta*) : par

Ce sont bien ces qualités d'*evidentia* et d'*energeia* que la fable confère à la poésie dont Daniel d'Auge dit : « Vrayement il me semble que la Poesie n'est autre que la verge de Mercure, de laquelle il donnoit à chascun et mort et vie comme il luy plaisoit »³⁵.

La personnification apparaît donc comme un mode de réalisation de la fable, de la fictionnalisation allégorique. Elle représente un principe en lui donnant la forme d'un être animé. Statue ou figure picturale, l'allégorie rend visibles les idées et fait de la poésie un art de la peinture, un art d'ornementation, de décoration, et surtout l'art de donner figure à l'invisible, de révéler. Grâce à l'allégorie, la peinture se fait pensée, la poésie se fait peinture. Le discours politique acquiert ainsi une force qui est celle de la mise en image. Le sensible et l'intelligible sont unis pour persuader durablement le lecteur. L'image est en effet à la fois le fondement de la perception, l'instrument de l'intellection et de la mémorisation. Ronsard partage avec ses contemporains ces conceptions aristotéliennes. Il défend également âprement dans nos poèmes la conception catholique de la représentation qui est réaffirmée avec le Concile de Trente contre l'iconoclasme protestant et contre la méfiance de Calvin vis-à-vis de l'imagination³⁶. La qualité de *l'evidentia* comme moyen de révélation d'une éthique lui a d'ailleurs été reconnue par ses lecteurs si l'on se fonde sur le jugement de Claude Garnier qui, louant

72

exemple dire que l'homme vertueux est carré, c'est faire une métaphore, car ce sont là deux choses parfaites ; seulement, cela ne signifie pas l'acte (*energeian*) ; mais « en pleine fleur et à l'apogée de sa vigueur », c'est l'acte (*energeia*) [...]. Et encore, comme Homère en use en maint endroit, animer (*empsycha*) les choses inanimées (*apsucha*) au moyen d'une métaphore ; ce procédé fait goûter tous ces passages, parce qu'il montre l'acte (*energeia*). [...] tous ces mots rendent le mouvement de la vie ; or l'acte (*energeia*) est le mouvement (*kinesis*) ». Aristote, *La Poétique*, traduction R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, 59a : « S'il est important d'user à propos de chacune des formes que nous avons mentionnées – notamment noms doubles et noms empruntés –, le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores ; car cela seul ne peut être repris d'un autre, et c'est le signe d'une nature bien douée. Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable ». Voir le commentaire de Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.

35 Daniel d'Auge, *Deux dialogues...*, *op. cit.*, f° 17 v°.

36 Voir Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes*, *op. cit.*, p. 191 et Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

les *Discours* au début du xvii^e siècle les qualifie de « tableau vivement représenté » qui « manifeste si à nud la verité »³⁷.

L'*evidentia* n'est cependant que le premier degré de l'animation, de l'*energeia* qui confère une impression de vivacité au discours. Plus qu'une image ou une statue, l'allégorie est personnage de récit par ses actions et même de théâtre par ses prises de parole. Si l'on examine ainsi la manière dont est construite l'allégorie de la France dans la *Continuation du Discours des misères de ce temps*, on relève une diversité des modes d'écriture qui permet de comprendre quelques fonctions de la personnification allégorique. La France de la *Continuation* apparaît d'abord dans un récit :

[...] ses propres enfants l'ont prise & devestue,
Et jusques à la mort vilainement batue. (v. 7-8)

Ce récit est amplifié dans une comparaison avec un marchand victime de bandits de grand chemin (v. 9-23) conclue par une explicitation de l'analogie qui déplace la focalisation de la victime aux bourreaux (v. 23-28). La dimension narrative fait exister le discours comme discours de l'Histoire. Le poète ne raconte pas les événements mais, en créant le personnage dans une narration, il signifie son existence historique. La France existe dans l'histoire de ce temps dont il va donner le sens par la dimension axiologique de son discours et dont il va tenter d'infléchir le cours par la dimension pathétique. Les personnages de la mère, du marchand et des voleurs mettent en rapport la situation historique avec des situations singulières qui font appel à l'expérience commune. La violence de la guerre civile est reliée à la dimension éthique et politique ainsi qu'à la dimension émotionnelle particulière. La narration permet aussi d'accumuler les verbes d'action qui contribuent à l'animation du monde poétique. Dans notre cas c'est dans la comparaison que le procédé est le plus visible : « piller », « despoiller », « bat », « tourmente »

37 Claude Garnier, « Les *Discours des Misères de ce temps*, avec un éclaircissement des choses plus difficiles par le sieur Claude Garnier », suivi de « La Responce au Ministre, avec l'éclaircissement dudit sieur Garnier », dans *Les Œuvres de Pierre de Ronsard [...] revues et augmentées et illustrées de commentaires et de remarques*, Paris, N. Buon, 1623, volume second, f° 1329 r^o-v^o.

insistent sur les actions commises créant un effet d'hypotypose énergétique source d'émotion. La comparaison permet de faire porter l'amplification sur la situation concrète qui touche chaque lecteur.

La personnification de la France est discrètement reprise au vers 94 à l'intérieur d'une comparaison entre les protestants et les vipères :

Qui ouvrent en naissant le ventre de leurs meres,
Ainsi en avortant vous avés fait mourir
La France votre mere, en lieu de la nourrir. (v. 92-94)

74 La reprise conforte l'existence du personnage en faisant resurgir l'isotopie. Elle réactive aussi l'association entre l'histoire et la mémoire personnelle de l'individu sur laquelle Ronsard s'appuie dans le passage suivant pour émouvoir Théodore de Bèze en évoquant sa propre mère :

De Besze, ce n'est pas une terre Gottique,
Ny une region Tartare, ny Scythique,
C'est celle où tu naquis, qui douce te receut,
Alors qu'à Vezelay ta mere te conceut,
Celle qui t'a nourry, & qui t'a fait apprendre
La science & les ars dés ta jeunesse tendre. (v. 107-112)

Grâce au mécanisme de l'allégorie qui invite l'esprit à construire des ressemblances, la personnification renvoie au personnage réel pour rappeler que l'histoire s'inscrit dans la chair des hommes.

Enfin l'« idole de la France » apparaît à partir du vers 323 et ne disparaît qu'au vers 445, dernier du poème. Elle est d'abord décrite (v. 324-330) puis, apostrophée par le poète, elle répond par une prosopopée (v. 337-444) qui raconte l'histoire de la guerre civile et exhorte à la fidélité au roi de France. La figuration du personnage par les prises de parole est à la fois un ressort de l'imitation de la réalité et un ressort de la fictionnalisation. Elle théâtralise l'écriture de l'histoire. Le discours est énoncé par un personnage qui côtoie les personnages historiques, rois et reines. La France dit ainsi « avoir une royne à propos rencontrée » (v. 395) et termine son discours par une énumération des grands hommes qui l'entourent : le roi (v. 409), Antoine de Bourbon (v. 429), le duc de Guise, Monmorenci, Aumalle et saint André et enfin le reste de la

noblesse (v. 433-440). Plus précisément elle les « voit » et fonde sur leur apparence la confiance dans le triomphe de la vertu dans l'histoire. La personnification se présente comme un miroir hyperbolique des actants historiques. Elle contribue à les constituer en personnages historiques, de même qu'en retour, ils lui rendent un poids de réalité. Elle les révèle, les fait apparaître, manifeste l'importance qu'on doit donner à leur figure en la reliant à la puissance qui anime leur être. Le poids donné au visible est lié à l'intériorité qui le constitue dont la poésie se fait révélateur. Tous les êtres peuvent être conçus, à l'instar de la personnification, comme une métonymie de l'effet pour la cause dont il convient de percevoir le moindre aspect pour en saisir la vérité. La fiction renvoie ainsi à l'histoire, à la réalité de son existence et à son sens éthique.

En effet, le personnage manifeste dans ses actions et ses paroles un éthos, un caractère constitué par le discours et analysé par les traités de rhétorique. La France est la captive « chetive et miserable » qui inspire la pitié (v. 344). C'est une « princesse » qui manie le blâme et l'éloge en style élevé comme la Cléopâtre captive de Jodelle, dont la tragédie fut représentée en 1553. Les personnifications multiplient ainsi les rôles qui animent l'univers de la poésie militante pour lui assurer variété et vivacité. La variété des modes d'écriture utilisés est essentielle à la poétique ronsardienne³⁸. C'est la source de la *copia* qui est la qualité de la nature que la poésie cherche à imiter. En se faisant variée, la poésie militante peut se faire le miroir de la réalité historique, de la vivacité qui l'anime. En s'appuyant sur des caractères constitués, elle assure aussi sa capacité à instruire.

En utilisant un procédé théâtral, le poète trouve des ressources pour créer une poésie de l'histoire qui ne soit pas seulement une mise en vers, comme le poète tragique de l'élégie à Jean Grévin que Ronsard situe entre le versificateur et le poète³⁹. Ronsard inaugure ainsi ce qu'Hervé Campagne⁴⁰ caractérise comme le style des « histoires tragiques »,

38 Voir Terence Cave, *Cornucopia*, Paris, Macula, 1997.

39 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, p. 197, v. 105 sq.

40 Hervé Campagne, « Les histoires tragiques de Pierre de Ronsard » dans *Ronsard. Figure de la variété. En mémoire d'Isidore Silver*, textes réunis par Colette H. Winn, Genève, Droz, 2002, p. 173-184.

tellement à la mode à partir des années 1560-1570. L'allégorie en est un des ressorts. En effet, elle produit un effet de théâtralisation à la fois grâce à sa dimension visuelle, grâce à la polyphonie énonciative et grâce à la dramatisation produite par les narrations et les procédés stylistiques d'accumulation. Grâce à sa nature dédoublée, elle relie cette dimension théâtrale à un sens et notamment au système religieux catholique qui a parlé depuis le Moyen Âge en allégories à travers ses statues et ses Mystères, système providentialiste qui s'accorde à une vision tragique de l'histoire. Les allégories sont les métonymies d'un imaginaire collectif. En les mettant en scène, Ronsard objective les forces à l'œuvre dans l'histoire de son temps comme les foules catholiques et protestantes qui forgent l'histoire des troubles religieux d'actes spectaculaires⁴¹. Il exhibe ainsi la puissance des imaginaires et des idéologies dans l'histoire.

L'étude rapide de la personnification de la France dans la *Continuation du Discours des misères de ce temps* nous a montré des fonctions essentielles de ce mode d'écriture que l'on retrouve dans les autres passages des *Discours* qui utilisent la personnification. On sera par exemple sensible à la vivacité de la représentation de l'opinion dans la *Remonstrance au peuple de France* :

Or cette opinion fille de fantasia
 Outre-volle l'Afrique, & l'Europe, & l'Asie,
 Sans jamais s'arrester, car d'un vol noppareil
 Elle atteint en un jour la course du Soleil.
 Elle a les pieds de vent, & de sur les aisselles
 Comme un monstre emplume elle porte des aesles,
 Elle a la bouche grande, & cent langues dedans,
 Sa poitrine est de plomb, ses yeux promps a ardans,
 Tout son chef est de verre & a pour compaignie
 La jeunesse & l'erreur, l'orgueil & la manye. (v. 255-264)

Le mélange de la narration et de la description, l'isotopie du vol, les hyperboles et les procédés d'accumulation concourent à l'*energeia*. On

⁴¹ Voir Olivier Christin, *Une révolution symbolique*, op. cit., p. 141 et p. 145 et Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes*, op. cit., p. 270 sq.

appréciera le retour de l'isotopie du mouvement dans l'allégorie de la vertu⁴² en se souvenant que le mouvement local est l'une des formes de la vivacité selon Aristote. On en rappellera le début comme invitation à relire l'ensemble du passage :

La vertu ne se peut à Genève enfermer,
Elle a le dos aéslé, elle passe la mer,
Elle s'en volle au ciel, elle marche sur terre,
Viste comme un esclair, messenger du tonnerre,
Ou comme un tourbillon qui soudain s'eslevant
Erre de fleuve en fleuve, & annonce le vent,
Ainsi de peuple en peuple elle court par le monde,
De ce grand univers hostesse vagabonde.

La ressemblance entre les passages malgré la disparité des entités personnifiées montre la variété des utilisations faites par Ronsard. L'hyperbolisation créée par la figure peut servir aussi bien l'idéalisation que la caricature. La personnification peut ainsi être un outil de la satire. La vivacité de la théâtralisation est source d'ambiguïté en multipliant les instances énonciatives. Ainsi quand l'opinion de la *Remonstrance* s'adresse à Luther (v. 269-312), elle renforce sa dimension de personnage historique et elle déploie un discours dont certains passages ne se dénoncent pas d'eux-mêmes comme mensongers (voir v. 277-286). C'est sans doute la dimension parodique qui joue ici pour fonder l'efficacité persuasive du passage. Le dédoublement allégorique révèle ainsi sa nature problématique du point de vue de son rapport avec la vérité. La vérité du discours allégorique peut tenir à la rigueur d'un système d'équivalence analogique, voire ironique, mais elle tient plus souvent au crédit qu'on porte à l'énonciateur et à la cohérence interne qu'elle met en œuvre. L'écriture d'une poésie militante confronte Ronsard à cette question d'une tension entre la variété et le didactisme qui est au cœur de l'allégorie, surtout quand on la conçoit comme métaphore continuée. Ainsi, Ronsard semble construire un usage de l'allégorie très important qui exhibe sa capacité

⁴² *Responce aux injures*, v. 781 sq.

de poète à créer du discours poétique et qui met en abyme la nature même de ce discours.

ALLÉGORIES, MÉTAPHORES CONTINUÉES

78 Dans les *Discours*, comme dans le reste de sa poésie, Ronsard utilise toutes les formes de l'allégorie qu'il s'agisse de récits à sens figuré ou de métaphores continuées. Ainsi, dès les premiers vers de l'*Institution*, il raconte l'épisode mythique de l'éducation d'Achille pour en tirer un modèle d'éducation royale. Quelques épisodes bibliques sont aussi utilisés comme dans la harangue de la fin de la *Remonstrance* (v. 813-826). Dans le *Discours des misères*, Ronsard invite même à voir des événements comme des signes (v. 95-114). Il utilise également très largement les comparaisons et les métaphores continuées. Pour Fouquelin, ce sont ces métaphores continuées qui constituent l'allégorie, qui ne doit donc pas être prise comme un trope distinct⁴³.

L'allégorie personnification est en ce sens à la fois un cas particulier de l'allégorie comme figure continuée de dédoublement de sens et une figure englobante qui est constituée par les autres procédés que sont les mythes, les comparaisons et les métaphores filées. Ainsi, l'allégorie de l'Opinion du *Discours des misères* apparaît-elle d'abord dans un récit mythologique qui en fait la fille de Jupiter. La personnification de la France qui reparait dans la *Responce aux injures* est surtout développée par une comparaison avec une tempête sur la mer décrite du vers 325 au vers 338 et conclue par :

Ainsi la France hélas de tout malheur comblée
Par tes opinions erroit toute troublée,
Ja preste à se noyer : & sans l'Astre jumeau
De la Royne & du Prince, elle fust au tombeau. (v. 339-342)

43 *La Rhétorique française*, éd. cit., p. 369 : « Lesquelles Métaphores les anciens rhéteurs Grecs et Latins appellent Allégories, de nom (comme j'ai dit de Catachrèse) non impropre, mais improprement séparé et distrait de la Métaphore : car l'ornement n'est point changé, ains seulement multiplié ».

Suave mari magno, il est doux de contempler les tempêtes du rivage, et plus encore des rives poétiques du pays des Muses. Tous ces procédés concourent à la création d'une représentation de la réalité, de son sens, qui fonctionne d'une manière voisine de celle des allégories personnifications, mais aussi d'une figuration du pouvoir du poète. L'allégorie, détour par le figuré, c'est en quelque sorte, comme l'écrit Antoine Compagnon, « la littérature même »⁴⁴. Grâce à elle, le poète se fait historien, tragédien, orateur, philosophe, prêtre⁴⁵, facettes du kaléidoscope de son être. En effet, grâce à sa dimension imageante, émouvante et exemplaire, l'allégorie est une ressource essentielle de l'écriture de l'histoire poétique et on ne s'étonne pas de la trouver dans le passage du *Discours des misères* qui caractérise le travail de l'historien :

O toy historien, qui d'ancre non menteuse
 Escrits de nostre temps l'histoire monstrueuse,
 Raconte à nos enfans tout ce malheur fatal,
 Afin qu'en te lisant ils pleurent nostre mal,
 Et qu'ils prennent exemple aux péchés de leurs peres,
 De peur de ne tomber en pareilles miseres.
 De quel front, de quel oeil, ô siecles inconstans !
 Pourront-ils regarder l'histoire de ce temps !
 En lisant que l'honneur, & le sceptre de France
 Qui depuis si long age avoit pris accroissance,
 Par une Opinion nourrice des combats,
 Comme une grande roche, est bronché contre bas⁴⁶.

Le poète historien doit « raconte[r] » pour faire « pleure[r] », donner un récit exemplaire qui rende visibles et intelligibles les événements. L'allégorie, qui apparaît à travers la figure de l'Opinion, remplit ces

⁴⁴ Antoine Compagnon, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Le Seuil, 1993.

⁴⁵ *Responce aux injures*, v. 79-88.

⁴⁶ *Discours des misères de ce temps à la royne*, v. 115-126, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI, p. 25. Voir les commentaires d'Yvonne Bellenger dans « L'allégorie dans les poèmes de style élevé de Ronsard », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 28, mai 1976, p. 65-80.

caractéristiques grâce à la dimension double qui l'anime. Elle est à la fois une fable qui vaut pour elle-même et charme ainsi le lecteur et un support herméneutique. Comme telle, elle est aussi au cœur de la polémique idéologique qui oppose protestants et catholiques dans laquelle Ronsard s'engage avec les *Discours*. Parmi les reproches que le Vendômois adresse aux protestants, on trouve celui de mal interpréter. Il leur reproche de faire du Christ un Protée⁴⁷ et finit par déconseiller l'interprétation des récits bibliques⁴⁸. La question de l'interprétation, centrale pour l'allégorie héritière de l'herméneutique exégétique et pour l'herméneutique humaniste, est une des questions qui se pose à la fois dans le domaine religieux et dans le domaine littéraire. Ronsard en fait l'expérience dans la manière dont sa poésie est traitée par les protestants. On le voit dans l'« Epistre au lecteur » de la *Responce aux injures* qui reproche à l'adversaire d'« interpret[er] fausement [ses] escrits ». Le poème qui suit affirme ensuite la souveraineté d'une poésie déliée de l'herméneutique :

80

Ainsi tu penses vrais les vers dont je me joüe,
Qui te font enrager, & je les en avoüe.
Ny tes vers ny les miens oracles ne sont pas,
Je prends tanseulement les Muses pour ébas (v. 919-922)

Il semble qu'après avoir tenté de régler les rapports de la fable et de son sens, de l'imaginaire et de la raison, dans les *Discours*, Ronsard constate la difficulté à s'appuyer sur un système de valeurs extérieur pour refonder son « enrôlement »⁴⁹ dans le discours polémique sur lui-même et revenir

47 *Responce aux injures*, v. 79-88.

48 *Remonstrance*, v. 147-153.

49 Samuel Junod, « La poétique de l'enrôlement au temps des guerres de religion », *Modern Language Note*, vol. 120, n° 1 supplément, janvier 2005 (« La littérature engagée aux XVI^e et XVII^e siècles. Études en l'honneur de Gérard Defaux (1937-2004) »), p. 544-559, ici p. 548 : « Ainsi donc, la poétique de l'enrôlement que j'envisage ici n'est pas en priorité un anonyme effacement derrière une cause collective à défendre, comme il est souvent de mise dans la production littéraire pléthorique qui marque l'époque des guerres civiles. Les œuvres majeures semblent au contraire, à l'instar des *Discours* de Pierre de Ronsard et des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, favoriser l'inscription spectaculaire de l'auteur dans son œuvre. L'enrôlement est donc aussi l'inscription, l'enroulement d'un auteur dans son livre – son roole, sa rotule – lequel peut devenir aisément la scène sacrificielle sur laquelle l'individu paie sa consécration,

à un usage libre des fables comme miroir de son être autant que de l'histoire. Les très nombreuses métaphores continuées de son rôle de poète qui émaillent la *Responce* marquent ainsi un retour vers une poésie qui ne cherchera plus à agir directement sur ses contemporains. Elles préparent le retour à une poésie de la nature comme le pense Daniel Ménager⁵⁰ et à l'autre forme de poésie de l'histoire qu'est l'épopée de *La Franciade*. Face au prédicateur qui fait de Jésus un Protée, Ronsard se fait ainsi « un Protée qui se transforme en diverses figures, et en quelque chose ou personne qu'il veut » selon l'expression de Daniel d'Auge⁵¹. Il se retire dans le monde poétique qui devient le miroir de son être :

[...] moy tout eslongné d'imposture & d'abus,
 Amoureux des presens qui viennent de Phebus,
 Tout seul me suis perdu par les rives humides,
 Et par les boys tofus, apres les Pierides,
 Les Muses, mon souci, qui m'ont tant honoré,
 Que d'avoir le front de myrthe decoré,
 Car pour ton aboyer, je ne perds la couronne
 De Laurier, dont Phebus tout le chef m'environne :
 Elle ombre mon front, signal victorieux
 Qu'Apollon a donté par moy ses envieux.

(*Responce aux injures*, v. 1001-1010)

L'allégorie devient le moyen de l'autofiction poétique, de la transformation de l'écriture polémique du témoignage dont l'efficacité est incertaine en testament littéraire⁵² adressé à la postérité. Le poète s'enroule dans son texte, chaque allégorie devenant un rôle qu'il prend et qui désigne sa *persona* d'auteur, masque qui révèle une facette de son être. Elle signifie en dernier ressort une autre manière d'être au monde que celle choisie par les acteurs des guerres de religion ou les théologiens,

son supplice de la roue en quelque sorte, l'espace triomphal qui sanctionne la naissance du héros/héraut, voire le lieu-piège où il "se fait rouler", car l'enrôlement implique fréquemment un engagement à son corps défendant. »

50 Daniel Ménager, *Ronsard*, *op. cit.*, p. 274.

51 Daniel d'Auge, *Deux dialogues...*, *op. cit.*, f° 58 v°.

52 Voir *Responce aux injures*, v. 1164 : « Et comme testament garde ceste escriture ».

une manière de le dire pour tenter de le rendre meilleur. C'est par le détour assumé vers l'imaginaire que Ronsard choisit de prendre sa place de grand homme parmi ses contemporains, là où d'autres choisissent d'être de grands capitaines. Conscient du pouvoir politique et historique de l'imaginaire, il a cherché à en utiliser l'efficacité pour fonder l'éthique qui était la sienne alors qu'elle était violemment attaquée et il nous a ainsi laissé la figure de son éthos de poète humaniste, gentilhomme catholique, dans la tourmente de l'Histoire.

82

Son usage de l'allégorie s'inscrit ainsi dans la crise de l'herméneutique que l'on peut repérer à la Renaissance à travers les changements des modes d'interprétation constitués aussi bien par le renouvellement de l'exégèse biblique que par les transformations des pratiques littéraires⁵³. La polémique multiplie les interprétations d'une même allégorie comme en témoigne le commentaire de Claude Garnier à propos de la métaphore continuée des « sauterelles de l'apocalypse » qui explique comment il faut l'entendre, signalant ainsi son ambiguïté⁵⁴. On sait aussi que les vers de Ronsard ont été repris par les protestants dans la polémique pour en inverser le sens. L'énoncé seul ne peut être relié à un sens que par l'affirmation de la présence d'un énonciateur. Plus même, Ronsard fait de son texte tissé de fictions l'allégorie de lui-même et en accepte la nature multiple et complexe dont rend compte la polysémie. Fidèle à sa pratique, il reprend des formes anciennes pour en donner un usage personnel et renouvelé qui assure sa gloire.

L'allégorie conçue dans la pluralité de formes que recouvre sa définition comme métaphore continuée devient dès lors une figure plus paradigmatique que syntagmatique, comme le remarque Antoine Compagnon, une figure « linéaire et non typologique, étendant son réseau en surface au lieu de s'étagier en profondeur, une allégorie perçue

53 Voir Teresa Chevolet, *L'Idée de fable*, op. cit., p. 49-61.

54 Claude Garnier, « Les *Discours des Misères de ce temps*, avec un éclaircissement des choses plus difficiles par le sieur Claude Garnier », op. cit., f° 1337 r° : « *Perdant estoit leur maistre* : L'Ange de l'Abysme nommé de l'Hebreu *Abaddon*, & du Grec *Apollyon*, & du Latin *Exterminans*, qui veut dire en François, comme Perdant. Or il faut noter, que l'Autheur ne fait icy la comparaison des Sauterelles par la cause, mais bien par l'effect, d'autant qu'elles tourmentoient ceux qui n'auoient la marque de Dieu sur le front ; chose contraire à notre subject ».

non pas en termes de niveaux de sens mais de parcours de sens »⁵⁵. Elle est ainsi une réalisation de ce que Daniel Ménager caractérise comme « une écriture extensive, qui parcourt le réel au lieu de l'approfondir » et « offre cet objet riche que doit être le poème »⁵⁶. Elle constitue l'espace poétique de la variété source du plaisir du lecteur. Grâce à la polysémie et à l'intertextualité sur laquelle elle se construit, elle propose un accès à l'histoire qui se donne lui aussi comme un parcours. Le commentaire de Claude Garnier qui se consacre ainsi pour l'essentiel à expliquer, à développer, les allusions historiques et mythologiques témoigne de cette lecture. Avec les allégories, l'Histoire se nourrit des histoires qui valent comme apologues mais aussi pour elles-mêmes, constituant cette réalité seconde de l'artifice qui peut être un refuge hors de l'actualité.

Ronsard fait un usage très important de l'allégorie dans les *Discours* à la fois comme personnifications et comme métaphores continuées. Il n'est pas illégitime de relier ces différentes formes de discours qui permettent au poète de donner une forme poétique à l'écriture de l'histoire. Elles permettent à la poésie de se faire *mimesis* du réel en prenant les formes de la personne, d'une histoire déjà connue ou d'une réalité utilisée de manière analogique. De ce fait, elles rendent le monde dans sa présence évidente et suscitent nos émotions. Elles donnent corps à l'histoire qui se déploie dans leur continuité et dans leur épaisseur, figures épiphoniques d'une actualité apocalyptique et corps offerts à une dissection qui lit la complexité du vivant aux prises avec la mort. Elles sont ainsi des figures de la variété qui anime le réel et enrichit la poésie. Elles sont essentiellement doubles. Elles renvoient à un monde politique et éthique alors en crise mais que Ronsard contribue à refonder. La monarchie catholique absolue, l'identification de la France à un état indivisible, la conception humaniste d'une culture héritière de l'antiquité perdureront. En utilisant l'allégorie dans ses nombreuses possibilités, Ronsard propose

55 Antoine Compagnon, *Chat en poche*, *op. cit.*, p. 77.

56 Daniel Ménager, *Ronsard*, *op. cit.*, p. 51.

une vision de l'histoire plurielle. Elle est à la fois l'accomplissement d'une providence dont l'exemplarité rend compte et dont le poète peut se faire le prophète en réactualisant l'héritage dont elle est la trace et le lieu d'une saisie individuelle par une pratique personnelle affrontée à la diversité. Figure de la *discordia concors*⁵⁷, elle témoigne de l'énergie ronsardienne pour construire un cosmos poétique aux prises avec le temps.

57 Malcolm Quainton, *Ronsard's ordered chaos: visions of flux and stability in the poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980, p. 55.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- AUGE, Daniel d', *Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraie cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable*, Paris, Richard Breton, 1560.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- BELLENGER, Yvonne, « L'allégorie dans les poèmes de style élevé de Ronsard », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 28, mai 1976, p. 65-80.
- CAMPAGNE, Hervé, « Les histoires tragiques de Pierre de Ronsard », dans *Ronsard. Figure de la variété. En mémoire d'Isidore Silver*, textes réunis par Colette H. Winn, Genève, Droz, 2002, p. 173-184.
- CAVE, Terence, *Cornucopia*, Paris, Macula, 1997.
- CHEVROLET, Teresa, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- CHRISTIN, Olivier, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Le Seuil, 1993.
- CROUZET, Denis, *Dieu en ses royaumes. Une histoire des guerres de religion*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GARNIER, Claude, « Les *Discours des miseres de ce temps*, avec un esclaircissement des choses plus difficiles par le sieur Claude Garnier », suivi de « La Responce au Ministre, avec l'esclaircissement dudit sieur Garnier », dans *Les Œuvres de Pierre de Ronsard [...] revues et augmentées et illustrées de commentaires et de remarques*, Paris, N. Buon, 1623, volume second.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *L'Allégorie corps et âme, entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2002.

- JUNOD, Samuel, « La poétique de l'enrollement au temps des guerres de religion », *Modern Language Note*, vol. 120, n° 1 supplément, janvier 2005, « La littérature engagée aux XVI^e et XVII^e siècles. Études en l'honneur de Gérard Defaux (1937-2004) ».
- LEE, Rensselaer, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1998.
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale*, Paris, Aubier, 1959-1964.
- MARCHAL, Bertrand, « De l'actualité au mythe dans les *Discours* de Ronsard », *L'Information littéraire*, n° 32, 1980, p. 208-210.
- MÉNAGER, Daniel, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- MOREAU, Hélène, « Avatars d'une grande figure : l'allégorie de la mère patrie chez Ronsard et Agrippa d'Aubigné », dans B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine (dir.) *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 497-505.
- NATIVEL, Colette, *Le Noyau et l'Écorce. Les arts de l'allégorie XVI^e-XVII^e*, Rome, Académie de France à Rome, 2009.
- PÉPIN, Jean, *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études augustiniennes, 1987.
- PÉREZ-JEAN, Brigitte et EICHEL-LOJKINE, Patricia, *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004.
- QUANTON, Malcolm, *Ronsard's ordered chaos: visions of flux and stability in the poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- RONCARD, Pierre de, *Abrégé de l'art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990, p. 465-493.
- SAUZEAU, Pierre, « La pépinière des Dieux. Sur l'ancienneté et la fonction des personnifications dans les polythéismes antiques », dans B. Pérez-Jean et P. Eichel-Lojkine (dir.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Champion, 2004, p. 93-111.
- SEZNEC, Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Paris, Flammarion, 1993.
- STRUBEL, Armand, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

TROISIÈME PARTIE

Fénelon

« TOUT EST COMMUN »
RHÉTORIQUE DU CLICHÉ DANS *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini
Université Paris-Sorbonne

Au même titre que le discours des comices agricoles dans *Madame Bovary*, le *Télémaque* s'est d'emblée imposé comme un des passages obligés – on n'ose pas dire un des plus sûrs poncifs – de la réflexion critique sur le cliché. Déplorant dès 1899 la force corruptrice de la répétition, prompt à dégrader toute « image nouvelle » en « cliché », Remy de Gourmont convoque aussitôt l'exemple du roman de Fénelon, devenu à ses yeux « définitivement illisible » en raison de son succès même, et en effet trop imité pour ne pas sembler banal et défraîchi : « comment goûter encore », s'interroge-t-il, « “les gazons fleuris – ces beaux lieux – qu'elle arrosait de ces larmes” »¹ ? Or, la même année, en inflexible arbitre des élégances – « Il y a [...] un style *cliché* dont les expressions neutres et usées servent à chacun [...] ». C'est avec ce style-là qu'il ne faut pas écrire » –, Antoine Albalat s'empresse de faire valoir le même contre-modèle, le *Télémaque*, mais en inversant les perspectives et en durcissant le ton. C'est que, selon l'illustre auteur du *Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, les clichés de Fénelon ne sont pas l'effet d'une construction rétrospective : la prose du roman n'est pas devenue banale à force d'être imitée, elle l'était dès le moment de sa conception, l'alternative en tant que telle engageant déjà les deux manières d'appréhender la relativité constitutive de tout cliché².

- 1 R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [1899], Paris, Mercure de France, 1905, p. 319-320.
- 2 Voir R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU/CEDES, 1982, p. 9.

Les Aventures de Télémaque ? « Style correct et inexpressif, incarnant les qualités artificielles de l'art d'écrire », tranche Albat ; « élégance sans éclat, netteté sans relief, style irréprochable et sans vie, phrases clichées, expressions toutes faites, épithètes prévues et banales, sans pittoresque et sans surprises... »³. Charge sans profondeur...

De l'aveugle stigmatisation du cliché à sa patiente réhabilitation, certes, la route est désormais accomplie, et l'on sait le rôle que jouèrent en ce sens la parution des *Fleurs de Tarbes* en 1941, puis celle du célèbre article de Michael Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », engageant à ne « pas confondre banalité et usure »⁴ et ouvrant ainsi la voie aux approches non normatives du cliché illustrées par les travaux pionniers de Ruth Amossy⁵ et de Anne-Marie Perrin-Naffakh⁶. Mais le fait est remarquable, même dans le cadre de cette pensée rénovée du cliché, le *Télémaque* semble conserver la position nodale qui était auparavant la sienne et susciter toujours autant de réserve que de perplexité. Au moment d'étayer sa démonstration, Riffaterre choisissait spontanément pour « témoin [...] deux pages, au hasard du *Télémaque* »⁷ ; près de trente ans plus tard, la même référence à Fénelon intervient dès la première page d'un manuel sur les clichés et les stéréotypes⁸. Aborde-t-elle, de la même manière, la question du « cliché d'adhésion » ? Anne-Marie Perrin-Naffakh assoit aussitôt sa réflexion sur la base du *Télémaque* et ne manque pas d'exprimer les plus franches réserves sur l'habileté de son travail de clichage⁹, comme Philippe Sellier à sa suite, prolongeant la réflexion de Riffaterre et n'en considérant pas moins avec « sév[é]rité [...] »

90

3 A. Albat, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* [1899], Paris, Armand Colin, 1904, p. 118-120.

4 M. Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 163.

5 Voir tout particulièrement R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit.

6 Voir A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.

7 M. Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », art. cit., p. 172.

8 R. Amossy et A. Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan Université, collection « 128 », 1997, p. 9.

9 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, op. cit., p. 519 : « L'omniprésence du cliché compromet [...] ici la justesse du pastiche en n'offrant qu'un équivalent affadi du modèle » homérique.

les répétitions des [...] clichés, qui malheureusement déparent le *Télémaque* »¹⁰. Significativement, alors même que la plupart s'accordent désormais à considérer tout cliché « comme conservant son expressivité malgré son usure », et donc « comme significatif et digne d'intérêt à cause de son usure »¹¹, les clichés du *Télémaque* marquent régulièrement l'exception à la règle. Étudiés du point de vue de la réception plutôt que de la création, ils sollicitent le plus souvent un jugement critique concluant à la réussite ou à l'échec stylistique du roman, mais dans l'un et l'autre cas, sans que soit vraiment abordée de front la question de leur *signification* propre au sein de ce dernier. Et pourtant, comme l'a souligné Françoise Berlan, un tel « excès de conformité, qui n'est pas la banalité d'un Quinault ou d'un Pradon, amène à s'interroger »¹², c'est-à-dire à poser la question du sens avant même celle de la valeur.

On s'entend depuis Michael Riffaterre pour définir le cliché comme l'alliance d'une figure de style et d'une expression plus ou moins figée¹³, ou, plus précisément, comme une « figure de style usée »¹⁴ connaissant une importante « diffusion d'emploi »¹⁵ et néanmoins distincte de la catachrèse, figure usée au point de plus être ressentie comme figure : évoquer les *ails d'un moulin* ne revient pas à lui *donner des ailes*, et parler d'un *bras de mer* n'équivaut pas plus à *prêter son bras* à la *plaine liquide*. D'un côté, la figure épuisée et désormais inaudible de la catachrèse ;

- 10 Ph. Sellier, « Télémaque ou les aventures du cliché », dans *Création et recréation. Un dialogue entre littérature et histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 181. Cf. Ph. Sellier, « Les jeux de la Sagesse : aspects de l'intertextualité dans *Les Aventures de Télémaque* », dans *L'Esprit et la Lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 169 : « Dans le domaine de l'intertextualité prédominant nettement le travail conscient, les procédures les plus superficielles d'élaboration. [...] Quant à la procédure de transformation la plus intense, le retournement, elle fait défaut ».
- 11 R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 20.
- 12 Fr. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *Littératures classiques*, 23, 1995, p. 10.
- 13 Voir M. Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », art. cit., p. 163 : « la stéréotypie à elle seule ne fait pas le cliché : il faut encore que la séquence verbale figée par l'usage présente un fait de style » ; R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 9 : « Pour que l'expression figée ait valeur de cliché, il importe néanmoins qu'elle constitue à l'origine une figure de style. »
- 14 *Ibid.*, p. 10.
- 15 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, op. cit., p. 76.

de l'autre, la banalité – parfois sensible jusqu'au clinquant – et la fade parade de la figure clichée¹⁶.

Quiconque ouvre, même distraitement, le *Télémaque* ne manque pas d'y trouver, à chaque page ou presque, le cliché dans tous ses états : épithètes de nature, qu'elles soient « personnelles » (« le sage Mentor »¹⁷ ; « l'impie Adraste »¹⁸ ; mais aussi « les doux zéphyrs »¹⁹ ou « la pâle mort »²⁰), « impressives » (le « doux sommeil »²¹, les « cris confus »²², la « claire fontaine »²³, les « beaux lieux »²⁴, les « vastes campagnes »²⁵, les « gras pâturages »²⁶ aux « tendres agneaux »²⁷ et les « sables brûlants »²⁸...) ou « métaphoriques »²⁹ (l'« aveugle passion »³⁰, la « profonde sagesse »³¹, les « riantes prairies »³², la « noire trahison »³³ et les « noirs soucis »³⁴...) ; périphrases nominales (« le fils d'Ulysse »³⁵, « le royaume de Pluton »³⁶,

92

16 Voir R. Amosy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 12.

17 Voir, dans notre édition de référence (Paris, Classiques Garnier, coll. « Poche », 2009) : I, 127, 129 ; III, 155, 156 ; IV, 176, 184, 185 ; VI, 244 ; VIII, 288 ; X, 340 ; XIV, 475.

18 XIII, 428 ; XV, 479, 481, 496, 500 ; XVI, 509. Cf. « l'impie Astarbé », VII, 250, 254.

19 I, 122 ; XIV, 446 ; XVIII, 557. Cf. I, 132 : « un hiver que les zéphyrs n'ont jamais adouci » ; II, 147 : « la douce haleine des zéphyrs ».

20 XIII, 422 ; XV, 489. Cf. XIV, 451 : « Aux pieds du trône était la Mort, pâle et dévorante ».

21 VIII, 290 ; X, 344 ; XIII, 434 ; XIV, 444 ; XV, 486 ; XVI, 504 ; XVIII, 565. Cf. IV, 176 : « goûter la douceur du sommeil » ; IV, 179 : « un sommeil doux et puissant vint me saisir ».

22 I, 132 ; II, 151 ; XVII, 548 ; XVIII, 558.

23 II, 146 ; XI, 374 ; cf. VI, 233 : « la plus claire de ses fontaines » ; XII, 394 : « de ce rocher sortait une fontaine claire ».

24 I, 119 ; XIV, 461, 463.

25 V, 194 ; XV, 495. Cf. IX, 304 : « la vaste campagne ».

26 I, 132 ; III, 164.

27 III, 164 ; XIII, 425.

28 II, 142.

29 Nous reprenons la taxinomie d'A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, op. cit.

30 I, 125 ; VI, 228. Cf., XVII, 530 : « une passion aveugle ».

31 II, 144 ; IV, 191 ; XI, 354.

32 II, 146.

33 XI, 362 ; XII, 394.

34 III, 161 ; VI, 243 ; X, 345, XIV, 451, 463.

35 On en relève 31 occurrences de la description définie, auxquelles s'ajoutent une trentaine d'occurrences incluant la séquence « fils d'Ulysse ».

36 IV, 189 ; VIII, 290 ; XII, 401 ; XIV, 465.

« le royaume de la nuit »³⁷, « l'onde amère »³⁸, les « pavots de la nuit »³⁹...) ou verbales (*répandre* ou *verser le sang*⁴⁰, *arroser de larmes*⁴¹); comparaisons (« plus blanc que la neige »⁴², « plus heureux que des rois »⁴³, *se glisser comme un serpent*⁴⁴...); métaphores nominales (le « jouet des flots » et « des vents »⁴⁵, le « murmure de l'onde »⁴⁶, les « feux de l'amour »⁴⁷, les « torrent de larmes »⁴⁸ et « ruisseau de sang »⁴⁹) ou verbales (*glacer le sang*⁵⁰, *nager dans le sang*⁵¹, *fendre l'onde, l'air ou les flots*⁵², *semer d'étoiles*⁵³); métonymies (le *cœur* comme instance du sentiment, le *fer* pour la charrue⁵⁴, ou le *fer et le feu* pour la guerre⁵⁵); antithèses se résolvant à l'occasion en paradoxismes émoussés (*jours/nuits*⁵⁶, *joie/douleur*⁵⁷, *jeunesse/vieillesse*⁵⁸) ou, à l'inverse, couplages para-synonymiques trouvant les voies de la collocation (*les ris*

37 XIV, 445, 450.

38 IV, 176, 192; V, 221; VI, 244; XVIII, 564.

39 XVIII, 565 : « tous les humides pavots de la nuit avaient été répandus sur eux en plein jour ». Cf. X, 345 : « Les pavots que le sommeil, par l'ordre des dieux, répand sur la terre apaisent tous les noirs soucis. »

40 I, 127; III, 161; VIII, 285; IX, 296, 305; XI, 365, 383; XIII, 430; XV, 498; XVII, 525.

41 I, 119; III, 174; IV, 186; VII, 253; X, 327; XII, 392; XIII, 438; XIV, 445; XVII, 520, 548.

42 IV, 191; V, 199; VII, 260; IX, 317; XIII, 435.

43 II, 146-147.

44 I, 124; XVII, 547.

45 I, 127; VI, 230, 232, 244.

46 II, 147.

47 VI, 225.

48 IV, 181, 186; V, 218; VI, 238; VII, 253, 256; VIII, 289; XIII, 437; XVIII, 566.

49 II, 152; XV, 491, 493.

50 II, 143; XIII, 422. Cf. VIII, 287 : « Tout le peuple est glacé de crainte »; XV, 496 : « il glace d'épouvante les ennemis ».

51 I, 133; II, 153; XIII, 421, 429.

52 I, 120; III, 156, 164; IV, 179, 184, 190, 191; V, 203; VI, 226; VII, 250; VIII, 275, 279; XI, 380; XII, 395; XIII, 412; XIII, 428; XIV, 462; XV, 489; XVIII, 564.

53 VII, 260.

54 VII, 264.

55 IX, 313, XIII, 429. Cf. IX, 294 : « Ulysse, en qui la prudence conduisait la valeur, a porté la flamme et le fer au milieu des Troyens »; XIII, 421 : « Il moissonne par le fer tranchant tout ce qui a échappé au feu ».

56 XIV, 446-447 : « De cette caverne sortait, de temps en temps, une fumée noire et épaisse, qui faisait une espèce de nuit au milieu du jour »; XVIII, 565 : « tous les humides pavots de la nuit avaient été répandus sur eux en plein jour. »

57 IV, 190 : « En un instant je passai de la plus amère douleur à la plus vive joie que les mortels puissent sentir ».

58 Voir II, 145 : « la jeunesse la plus enjouée n'a point autant de grâces qu'en avait cet homme dans une vieillesse si avancée ».

et les jeux⁵⁹, vif et perçant⁶⁰, doux et tranquille⁶¹) ; hyperboles (du nombre mille⁶², ne songer plus qu'à⁶³, de tous côtés⁶⁴, toujours/jamais⁶⁵, etc.).

Or comme en témoignage cette (pâle, bien sûr) esquisse de relevé, si Fénelon fait cliché de tout bois, il se montre simultanément fort respectueux dans son usage du cliché. Le *Télémaque* fut sans nul doute un livre fondateur, et cependant son auteur le conçut comme un livre-héritage. D'une part, comme on pourra s'en assurer à l'aide de Frantext, la plupart des clichés du *Télémaque* en sont déjà à l'heure de sa rédaction : Albalat avait donc vu juste, l'impression de clichage ne relève pas ici d'une construction rétrospective. D'autre part, Fénelon n'utilise pas les clichés pour les renouveler et moins encore pour les détourner : contrairement à ce qu'on pourrait observer dans les vers d'un Théophile, par exemple, le travail de clichage du *Télémaque* ne se veut ni ironique ni subversif⁶⁶. L'étonnante récurrence et la non moins remarquable stabilité formelle des différents clichés convoqués dans le roman sont en cela exemplaires. D'une occurrence à l'autre d'un même cliché, peu ou pas de variations, ou alors si timides qu'à peine on les remarque. Le cliché fénelonien n'est guère plastique et ne s'expose qu'à de discrètes altérations. Que l'on compare ainsi « descendu dans le royaume de Pluton », à « l'auraient déjà fait descendre dans le sombre royaume de Pluton » ou à « qui l'avait fait descendre dans le royaume sombre de Pluton ». Que l'on confronte, de la même manière, « la pâle Mort, conduite par une Furie infernale », avec « la pâle mort étant déjà peinte sur son visage défiguré », ou « la Mort, pâle et dévorante », voire « sa tête penchée, avec la pâleur de la mort ». Que l'on mette enfin en

94

59 IV, 179 ; VII, 261 ; VIII, 277.

60 II, 144.

61 V, 204 ; V, 221 ; IX, 293 ; XV, 487 ; XVII, 546.

62 18 occurrences.

63 I, 131 ; VI, 244 ; IX, 302, 311 ; XIII, 413, 428 ; XIV, 444 ; XV, 482, 492.

64 10 occurrences.

65 Respectivement, 150 et 261 occurrences.

66 Voir V. Adam, « Poétique du cliché dans la Première Partie des *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau », dans *Styles, genres, auteurs n° 8*. Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos, Paris, PUPS, 2008, p. 73-92 ; et plus généralement, du même auteur, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII* (Abraham de Vermeil, Théophile de Viau, Tristan l'Hermitte, Gabriel du Bois-Hus, Pierre de Marbeuf), Grenoble, ELLUG, 2003.

regard « son cou, plus blanc que la neige », « cent génisses blanches comme la neige » et « une laine fine, dont la blancheur effaçait celle de la neige ». Dans tous les cas, une même logique apparaît à l'œuvre. D'une répétition l'autre, les clichés se trouvent parfois renouvelés, certes, mais sans audace ni intention ludique, et toujours de manière à rester parfaitement lisibles, c'est-à-dire à se trouver plus stabilisés que menacés par les variations syntaxiques et/ou lexicales auxquels on les soumet. Dans le *Télémaque*, le renouvellement du cliché ne vaut pas revivification : il ne se veut pas terrain d'invention, mais tout au plus modulation ténue et condescendance minimale à l'exigence de *varietas*. Quant aux éventuelles inflexions ironiques du cliché, elles sont pour ainsi dire absentes du *Télémaque* : elles ne se manifestent qu'en une seule occasion – « Je ne sentis point cette horreur qui fait dresser les cheveux sur la tête et qui glace le sang dans les veines, quand les dieux se communiquent aux mortels »⁶⁷ – ce qui rend en soi cette occasion remarquable mais empêche absolument d'y voir rien d'exemplaire.

Quelle signification donner à un usage tout à la fois si appuyé et si ostensiblement terne du cliché ? Certes, le précepteur du duc de Bourgogne n'était nullement contraint à tant de fadeur par la pauvreté supposée de ses ressources expressives. Comme l'a montré Alain Lanavère, les *Fables et opuscules pédagogiques* donnent à voir un Fénelon si plein de « fantaisie » et si prodigue d'« inventions saugrenues », si accessible aux plaisirs du « jeu de mots » ou de la « saillie d'expression »⁶⁸, que le cliché insistant du *Télémaque* ne saurait être tenu, par comparaison, comme la marque d'une incompétence ou d'une pauvreté contrainte, mais bien comme celle d'un choix stylistique, sur la nature duquel il convient de s'entendre.

On s'est souvent prévalu de la constance de l'épithétisme dans le roman pour circonscrire ce choix dans le cadre d'un travail de pastiche⁶⁹, assis, suivant la belle formule de Françoise Berlan, sur une « intériorisation

67 II, 143.

68 A. Lanavère, « L'imagination de Fénelon dans ses premiers écrits de fiction », *XVII^e Siècle*, 206, 2000, p. 21-23.

69 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne, op. cit.*, p. 517.

inégalée de la théorie de l'imitation »⁷⁰. Et en effet, il ne fait aucun doute que, dans bien des cas, l'épithétisme appuyé du *Télémaque* vaut « cliché de référence », c'est-à-dire, « figure stéréotypée dont la fonction principale [...] est de rappeler »⁷¹ un intertexte, en l'occurrence gréco-latin et d'inflexion plus virgilienne qu'homérique⁷². Cela étant, le travail de clichage du *Télémaque* ne se réduit pas à cet épithétisme, et cet épithétisme lui-même, à l'instar de ce travail de clichage, ne traduit pas, envisagé dans son ensemble, une humeur citationnelle et/ou pasticheuse si transparente qu'il paraît. Comme l'a montré Philippe Sellier confrontant les descriptions homérique et fénelonienne de la grotte de Calypso, « l'examen attentif des textes contraint à conclure que c'est bien Fénelon qui multiplie les clichés, et en revêt des modèles anciens qui en étaient la plupart du temps dépourvus »⁷³. Du reste, les clichés les plus apparemment citationnels du *Télémaque* ne sont pas sans réserver eux-mêmes quelques surprises. Étudiant un passage aussi faussement emblématique de la prose romanesque de Fénelon que : « l'Aurore avec ses doigts de roses entrouvrira les portes dorées de l'orient et [...] les chevaux du soleil, sortant de l'onde amère répandront les flammes du jour... », Volker Kapp a clairement établi qu'à l'exception de la fameuse Aurore aux doigts de rose, aucun des clichés convoqués n'engageait une « traduction fidèle » ou une « belle infidèle de la littérature ancienne ». Fénelon crée toutes « ces images selon les clichés gréco-latins », certes, mais « sans s'inspirer d'un texte spécifique » : et de la sorte, dans le *Télémaque*, « la référence à la littérature ancienne ne produit pas un centon mais un univers imaginaire et linguistique »⁷⁴ dont la couleur gréco-latine elle-même n'est pas dénuée d'ambiguïtés. Car Anne-Marie Perrin-Naffakh l'a bien montré, sous la plume de Fénelon, « le style de l'*Odyssee* [se] résout trop souvent en stéréotypes dont beaucoup sont figés depuis la Renaissance », les fameuses épithètes elles-mêmes « ne

70 Fr. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », art. cit., p. 10.

71 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, op. cit., p. 419.

72 Voir N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 624.

73 Ph. Sellier, « Télémaque ou les aventures du cliché », art. cit., p. 180.

74 V. Kapp, « Le centon de la littérature gréco-latine dans le *Télémaque* et la rhétorique de Fénelon », Op. cit., 3, 1994, p. 83.

se distingu[ant] plus des qualifications morales accolées au nom des héros romanesques de Mlle de Scudéry ou de La Calprenède ». C'est ainsi qu'à diverses reprises, « [l]a vigueur du style de l'*Odyssee* » semble « se résorbe[r] en une collection de stéréotypes peu différents de ceux de l'écriture romanesque précieuse »⁷⁵, et l'imitation de l'antique en un vague pastiche du *Grand Cyrus*.

Le *Télémaque*, surgen de l'esthétique précieuse ? A vrai dire, la piste est séduisante, mais non plus que la gréco-latine, elle ne saurait être suivie jusqu'au bout. Si les clichés du *Télémaque* « fonctionne[nt] dans certains cas comme marque du genre de l'œuvre »⁷⁶, du moins ne sacrifient-ils que de manière exceptionnelle à ce fameux *jargon poétique* tout tissu de « termes bizarres »⁷⁷, que raillèrent les *Pensées* de Pascal ou le célèbre incipit du *Roman comique*. Les clichés féneloniens ont beau concourir au climat poétique du roman, ce concours engage dans la plupart des cas leur plus parfaite lisibilité. Comme le soulignait Philippe Sellier, « [r]ien en [eux] d'abrupt, de surprenant »⁷⁸, et loin du clichage contourné des vers d'un Trissotin, par exemple, rien qui prétende ainsi défier la sagacité du lecteur.

Un regard surplombant sur les exemples énumérés ci-dessus permettrait d'ailleurs de s'en assurer : les clichés du *Télémaque* se répartissent essentiellement en deux grands pôles, tautologique pour l'un, hyperbolique pour l'autre, comme s'il ne s'agissait par leur intermédiaire que de « contrôler étroitement l'interprétation du lecteur »⁷⁹, tout en relayant par le biais de cette « esthétique de la plénitude » qu'ils ne cesseraient d'illustrer les tensions utopiques du discours romanesque. Prolongeant les travaux de Michael Riffaterre, Pierre Maréchaux et Olivier Leplâtre ont pu proposer en ce sens deux interprétations convergentes des clichés du *Télémaque*. Selon Pierre Maréchaux, l'« économie rationnelle » du clichage témoigne avant tout

75 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne, op. cit.*, p. 517-519.

76 Ph. Sellier, « Télémaque ou les aventures du cliché », art. cit., p. 180.

77 Bl. Pascal, *Pensées*, dans *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, éd. G. Ferreyrolles et Ph. Sellier, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 2004, fr. Sellier 486, p. 1101.

78 Ph. Sellier, « Télémaque ou les aventures du cliché », art. cit., p. 180.

79 M. Riffaterre, « Le cliché dans la prose littéraire », art. cit., p. 173.

de la foi fénelonienne et une « Nature [...] pleine, possédable, sans fuite et sans ombre »⁸⁰. Selon Olivier Leplâtre, en revanche, elle sert plus précisément un idéal politique : à l'image d'une « politique de la douceur » comprise comme « politique du cycle plein », « le discours de l'utopie politique sensible possède une langue redondante, admise et éprouvée qui nie toute espèce d'originalité pour lui préférer le régime figé et mythique du cliché ». Mais dans l'un ou l'autre cas, à ces nuances près, le clichage du *Télémaque* vient donc s'envisager de la même manière : comme cristallisation rhétorique privilégiée de « la propriété imaginaire d'une plénitude sans surprise ni accident » et, par là même, rendue « immédiatement lisible »⁸¹.

98 Pour légitime qu'elle soit, une telle analyse de l'esthétique fénelonienne du cliché implique pourtant de laisser de côté deux aspects du *Télémaque* généralement tenus pour marginaux, certes, et cependant d'autant plus significatifs qu'ils ne cessent d'échapper – comprenons : de résister – à la logique si résolue paraissant gouverner l'ensemble du roman. Le premier de ces deux aspects est, selon nous, cette « pratique du signe ouvert », cette rhétorique de l'allusion, dont Benedetta Papasogli a su éclairer le caractère central dans le *Télémaque*, et qui, prenant régulièrement « le risque d'une sorte de scandale de l'incomplétude et de la réticence » tend à saper les bases de cet idéal de lisibilité dont le roman de Fénelon n'a pourtant cessé de s'imposer comme le parfait paradigme⁸² : « la fable énigmatique se refuse à la cohérence de l'allégorie »⁸³. Le second aspect, quant à lui, tient justement en la complexité, voire en l'ambivalence, de la notion de « plénitude » prise en charge par le *Télémaque*. C'est que l'apparente complétude visée par le clichage fénelonien n'a rien d'univoque, et que, loin de l'euphorie constante d'une présence toujours

80 P. Maréchaux, « Les dieux de Fénelon », *Littératures classiques*, 23, 1995, p. 57.

81 O. Leplâtre, « Le sens de la révolution : l'imaginaire des révolutions d'Angleterre dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon », dans *Histoire et narrativité. L'Europe en représentation dans la littérature du XVII^e siècle*, Lyon, PUL, 1999, p. 118-119.

82 Voir tout particulièrement J. Le Brun, « Le leurre de la lisibilité : *Télémaque* de Fénelon », *Cahiers de lectures freudiennes*, n° 7/8, 1985, p. 81-92.

83 B. Papasogli, « La figure de l'allusion dans *Les Aventures de Télémaque* », dans Fr.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *Mystique et politique. 1699-1999*, Actes du colloque international de Strasbourg, Paris, Champion, 2004, p. 331.

dense et une, elle ne saurait se concevoir que comme l'envers d'un travail d'évidement : « La plénitude et l'absence s'appellent et se répondent », et n'en finissent pas de tresser dans ce dialogue « la dialectique centrale de la fiction pédagogique de Fénelon »⁸⁴.

Le goût du romancier pour la lancinante répétition des mêmes clichés doit nous en alerter : si les mêmes expressions, parfaitement banales, reviennent en maints endroits du *Télémaque* pour rendre compte de situations pourtant différentes, c'est bien parce que l'auteur, contre toute apparence, ne cherche pas plus le pittoresque ou l'*image vive* qu'il n'aspire véritablement à *donner à voir*. Chez Fénelon romancier, la promotion d'une rhétorique de la peinture s'accomplit en l'élaboration de tableaux se caractérisant régulièrement par leur déprise du sensible et par leur travail d'abstraction.

C'est que ce fameux art de peindre auquel on a souvent assimilé l'éloquence fénelonienne est plus complexe qu'il ne semble – et, à moins de se résoudre à n'enregistrer que des décalages inconséquents entre la théorie et la pratique, sans doute y aurait-il quelque erreur de méthode à lire les premiers traités des années 1680 comme l'expression *ne varietur* de la réflexion de l'évêque en la matière et, partant, comme le sésame rhétorique indépassable du *Télémaque*. Certes, le traité *De l'éducation des filles* engage par exemple à « suiv[re] la méthode de l'Écriture : frappez vivement leur imagination, ne leur proposez rien qui ne soit revêtu d'images sensibles »⁸⁵ ; et certes, les *Dialogues sur l'éloquence* définissent également l'activité de peindre comme le fait « non seulement [de] décrire la chose, mais [d']en représenter les circonstances d'une manière si vive et si sensible, que l'auditeur s'imagine presque les voir »⁸⁶. Mais quelques années plus tard, le théologien des *Lettres et opuscules spirituels* n'en est pas moins amené à définir « le sensible » comme « un appât flatteur pour l'amour-propre » – autant dire comme la source de toutes

84 B. Papasogli, « Pour et contre la lecture : paradoxes du *Télémaque* », *Littératures classiques*, 70, 2009, à paraître.

85 *De l'éducation des filles*, dans *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1983, p. 125.

86 *Dialogues sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 34.

les « illusions »⁸⁷ –, et à envisager le pur amour, à l'inverse, comme cet amour auquel « l'imagination n'a nulle part » et « qui aime sans sentir, comme la pure foi croit sans voir »⁸⁸ : « on aime d'autant plus purement [...] qu'on aime sans sentir »⁸⁹. La cohérence des deux positions serait-elle alors introuvable et y aurait-il même « contradiction », pour reprendre les termes de Jacques Le Brun, « entre les préceptes spirituels et la pratique scripturaire de l'auteur du *Télémaque* »⁹⁰ ? Notre hypothèse est qu'œuvrant à la purification des tableaux proposés au lecteur, la rhétorique du cliché tend à définir le point de rencontre entre les exigences du pédagogue et du théologien et à résoudre ce paradoxe apparent d'une rhétorique de la peinture « sollicitant l'imagination, quand la spiritualité qui la guide se distingue par son ascétisme et son abstraction »⁹¹.

Au rebours de toute tension vers l'hypotypose, de fait, le propre du cliché est, comme l'a bien vu Anne-Marie Perrin-Naffakh, d'émousser les arêtes sensibles des images figurées, en entraînant leur évolution générale

dans le sens de l'intellectualisation, aux dépens de leur pouvoir de représentation ou de leur teneur affective. En même temps que s'accroît l'automatisme des emplois, l'image ou la caractérisation pittoresques perdent tout ou partie de leur qualité concrète⁹²...

Or, en ne donnant à voir que du déjà-vu, ce qui revient à dire une image plus mentale que proprement visuelle, le cliché ne se contente pas de proposer un spectacle évidé de sa singularité propre : il fait encore écran

87 *Lettres et opuscules spirituels*, « Que la voie de la foi nue et de la pure charité est meilleure et plus sûre que celle des lumières et des goûts », XXV, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 675.

88 *Lettres et opuscules spirituels*, « Sur la prière », XII, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 610.

89 *Lettres au P. Lami, bénédiction, sur la grâce et la prédestination*, I, q. 5, § 7, dans *Œuvres complètes de Fénelon, archevêque de Cambrai*, Paris, Leroux et Jouby/Gaume Frères, 1850, t. 2, p. 173.

90 J. Le Brun, « Le *Télémaque* de Fénelon : fable et spiritualité », dans *La Jouissance et le Trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'Âge classique*, Genève, Droz, 2004, p. 557.

91 J.-Ph. Grosperin, « Éloquence et pensée religieuse : la notion de *peinture* dans Fénelon », *L'Information littéraire*, 3, 1995, p. 19-20.

92 A.-M. Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, op. cit., p. 649.

à sa contemplation. Subvertissant la logique d'un dispositif énonciatif assurant l'apparente *im-médiateté* des tableaux sensibles, l'épuisement des images ne tend qu'à opacifier ce dont la tension mimétique de l'œuvre impose par ailleurs la transparence. Il dissuade le regard de s'attarder et l'encourage à glisser sur la toile d'une représentation clichée qu'il ne cesse de dénoncer comme telle, à la manière dont « le trompe-l'œil du rideau au premier plan » de la Madone-Sixtine de Raphaël n'en finit pas d'accuser « le caractère illusionniste de l'œuvre » et l'« idéalité » de sa vision⁹³. Entre la naïveté de la rêverie mimétique et le surlignage des cadres de la représentation, l'imagination du lecteur se trouve ainsi sévèrement tenue sous contrôle à l'instant même de sa plus franche sollicitation, suivant les tensions fécondes d'une rhétorique du peindre articulée, par le biais du clichage, à une prévention constante envers les illusions des sens, et opposant de la sorte aux possibles vertiges de la transparence les voiles offusquants de la médiation⁹⁴ – fût-ce celle-là même, suivant l'heureuse formule d'Olivier Leplâtre, d'une « écriture sans voix [...] traduis[ant] la désappropriation du moi dans l'écriture, le fantôme de l'énonciation »⁹⁵.

C'est que le clichage du *Télémaque* ne relève pas que d'une entreprise d'épurement des sens : à travers cet usage insistant de figures revendiquant à tout instant leur usure et leur manque de singularité, se lit également un travail plus profond de dépouillement du moi. À un niveau rhétorique, la nature « désoriginée et désappropriée »⁹⁶ de tout cliché sert par excellence la théologie de l'oblation d'un Fénelon foncièrement enclin à « gomm[er] » le « caractère sanglant » du sacrifice du Fils au Père, sur quoi culmine le mystère du christianisme, « au

93 Fr. Trémolières, « L'art sacré au prisme de Fénelon », *XVII^e Siècle*, 230, 2006, p. 67. Voir aussi Fr. Berlan, « Lexique et affects dans le *Télémaque* », *Littératures classiques*, 23, 1995, p. 20 : « le réel s'efface derrière la représentation, ou plus exactement, le réel est représentation. »

94 Sur cette tension constitutive de la rhétorique fénelonienne, voir les analyses décisives de J.-Ph. Grosperin, *Le Glaive et le voile. Économie de l'éloquence dans l'œuvre de Fénelon*, thèse de doctorat dactyl., Paris IV, 1998, t. I, p. 197.

95 O. Leplâtre, « Le sens de la révolution : l'imaginaire des révolutions d'Angleterre dans les *Aventures de Télémaque* de Fénelon », art. cit., p. 124.

96 R. Amossy et E. Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., p. 9.

bénéfice [...] de la désappropriation, de l'annihilation mystique »⁹⁷, et en dernière instance, de l'ouverture à « cette lumière simple, infinie et immuable, qui se donne à tous sans se partager »⁹⁸, telle que la définit le *Télémaque*. « Heureux qui n'est plus à soi ! »⁹⁹. Pour le théologien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit¹⁰⁰ dont relève au premier chef l'usage du cliché se veut tension vers l'acte simple et conquête de la *naïveté* (certes ambiguë) d'une parole toute commune, ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre¹⁰¹. Le sublime longinien témoignait-il d'une fascination pour « cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours »¹⁰² ? Le *Télémaque*, à l'inverse, stigmatise ces « hommes, éblouis par les choses éclatantes, comme les victoires et les conquêtes » et « les préférer[a]nt à ce qui est simple, tranquille et solide »¹⁰³. Selon Fénelon,

102

les grandes vertus éclatantes ne sont plus de saison : elles soutiendraient l'orgueil ; elles donneraient une certaine force et une assurance intérieure et contraire aux desseins de Dieu, qui est de nous faire perdre terre¹⁰⁴.

Le dépouillement de soi et la mortification de l'amour-propre, quant à eux, n'engagent qu'« une conduite simple et unie : tout est commun »¹⁰⁵. Au sublime « surprenant » de la véhémence, le *Télémaque* oppose donc,

97 J. Le Brun, « Fénelon. Un fils est tué », dans *La Jouissance et le Trouble*, op. cit., p. 529.

98 IV, 190.

99 *Lettres et opuscules spirituels*, « Sur la simplicité », xxvi, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 682.

100 Voir *Fragments spirituels*, vii, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 783 : « Méprisez l'esprit autant que le monde l'estime. Ce qu'on appelle esprit est une certaine facilité de produire des pensées brillantes : rien n'est plus vain ».

101 Voir B. Guion, « Fénelon et Nicole : l'impossible dialogue autour de l'*Explication des maximes des saints* », dans *Fénelon, mystique et politique (1699-1999)*, Actes du colloque international de Strasbourg, dir. F.-X. Cuche et J. Le Brun, Paris, Champion 2004, p. 56.

102 Boileau, *Préface au Traité du sublime*, dans Longin, *Traité du sublime*, éd. Fr. Goyet, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 70.

103 V, 210.

104 *Lettres et opuscules spirituels*, « La parole intérieure », X, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 596.

105 *Ibid.*

à dessein, le sublime « familier »¹⁰⁶ du cliché, le simple rayonnement de « cette vérité souveraine et universelle qui éclaire tous les esprits, comme le soleil éclaire tous les corps »¹⁰⁷ – et, pour finir, l'apprentissage de la vraie liberté.

Aux yeux de l'auteur des *Lettres et opuscules spirituels*, de fait, l'expérience de la simplicité, dont participe, à un niveau rhétorique, le recours au cliché, restreint bien moins le champ des possibles qu'il ne le dilate sans limite. Le resserrement premier induit par le sacrifice du moi se fait aussitôt principe d'expansion :

Le retranchement des retours inquiets et intéressés sur soi met l'âme dans une paix et dans une liberté inexplicable [...]. Une âme qui n'a plus d'intérêt et qui ne se soucie point d'elle [...] va tout droit sans s'embarrasser ; sa voie va toujours s'élargissant à l'infini, à mesure que son renoncement et son oubli d'elle-même s'augmentent¹⁰⁸.

On en conclura ainsi que les clichés du *Télémaque* sont bel et bien le relais d'une esthétique et d'une morale de la plénitude, certes, mais qu'ils ne le sont en réalité qu'au terme d'un long détour, qui est l'objet de tout le roman. Instruments d'évidement des sens et du moi, ils guident page à page le lecteur vers l'apprentissage de cette complétude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

¹⁰⁶ *Lettre à l'Académie*, V, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, 1997, p. 1160-1161. Sur la question du *sublime familier*, voir également J.-Ph. Groperrin, « Éloquence et pensée religieuse : la notion de *peinture* dans Fénelon », art. cit., p. 23 et suivantes.

¹⁰⁷ IV, 190.

¹⁰⁸ *Lettres et opuscules spirituels*, « Sur la simplicité », XXVI, dans *Œuvres*, éd. cit., t. I, p. 681-682.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ADAM, Véronique, « Poétique du cliché dans la Première Partie des *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau », dans *Styles, genres, auteurs n° 8*. Bodel, Adam de la Halle, Des Périers, Viau, Voltaire, Hugo, Bernanos, Paris, PUPS, 2008.
- ADAM, Véronique, *Images fanées et matières vives, cinq études sur la poésie Louis XIII (Abraham de Vermeil, Théophile de Viau, Tristan l'Hermitte, Gabriel du Bois-Hus, Pierre de Marbeuf)*, Grenoble, ELLUG, 2003.
- ALBALAT, Antoine, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* [1899], Paris, Armand Colin, 1904.
- AMOSSY, Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, CDU/CEDES, 1982.
- 104 AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1997.
- BERLAN, Françoise, « Lexique et affects dans le *Télémaque* : la distance et l'effusion », *Littératures classiques*, n° 23, 1995.
- FÉNELON, *Œuvres complètes de Fénelon, archevêque de Cambrai*, Paris, Leroux et Jouby - Gaume Frères, 10 vol., 1850.
- FÉNELON, *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1983-1997.
- GOURMONT, Remy de, *Esthétique de la langue française* [1899], Paris, Mercure de France, 1905.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, « Éloquence et pensée religieuse : la notion de *peinture* dans Fénelon », *L'Information littéraire*, 3, 1995.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, *Le Glaive et le voile. Économie de l'éloquence dans l'œuvre de Fénelon*, thèse de doctorat dactyl., Paris IV, 1998.
- GUION, Béatrice, « Fénelon et Nicole : l'impossible dialogue autour de l'*Explication des maximes des saints* », dans *Fénelon, mystique et politique (1699-1999)*, Actes du colloque international de Strasbourg, dir. F.-X. Cuhe et J. Le Brun, Paris, Champion, 2004.
- HEPP, Noemie, *Homère en France au XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968.
- KAPP, Volker, « Le centon de la littérature gréco-latine dans le *Télémaque* et la rhétorique de Fénelon », *Op. cit.*, 3, 1994.
- LANAVÈRE, Alain, « L'imagination de Fénelon dans ses premiers écrits de fiction », *XVII^e Siècle*, 206, 2000.

- LE BRUN, Jacques, « Le leurre de la lisibilité : *Télémaque* de Fénelon », *Cahiers de lectures freudiennes*, n° 7/8, 1985.
- LE BRUN, Jacques, *La Jouissance et le Trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'Âge classique*, Genève, Droz, 2004.
- LEPLÂTRE, Olivier, « Le sens de la révolution : l'imaginaire des révolutions d'Angleterre dans *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon », dans *Histoire et narrativité. L'Europe en représentation dans la littérature du XVII^e siècle*, Lyon, PUL, 1999, p. 118-119.
- LONGIN, *Traité du sublime*, éd. Fr. Goyet, Paris, Librairie générale française, 1995.
- MARÉCHAU, Pierre, « Les dieux de Fénelon », *Littératures classiques*, 23, 1995, p. 57.
- PAPASOGLI, Benedetta, « La figure de l'allusion dans *Les Aventures de Télémaque* », dans Fr.-X. Cuche et J. Le Brun (dir.), *Mystique et politique. 1699-1999*, Actes du colloque international de Strasbourg, Paris, Champion, 2004.
- PAPASOGLI, Benedetta, « Pour et contre la lecture : paradoxes du *Télémaque* », *Littératures classiques*, 70, 2009, à paraître.
- PASCAL, Blaise, *Les Provinciales, Pensées et opuscules divers*, éd. G. Ferreyrolles et Ph. Sellier, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 2004.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1985.
- RIFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- SELLIER, Philippe, « Les jeux de la Sagesse : aspects de l'intertextualité dans *Les aventures de Télémaque* », dans *L'Esprit et la Lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991.
- SELLIER, Philippe, « Télémaque ou les aventures du cliché », dans *Création et récréation. Un dialogue entre littérature et histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.
- TRÉMOLIÈRES, François, « L'art sacré au prisme de Fénelon », *XVII^e Siècle*, 230, 2006.

« JE N'AI INSTRUIT AUCUN MORTEL
AVEC AUTANT DE SOIN QUE VOUS »

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES MAXIMES ET LEUR INSERTION
DANS LE CONTEXTE NARRATIF DU *TÉLÉMAQUE*

Stéphane Macé
Université Stendhal-Grenoble III

Ouvrir le *Télémaque* de Fénelon, c'est se confronter à une expérience de lecture foncièrement étrange – même pour un public averti. Il y a quelques décennies déjà, Henri Coulet en faisait franchement l'aveu : « Pour nous aujourd'hui, *Télémaque* n'est pas un poème, c'est un roman aux fictions et au style un peu artificiels, au didactisme un peu ennuyeux ; si nous étions tentés de le placer en marge du genre romanesque, ce serait pour le rapprocher des ouvrages pédagogiques et non de la poésie »¹. Mais il n'est pas certain que l'ouvrage n'ait pas été aussi déstabilisant pour les contemporains : l'hybridation générique (le *Télémaque* emprunte effectivement à l'épopée, à différents modèles romanesques ou à la littérature pédagogique) fut au cœur des querelles qui accompagnèrent sa publication, car c'est précisément à travers ce prisme générique que l'on dénonça « l'immoralité » du texte. Aujourd'hui, les enjeux ont beaucoup changé, et l'on s'interroge plus sur la « littéarité »² du *Télémaque* que sur ses vertus pédagogiques : la gêne exprimée par Coulet peut être celle que l'on ressent face à un texte érigé de longue date comme parangon de notre littérature classique, mais dont on aurait en quelque sorte perdu les codes. Le temps n'est

1 H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 276-277.

2 Voir notamment G. Molinié, « Aspects de l'écriture de Fénelon (*Télémaque*) », *L'Information grammaticale*, n° 64, 1995, p. 14-17.

pourtant pas si éloigné où ce texte faisait les beaux jours de l'école de la République et servait à enseigner des rudiments de morale aussi bien qu'à goûter le génie de la langue française.

Le projet de cette communication, qui concerne la place des maximes et des sentences dans la prose du *Télémaque*, relève donc probablement d'une témérité coupable : s'interroger sur ce type d'énoncés, c'est poser frontalement un certain nombre de problèmes dont aucun ne saurait être considéré comme mineur. Si l'on veut expliquer leur fréquence (très remarquable), il est indispensable de reparler plus en détail du statut générique du texte et du dessein général de l'auteur. Si l'on souhaite étudier leur insertion dans le contexte narratif, il faut le faire à plusieurs niveaux : on ne peut appréhender les caractéristiques d'un style d'auteur sans tenir compte des pratiques antérieures ni du « goût » de ses contemporains.

108

Avant même d'aborder en détail le texte de Fénelon, il semble nécessaire de proposer quelques repères : de façon consciemment réductrice et caricaturale, nous parlerons ici indifféremment de maximes ou de sentences pour décrire un ensemble d'énoncés en réalité assez hétérogènes. Des efforts considérables ont pourtant été fournis par la critique contemporaine pour mettre au point une nomenclature à peu près fiable et proposer des sous-catégories opératoires³. Proverbes, aphorismes, adages, sentences, maximes, lieux communs, apophtegmes partagent un certain nombre de traits (leur portée générale, leur statut quasi-citationnel et leur autonomie grammaticale, leur contenu thématique globalement homogène, etc...), mais certaines particularités permettent une différenciation plus ou moins stable. Ainsi, le proverbe aura une origine populaire et aura volontiers recours à la métaphore. La maxime fera valoir son origine juridique et rhétorique (*maxima propositio*)⁴. La sentence, assez proche de la maxime, aura une autonomie

3 Nous pensons essentiellement aux travaux des spécialistes des formes brèves et de la littérature morale du XVII^e siècle (Jean Lafond, Louis Van Delft, Marc Escola, Bérengère Parmentier, Bernard Roukhomovsky, Patrice Soler...).

4 Voir F. Goyet, « L'origine logique du mot *maxime* », dans *Logique et littérature*, dir. M.-L. Demonet et A. Tournon, Paris, Champion, 1994, p. 27-49.

plus limitée et aura vocation à prendre place dans un contexte narratif ; en outre, ce mot se détache progressivement de son origine rhétorique (« jugement, opinion ») pour devenir synonyme de « dit notable » (Furetière) ou « dit remarquable » (*Dictionnaire* de l'Académie) – se rapprochant en cela de l'apophtegme, prononcé par une personne illustre, etc.

Pour des raisons de commodité, nous préférons neutraliser ces différences, et nous parlerons préférentiellement de *sentences* (ce qui serait en général dans le *Télémaque* le mot le plus approprié) ou de *maximes* insérées (ce qui est quelque peu contradictoire avec l'idée d'une *autonomie* de la maxime, mais Fénelon emploie lui même ce terme à plusieurs reprises, et cela permet de se souvenir de la valeur fortement rhétorique d'énoncés souvent utilisés dans le cadre de développements argumentatifs très rigoureux).

L'utilisation massive que fait Fénelon des énoncés sentencieux n'est évidemment pas anodine, et il convient de rappeler brièvement quelques données culturelles et historiques. Il faut se souvenir en premier lieu que les auteurs de la Renaissance se sont véritablement passionnés pour cette forme littéraire : on fait fréquemment référence aux *Adages* d'Érasme, mais il faut également se souvenir que le grand humaniste a également réfléchi globalement à une possible hétérogénéité du texte et aux différentes façons d'y insérer des éléments de discours pré-construits. Il énumère ainsi dans son *De copia verborum et rerum libri duo* vingt-six manières d'introduire une citation ou une sentence⁵. Il faudrait aussi dire un mot du goût des lettrés de la Renaissance ou du premier xvii^e siècle pour les recueils de lieux communs et/ou de bons mots (il n'y a pas forcément solution de continuité), qui peuvent prendre des formes extrêmement diverses : cela va de la littérature facétieuse aux plus « sérieux » florilèges et *Polyanthea*. Outre ces recueils autonomes, on aime aussi à multiplier dans les œuvres littéraires (romans, mais aussi pièces de théâtre ou poèmes) les énoncés à valeur gnomique,

5 Voir B. Beugnot, *La Mémoire du texte. Essais de poésie classique*, Paris, Champion, 1994, p. 283.

dûment identifiés comme « sentences » remarquables par un artifice typographique : en marge, la présence de guillemets signale leur présence et invite à associer au plaisir de la lecture un effort de (*re*)*memoratio*. *L'Astrée*, nous en reparlerons brièvement, multiplie ce type de références, et c'est l'un des plaisirs du lecteur de l'époque que d'identifier les sources de ce vaste fonds commun d'énoncés sentencieux ou d'apprécier l'art de la variation dont l'auteur peut faire preuve en les adaptant au contexte narratif. Au théâtre, on s'autorise des recommandations d'Aristote pour légitimer une pratique similaire, que Corneille théorise dans ses *Trois discours sur le poème dramatique*⁶.

110

Or, il semble essentiel pour appréhender le texte de Fénelon de se souvenir que, de façon très sensible et globalement linéaire, le xvii^e siècle voit progressivement décroître le goût pour les recueils d'énoncés sentencieux – désormais autonomisés dans des ouvrages d'un autre type, comme les *Maximes* de La Rochefoucauld :

[...] La maxime moderne dont la vogue va s'accusant de 1660 à la fin du siècle interfère avec les recueils pour en accaparer la fonction morale, substituant aux sentences qu'ils glanaient dans le passé un lieu commun moral qui exprime le milieu mondain où il s'engendre ; par la maxime, une société cherche à maîtriser sa culture dans une forme qui l'assimile et la condense. On assiste par conséquent à l'éclatement de la *Polyanthea* de jadis ou de naguère qui se constituait comme carrefour, lieu d'échanges et poursuivait, dans la diversité même de ses contenus et de ses ambitions, un vaste dessein encyclopédique et épistémologique. Désormais, l'effacement des indications de sources, le groupement des « pensées » autour d'un auteur, d'un thème ou d'une aire culturelle

6 *Trois discours sur le poème dramatique*, « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, notamment p. 67-68. Rappelons, avec J. Scherer (*La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, p. 316), que l'insertion de maximes et de sentences dans le poème dramatique, et en particulier dans la tragédie, est déjà fortement recommandée par les théoriciens du xvi^e siècle et du début du xvii^e siècle (Scaliger, Pierre de Laudun d'Aygaliers, Hardy...). D'un point de vue rhétorique, on se reportera à l'analyse d'Aristote, *Rhétorique*, II, 21, et en particulier au § 1395b. Aristote insiste sur le plaisir de reconnaissance que la maxime fait naître chez le public, ainsi que sur la valeur éthique de la maxime.

conduisent à la dissociation des fonctions qui furent à l'origine, dans le projet humaniste, conjointes⁷.

De même, les dramaturges se montrent après 1660 de plus en plus réticents à l'égard de ces « vers-médailles » (Roger Zuber) qui émaillaient les pièces de Corneille ou de Hardy, et les sentences se font également plus discrètes dans le corpus des œuvres romanesques.

Dans ce contexte, les choix de Fénelon peuvent surprendre, et la fréquence très remarquable des énoncés gnominiques ou des développements didactiques et moraux ne s'explique guère si l'on refuse d'admettre avec Volker Kapp que l'intention pédagogique « a certainement prédominé, dans l'esprit de Fénelon, sur l'ambition littéraire »⁸. Le critique allemand propose une argumentation très convaincante à l'appui de cette thèse, fondée aussi bien sur ce que l'on sait du dessein « utilitaire » du *Télémaque* (l'instruction morale et politique du duc de Bourgogne) que sur une étude de réception fortement documentée⁹ : pour lui, c'est parce que l'ouvrage a une destination prioritairement pédagogique que l'auteur a été amené à adopter des solutions « déconcertantes au plan littéraire », et l'incertitude générique correspond plus à une conséquence de ce dessein premier qu'à un principe esthétique ouvertement revendiqué. L'œuvre n'a pas à être jugée à l'aune des règles traditionnelles de l'épopée ou du roman, parce qu'elle se donne avant tout comme une fiction « exemplariste », pétrie de philosophie morale et politique. En ce sens, le *Télémaque* se situe dans la lignée des grands textes écrits pour l'instruction des princes, comme l'*Argenis* de Barclay (« grande fable en forme d'histoire » écrite pour

7 B. Beugnot, *La Mémoire du texte*, op. cit., p. 264-265. Pour approfondir le sujet, voir F. Goyet, *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996 et A. Moss, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

8 V. Kapp, « *Télémaque* » de Fénelon. *La signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Jean-Michel Place, 1982, p. 175.

9 Voir notamment le développement consacré à Fraguier et sa *Dissertation sur la Cyropédie de Xénophon* : Fraguier voit dans le texte de l'historien grec une reconstruction rhétorique qui doit davantage à la philosophie morale qu'à la stricte vérité historique, et esquisse un parallèle éclairant avec le *Télémaque*.

Louis XIII), à cette différence près que Fénelon a fait le choix inédit de la langue vernaculaire, là où ses devanciers pédagogues avaient opté pour le latin : c'était là prêter le flanc à toutes les critiques, car en l'absence de modèle existant, les adversaires de Fénelon eurent beau jeu d'assimiler le *Télémaque*, trop abstrait pour être une véritable épopée¹⁰, à un « roman » (genre suspect d'immoralité, et naturellement indigne d'une entreprise aussi considérable que l'instruction d'un prince de sang).

Reconnaissons-le, il n'est pas évident pour un lecteur du XXI^e siècle d'admettre qu'un ouvrage occupant dans notre Panthéon littéraire le statut du *Télémaque* puisse ne pas être « avant tout » une œuvre littéraire. C'est sans doute pourtant la seule façon de comprendre certains de ses paradoxes ou certaines de ses caractéristiques : l'hybridité générique, nous l'avons dit, mais aussi peut-être l'effacement énonciatif remarquable du narrateur, ou encore au plan stylistique cette unité de ton ou de rythme souvent relevée par les commentateurs¹¹. La fréquence très remarquable des sentences ou maximes insérées est aussi directement tributaire du dessein principal de l'auteur : la visée pédagogique peut être une

112

10 Tout au plus pourrait-on convoquer le modèle de l'idylle héroïque, genre inauguré par *L'Adone* de Marino et repris par le *Moyse sauvé* de Saint-Amant : mais la préface que Chapelain écrivit pour défendre l'œuvre de Marino était davantage un « coup d'éclat » destiné à asseoir le jeune critique dans le paysage littéraire qu'une franche adhésion au projet du poète italien (voir l'analyse de G. Collas, *Un poète protecteur des lettres en France : Jean Chapelain*, Paris, Perrin, 1911), et il suffit de relire la préface qu'écrivit Saint-Amant pour son propre texte pour comprendre qu'il s'agit là d'une voie audacieuse, difficilement conciliable avec les règles du genre épique. Sur le refus du modèle épique, voir Ph. Sellier, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 23, 1995, p. 31-37.

11 Ch. Noille-Clauzade (« La morale du *Télémaque* : pour une poétique platonicienne de la Fable », *Revue des sciences humaines*, n° 254, avril-juin 1999, p. 85-106) commence par souligner la dimension fortement paradoxale de cette uniformité stylistique et rythmique, surprenante si l'on tient compte de la multiplicité des sources d'inspiration (Homère, Virgile, la Bible...) ou si l'on considère que cette « monotonie » est *a priori* peu compatible avec la dimension d'exercice de style et de réécriture virtuose. Ch. Noille-Clauzade propose donc de voir dans cette simplicité uniforme une forme-sens interprétable comme la « voix incantatoire de la vertu », et facile à conjuguer avec la thématique agraire omniprésente chez Fénelon comme chez ses différents modèles. Elle considère surtout que le jeu de réécriture, dans la droite ligne de la doctrine platonicienne du *Ion*, doit être pensé non en termes de simple imitation de l'antique mais de véritable interprétation – et c'est là ce qui permet d'atteindre conjointement à la grandeur des pensées et à la simplicité biblique.

raison suffisante pour expliquer que le *Télémaque* aille si délibérément à contre-courant de ce qui se pratique dans la littérature romanesque à l'automne du siècle de Louis XIV.

Sans doute, tous les livres du *Télémaque* ne sont-ils pas également riches de sentences (ainsi du livre VIII, où elles se font assez rares), mais aucun n'en refuse délibérément l'emploi. On peut également partir d'un deuxième constat : Fénelon fait preuve d'une très grande souplesse dans son art d'insérer les énoncés gnomiques dans le contexte narratif. Cela va, graduellement, des techniques les plus spectaculaires aux procédés les plus discrets.

Les critiques ont parfois remarqué que la manière de l'auteur, malgré son « classicisme » affiché, n'était souvent pas si éloigné que cela de la littérature romanesque de l'âge baroque, de *L'Astrée* aux grands romans des Scudéry : on a à l'envi souligné les affinités de Fénelon avec les grands modèles antiques, car le sujet même du *Télémaque* rend les allusions ou les emprunts directs à Homère ou Virgile immédiatement perceptibles ; mais il ne faut pas pour autant oublier que l'auteur est aussi un très fin connaisseur de la littérature de son siècle, tous genres confondus¹². De ses lectures romanesques, Fénelon a retenu quelques tics d'écriture, même si le goût a, dans l'intervalle, évolué.

Dans la littérature du premier XVII^e siècle, nous avons vu que les sentences étaient volontiers signalées par la présence typographique de guillemets – ce qui peut relever du choix de l'imprimeur aussi bien que de celui de l'écrivain. La syntaxe, bien souvent, va également dans le sens d'une « exhibition » de la maxime. Dans *L'Astrée* par exemple, les sentences sont très régulièrement insérées dans le cadre d'une subordonnée complétive :

12 De cette véritable expertise, à laquelle l'édition Goré rend insuffisamment hommage, donnons un simple exemple : l'allusion au globe terrestre appréhendé d'en haut comme un petit amas de boue et la comparaison des mouvements des hommes à ceux d'une armée de fourmis (VIII, 274) sont très directement tributaires du texte que Malherbe a écrit pour préfacier sa traduction des *Questions naturelles* de Sénèque (éd. Ludovic Lalanne, Paris, Hachette, t. I, 1862, p. 470-471).

Je parlois plus hardiment de tout ce qui s'estoit passé en ce temps-là, sachant bien que « l'Amour ne permet pas que l'on puisse celer quelque chose à la personne que l'on aime ».

D'autre costé Semire qui avoit tousjours l'œil sur elle, ayant remarqué les poursuites qu'elle avoit faites tout le soir à ce Berger, suivant le naturel de tout Amant, commença à laisser naistre quelque jalousie en son ame, sachant bien que « la mesche nouvellement estainte se r'allume fort aisément »¹³.

114

Ces deux exemples devraient suffire à faire comprendre le fonctionnement du procédé : la maxime est insérée dans une complétive régie par le verbe *savoir* au participe présent. Cette syntaxe particulière correspondrait en rhétorique à une figure d'hyperbate – le participe en fonction d'épithète détachée est une expansion accessoire d'un groupe nominal, et dans le cas présent cette expansion intervient typiquement en fin de phrase alors qu'on dispose déjà d'une unité syntaxique, sémantique et rythmique parfaitement close et autonome. On notera également le renforcement adverbial par *bien*, qui renforce la logique de présupposition : la sentence, dans *L'Astrée*, joue essentiellement un rôle de remémoration de valeurs déjà établies et dont on vérifie la validité. On notera d'ailleurs, dans le second exemple, qu'il n'est pas du tout évident que Sémire soit de façon certaine le contrôleur sémantique du participe : rien n'interdit de penser à une personne d'univers renvoyant à un « savoir » universellement partagé.

Fénelon est comme Honoré d'Urfé un adepte du verbe *savoir*, mais il ne l'utilise pas de la même manière. À l'écriture de la présupposition, il préfère une écriture de l'autorité morale et pédagogique, instituant une forte dissymétrie entre le destinataire du message (en position de supériorité) et le destinataire (l'élève qu'il faut instruire et souvent moriger). Aussi utilise-t-il typiquement l'impératif, mode personnel, et le verbe vient spectaculairement donner le coup d'archet de la phrase (ou même de toute une série d'énoncés de portée universelle, car Mentor se montre volontiers disert lorsqu'il s'agit de dispenser une leçon de morale !) :

13 Ces deux exemples sont tirés du livre V de la première partie de *L'Astrée*.

Sachez que les méchants ne sont point des hommes incapables de faire le bien ; ils le font indifféremment, de même que le mal, quand il peut servir à leur ambition. Le mal ne leur coûte rien à faire, parce qu'aucun sentiment de bonté ni aucun principe de vertu ne les retient ; mais aussi ils font le bien sans peine, parce que leur corruption les porte à le faire pour paraître bons et pour tromper le reste des hommes. À proprement parler, ils ne sont pas capables de la vertu, quoiqu'ils paraissent la pratiquer, mais ils sont capables d'ajouter à tous leurs autres vices le plus horrible des vices, qui est l'hypocrisie. (XI, 368)¹⁴

Les exemples de ce type sont particulièrement nombreux, et admettent quelques variantes : « souvenez-vous que... », « n'oubliez pas que... ». On garde la manie de la complétive chère aux romanciers baroques, mais le procédé a changé de signe (de même, on constate que Fénelon utilise assez rarement les énoncés gnomiques dans le cadre de relatives explicatives¹⁵, alors que c'est un véritable tic d'écriture chez ses devanciers) : la subordonnée relative est une nouvelle fois typique d'une logique de présupposition, qui force en quelque sorte l'adhésion. Fénelon, malgré l'emploi récurrent de la modalité jussive, se montre finalement moins directif. La leçon est dispensée de façon autoritaire, mais elle n'est pas imposée : il appartient à l'élève d'en mesurer le bien-fondé, souvent par des expériences malheureuses – et l'on sait que Télémaque n'est pas un modèle de *docilitas* !

Comme nous l'avons dit précédemment, la prose d'art du premier xvii^e siècle ne craint pas de signaler (typographiquement ou

14 Toutes les références au *Télémaque* de Fénelon renvoient à l'édition des Classiques Garnier, coll. « Poche », 2009.

15 Lorsque c'est le cas dans le *Télémaque*, l'hésitation est assez systématiquement maintenue entre la lecture fictionnellement ancrée et l'interprétation morale détachable du contexte fictionnel. Par exemple, dans l'énoncé suivant : « Je vois bien – répondit-il – ô étranger, que les dieux, qui vous ont si mal partagé pour tous les dons de la fortune, vous ont accordé *une sagesse qui est plus estimable que les prospérités* » (I, 132), faut-il comprendre que seule la sagesse de Mentor est plus estimable que les prospérités, ou que la sagesse, de façon générale, est plus estimable que les prospérités ? La syntaxe de l'anaphore grammaticale n'autorise guère que la première lecture (surtout à cette date), mais pour le sens, l'élargissement est possible et même souhaitable !

syntactiquement) les énoncés sentencieux : de façon générale, Fénelon répugne à utiliser les techniques spectaculaires de ses devanciers, et l'essentiel de notre démonstration est précisément de montrer à quel point il peut se montrer virtuose dans l'art de la suture et de l'intégration discrète. Pourtant sa prose, toute élégante qu'elle soit, retrouve parfois instinctivement les vieilles techniques du passé. Donnons-en un seul exemple, à la conclusion du livre VI :

– J'éprouve – s'écrioit-il parlant à Mentor – ce que vous me disiez et que je ne pouvois croire, faute d'expérience : *on ne surmonte le vice qu'en le fuyant*. Ô mon père, que les dieux m'ont aimé en me donnant votre secours ! Je méritois d'en être privé et d'être abandonné à moi-même. Je ne crains plus ni mers, ni vents, ni tempêtes ; je ne crains plus que mes passions. *L'amour est lui seul plus à craindre que tous les naufrages*. (VI, 244-245 ; je souligne)

Les deux relatives dites « périphrastiques » (« ce que... et que... ») annoncent ici spectaculairement l'énoncé gnominique qui vient en expliciter la teneur ; la ponctuation forte (:) établit une démarcation nette qui souligne une relation d'équivalence stricte entre les relatives et la proposition qui explicite leur sens. Enfin, la présence d'une seconde maxime crée un effet de clausule, d'autant plus distinct qu'il s'agit de la toute fin d'un chapitre. Il y a donc ici la conjonction de plusieurs procédés de mise en relief, phénomène suffisamment rare chez Fénelon pour être signalé. On atténuera toutefois la portée de cette remarque en signalant la présence non moins spectaculaire d'une figure de polyptote (« Je ne crains plus... je ne crains plus... / à craindre ») qui établit un lien entre la valeur universelle de la maxime et le destin particulier de Télémaque.

En règle générale, Fénelon apporte un soin tout particulier aux sutures qui unissent les énoncés maximaux au contexte narratif. Nous pouvons déjà signaler qu'il bannit de façon très nette la syntaxe des intégratives pronominales¹⁶. Tel n'est pas le cas, on le sait, des pièces de

¹⁶ Nous préférons cette appellation, proposée par Pierre Le Goffic, à celles plus traditionnelles de « relative substantive » ou de « relative sans antécédent » (type « Qui se venge à demi court lui-même à sa peine », *Rodogune*, V, 1), pensant que le pronom a essentiellement une valeur indéfinie.

Rotrou ou de Corneille, car leurs auteurs apprécient particulièrement le dynamisme rythmique conjugué à l'économie syntaxique. Mais le pronom *qui* introduit un effet de rupture brutale que Fénelon préfère éviter.

Faute d'espace, nous ne pourrions étudier toutes les techniques mises en œuvre. Nous concentrerons donc notre attention sur quelques phénomènes relevant du système énonciatif : plusieurs études ont d'ailleurs prouvé que c'était dans ce domaine que Fénelon se montrait stylistiquement le plus complexe et le plus audacieux¹⁷. Cela vaut déjà de la technique narrative en général, et un même pronom permet par exemple de désigner alternativement un personnage ou un groupe de personnages, et l'observateur non spécifié de la situation fictionnelle :

On arriva à la porte de la grotte de Calypso, où Télémaque fut surpris de voir, avec une apparence de simplicité rustique, tout ce qui peut charmer les yeux. On n'y voyoit ni or, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues... (I, 122)

Sans surprise, l'insertion des propos sentencieux dans le contexte narratif ou discursif requiert fréquemment de tels glissements. Même chez les plus fervents défenseurs de la maxime (par exemple au théâtre avec Corneille ou d'Aubignac), on demande expressément que la maxime ne fasse pas irruption de manière totalement impromptue, mais s'intègre à la situation dramaturgique.

La technique la plus attendue (pratiquée également par les dramaturges) consiste à personnaliser l'énoncé¹⁸ :

Télémaque fut tenté de s'en réjouir ; car son cœur n'étoit pas encore guéri, et Mentor remarquoit que sa passion étoit comme un feu mal

17 Voir G. Molinié, « Aspects de l'écriture de Fénelon (*Télémaque*) », art. cit.

18 On pourrait également citer, au nombre des procédés visant à atténuer la distance entre l'énoncé maxime et le contexte narratif, l'attraction par les temps du récit au passé (là où on pourrait avoir en concurrence le présent de l'indicatif à valeur omnitemporelle). Par exemple : « Pour les étrangers, il les recevoit avec bonté, et vouloit les voir, parce qu'il croyoit qu'on *apprenoit* toujours quelque chose d'utile en s'instruisant des mœurs et des manières des peuples éloignés. Cette curiosité du roi fit qu'on nous présenta à lui » (II, 139).

éteint, qui sort de temps en temps de dessous la cendre et qui repousse de vives étincelles. (VI, 243)

118

Le fait d'utiliser un déterminant possessif (*sa* passion) permet de maquiller habilement ce qui, au prix d'un léger glissement, correspondrait à un énoncé gnomique impeccable (« *la* passion est comme un feu mal éteint, qui sort... »). Le lecteur inattentif pensera que cet énoncé dépend étroitement de la situation fictionnelle, alors que le récit – dans une optique prioritairement pédagogique – n'est que le prétexte ou l'écran servant à faire briller de mille feux le fragment de littérature morale à peine déguisé. On peut d'ailleurs se demander s'il ne faut pas comprendre le verbe « remarquer » dans un sens un peu plus fort qu'il n'y paraît au premier abord : en contexte, on peut simplement lire « Mentor constatait que ». Mais il n'est pas impossible de voir ici un discret effet de polyphonie énonciative, qui jouerait sur la polysémie du verbe. Si l'on y réfléchit, « remarquer » correspond assez exactement à la pratique des auteurs de recueils de sentences et de lieux communs, comme le proclame la définition du *Dictionnaire* de Furetière :

REMARQUER, signifie aussi, Noter & faire reflexion sur quelque chose qui nous pourra servir dans la suite. Pour profiter de la lecture d'un livre, il en faut *remarquer* les plus beaux endroits, les plus beaux passages, *en faire des extraits*. [Je souligne]

Il faudrait donc que le lecteur avisé comprenne qu'il est discrètement invité à « remarquer » qu'il est en présence d'une maxime à peine dissimulée, et qu'il serait bien inspiré de la noter sur ses tablettes personnelles afin d'en faire un jour son miel et de constituer son propre recueil de maximes.

Un autre procédé caractéristique de la manière de Fénelon pourrait être le recours à la figure à l'éballage de personne, comme dans l'exemple suivant :

Est-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le fils d'Ulysse ? Songez plutôt à soutenir la réputation de votre père et à vaincre la fortune qui vous persécute. Un jeune homme qui aime à se

parer vainement, comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire : la gloire n'est due qu'à un cœur qui sait souffrir la peine et fouler aux pieds les plaisirs. (I, 123-124)

L'apostrophe à Télémaque signale sans ambiguïté qu'il s'agit d'un discours adressé, mais la périphrase et le passage à la P₃ (« le fils d'Ulysse ») servent efficacement de relais ou de transition vers l'énoncé maxime. L'intérêt d'une telle technique n'est pas seulement d'ordre esthétique ou stylistique : amener Télémaque à se souvenir de son statut ou de son titre prépare de façon très naturelle l'acte de *memoratio* inhérent à la maxime. De même que l'apostrophe « Chrétiens », dans un sermon de Bossuet, ne relève pas uniquement de la fonction phatique mais entend remémorer au pécheur que son appartenance à l'*Ecclesia* lui impose quelques devoirs, l'éballage invite ici Télémaque à se contempler dans le miroir des valeurs. Symétriquement, le jeune héros prêtera une oreille plus « impliquée » à l'énoncé sentencieux proprement dit, car les GN « un jeune homme » ou « un cœur qui sait souffrir la peine... » pourraient parfaitement fonctionner comme des périphrases désignant elles aussi sa propre personne (dans sa condition présente puis sous la forme d'un idéal à atteindre).

De façon générale, le *Télémaque* affiche une propension toute particulière à basculer constamment du général au particulier, et inversement : l'exemple individuel n'est intéressant que si l'on peut le rapporter à une norme, et la norme n'est concrètement compréhensible qu'en tant qu'elle s'incarne dans des exemples individuels.

Nous regardions avec horreur un roi livré à l'avarice et à la volupté. Celui qui craint avec tant d'excès d'être trompé, disions-nous, mérite de l'être, et l'est presque toujours grossièrement. Il se défie des gens de bien, et il s'abandonne à des scélérats ; il est le seul qui ignore ce qui se passe. Voyez Pygmalion : il est le jouet d'une femme sans pudeur. Cependant les dieux se servent du mensonge *des méchants* pour sauver les bons, qui aiment mieux perdre la vie que de mentir. (III, 173)

Dans cet exemple, Fénelon propose un constant va-et-vient entre le particulier et le général, entre la réalité fictionnelle et son exploitation morale. Ce que l'on peut noter est que la première phrase citée fait

normalement référence à un individu précis (Pygmalion) ; mais au lieu de le désigner par son NP ou par un déterminant démonstratif anaphorique (« ce roi livré à l'avarice et à la volupté » : on a déjà parlé de lui dans le contexte antérieur), on utilise le personnage comme modèle. Dès lors, le NP Pygmalion a vocation à devenir une antonomase, de même que Ménélaque chez La Bruyère incarne le « type » parfait du distrait : les données fictionnelles tendent alors à passer au second plan, car ce qui importe est bien au final l'interprétation morale que l'on pourra donner de ce récit, et non le récit lui-même. C'est parfois dans des détails stylistiques en apparence aussi anodins que se révèle la nature du projet de Fénelon (on pourra toutefois ne pas partager cette lecture, et considérer que le passage à l'article indéfini est simplement la marque d'une touche de distance pathétique devant la déchéance de Pygmalion).

Pour refermer ce bref inventaire, il faudrait dire un mot de l'exploitation polyphonique, jamais obligatoire mais souvent possible, qui affecte un grand nombre d'énoncés de portée universelle :

Sachez que vous n'êtes roi qu'autant que vous avez des peuples à gouverner, et que votre puissance doit se mesurer, non par l'étendue des terres que vous occuperez, mais par le nombre des hommes qui habiteront ces terres et qui seront attachés à vous obéir. Possédez une bonne terre, quoique médiocre en étendue ; couvrez-la de peuples innombrables, laborieux et disciplinés ; faites que ces peuples vous aiment : vous êtes plus puissant, plus heureux, plus rempli de gloire que tous les conquérants qui ravagent tant de royaumes. (X, 324-325)

En contexte, ces propos s'adressent au roi Idoménée. Mais si l'on se souvient que le *Télémaque* est écrit pour éduquer un Prince appelé à régner, il se produit un phénomène de dédoublement énonciatif, et le pronom *vous* s'adresse éventuellement au duc de Bourgogne – et même potentiellement à tous les rois de cette terre ! On passerait ainsi de la personne de politesse (un « tu » amplifié) à une valeur de généralité proche de « on ».

Ce ne sont là que quelques exemples, en nombre trop insuffisant pour rendre compte de toute la virtuosité avec laquelle Fénelon appréhende les énoncés maximaux. Ils révèlent cependant la nature du projet de l'auteur, et le soin qu'il a apporté à l'intégration des sentences dans le contexte narratif : elles font l'objet d'un traitement assez différencié, parfois spectaculaire – et nous pensons voir là la trace d'un héritage culturel encore vivace –, souvent subtil et nuancé. C'est peut-être dans cet art de la variation que s'offre à nous la face « personnelle » d'un style d'auteur éminemment paradoxal, reconnaissable entre mille et à ce titre abondamment pastiché, et pourtant hanté par un désir permanent d'effacement et de neutralité. Cette perfection un peu froide et la part de non-dit qu'elle dissimule constituaient aux yeux de Roland Barthes les deux facettes du grand mystère des auteurs classiques¹⁹. Il invitait à les relire avec soin.

19 R. Barthes, « Plaisir aux classiques » (1944), dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I, p. 57-67, ici p. 62.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BARTHES, Roland, « Plaisir aux classiques » (1944), dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, t. I, p. 57-67.
- BEUGNOT, Bernard, *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994 (en particulier les deux chapitres « Florilèges et *Polyanthea* : diffusion et statut du lieu commun », p. 257-279, et « Un aspect textuel de la réception critique : la citation », p. 281-301).
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1968.
- GOYET, Francis, *Le Sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996.
- GOYET, Francis, « L'origine logique du mot *maxime* », dans *Logique et littérature*, dir. Marie-Luce Demonet et André Tournon, Paris, Champion, 1994, p. 27-49.
- KAPP, Volker, « *Télémaque* » de Fénelon. *La signification d'une œuvre littéraire à la fin du siècle classique*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Jean-Michel Place, 1982.
- MOLINIÉ, Georges, « Aspects de l'écriture de Fénelon (*Télémaque*) », *L'Information grammaticale*, n° 64, 1995, p. 14-17.
- MOSS, Ann, *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, « La morale du *Télémaque* : pour une poétique platonicienne de la Fable », *Revue des sciences humaines*, n° 254, avril-juin 1999, p. 85-106.
- PAPASOGLI, Benedetta, « Le massime della sapienza nel *Télémaque* di Fénelon », dans *Aspetti di Etica applicata, la scrittura aforistica*. Atti del Convegno internaz. Su « Aforisme e didattica », Bologna, 23-24 juin 2000, dir. Nadia Minerva et Carla Pellandra, Bologna, Ed. CLUEB, 2000, p. 15-28.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- SELLIER, Philippe, « La résistance à l'épopée : *Les Aventures de Télémaque* », *Littératures classiques*, n° 23, 1995, p. 31-37.

QUATRIÈME PARTIE

Marivaux

IDENTITÉ PERSONNELLE,
IDENTITÉ DE POSITIONNEMENT :
DE QUELQUES STRATÉGIES ÉNONCIATIVES
DANS *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD* DE MARIVAUX

Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon
Université de Clermont-Ferrand – Université Paris-Sorbonne

« Le héros comique surmonte des conflits embrouillés puis résolus par des stratagèmes, des tests »¹ : c'est cette dramaturgie de l'épreuve que nous aimerions étudier dans le *Jeu* où, sous l'artifice du double travestissement et du double renversement des rôles, les personnages sont en quête permanente d'adéquation à soi et d'accès à une vérité, sinon à la vérité de l'autre. Pour ce faire, nous examinerons certains mouvements d'effacement énonciatif², instants de vacillement ou de

- 1 Alain Rabatel, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 7-33. Si, écrit-il, « l'épreuve jouée correspond à une des formes dramatiques majeures de la mise en scène du comme-si », « la dimension cognitive de ces épreuves n'existe nulle part ailleurs mieux que dans le théâtre de Marivaux, où la machine à comique croise le développement des sciences et de l'esprit d'observation dans les sciences naturelles notamment, qui jouent un rôle structurant dans l'épistémè du XVIII^e siècle » (p. 30).
- 2 À la suite des travaux de Robert Vion (« Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans M. De Mattia et A. Lojy (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354) et d'Alain Rabatel (« L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », décembre 2004, p. 3-17), on appelle « effacement énonciatif » le phénomène par lequel un locuteur donne l'impression de se retirer de l'énonciation, de rendre objectif son discours, en présentant des arguments comme s'ils étaient indépendants de la source énonciative. Patrick Charaudeau parle à ce propos de « jeu », comme s'il était possible que « le sujet parlant n'ait plus de point de vue, disparaisse complètement de l'acte d'énonciation, et laisse parler le discours par lui-même » (Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 650).

masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique. Que le phénomène, si récurrent dans le *Jeu*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène, offre une vaste expérimentation dont nul ne sort indemne.

126

Mais le théâtre ne serait pas le théâtre, surtout comique, s'il n'y avait certains éléments de régulation de l'incertitude ou de l'hétérogénéité : au niveau du personnel actantiel, ce sont Monsieur Orgon et Mario, maîtres du jeu d'emblée installés « dans le camp de ceux qui savent et qui regardent jouer les autres »³ ; pour la double énonciation, c'est un comique de situation qui donne aux spectateurs le regard surplombant des « faux confidentes et vrais complices de cette expérience inédite »⁴ ; dans les formes du langage dramatique enfin, se développe l'aparté, signalé ou non par la didascalie et marqué d'un subtil dégradé, de la simple parenthèse à la rupture franche.

Le Jeu de l'amour et du hasard, ou les jeux de rôle entre subjectivité et désobjectivation, (re)construction et déconstruction de l'identité à soi, tel est l'enjeu de cet article, qui met au service de l'herméneutique textuelle les typologies de la rhétorique comme divers horizons scientifiques des linguistiques de l'énonciation.

3 Philippe Kœppel, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1993, p. 14.

4 Catherine Naugrette-Christophe, Préface à l'édition de la pièce en « Folio théâtre », Paris, Gallimard, 1994, p. 23.

IDENTITÉ INSTABLE ET IDENTITÉ DISCORDANTE : FORMES DU PARADIGME DÉSIGNATIONNEL

Un théâtre de l'intériorité, ou la comédie humaine selon Marivaux⁵

Comme dans le théâtre du siècle précédent, comme dans les formes brèves de la prose, il semble y avoir chez Marivaux un enchevêtrement de scènes, où l'être entier, habité et traversé par l'altérité, se fractionne en affects ou instances complémentaires ou contradictoires : le corps, le cœur, l'esprit, « ces personnages sont perpétuellement engagés dans une intrigue complexe »⁶, faite de tactiques de défense et de victoires temporaires contre le double ennemi qu'avait identifié Tzvetan Todorov dans les *Maximes* : la « faiblesse constitutive de la faculté connaissante », le fait que « certaines instances de l'être résistent à la connaissance ». Se trouve ainsi thématiqué un sujet éclaté, obliquement évoqué dans la référence possessive, tandis qu'interviennent à l'avant du plateau des composantes psychiques et comportementales, en recherche d'une cohérence interne encore inexistante ou fragile⁷ : une réplique de Silvia en I, 4⁸ illustre ce positionnement de l'abstrait au point de départ de l'énonciation, ainsi que bien d'autres exemples, dont le cadre restreint de l'article ne permet qu'une brève typologie, de l'extérieur (« ma parure », I, 6 ; « vos beaux yeux », II, 3 ; « Mon déguisement », II, 7 ; « votre situation », II, 12) vers l'intérieur, saisi d'une manière synthétique (« vos sentiments », I, 1 ; mon cœur », I, 5, II, 12 ou III, 4) ou analytique (« cette modestie-là », I, 5 ; « ma familiarité », I, 6 ; « Mon malheur », II, 9 ; « ces générosités-là », II, 9 ; « votre penchant », II, 12 ; « ma gloire », III, 6).

5 Ce clin d'œil parce que notre analyse doit beaucoup à Tzvetan Todorov, « La comédie humaine selon La Rochefoucauld », *Poétique*, n° 53, « Écriture et altérité », février 1983, p. 37-47.

6 *Ibid.*, p. 38.

7 Bienheureuse adéquation de la partie au tout que célèbre un échange des protagonistes en II, 12 : « DORANTE. – Ah, Lisette ! c'est ici où tu vas juger des peines qu'a dû ressentir mon cœur. – SILVIA. – Ce n'est pas à ton cœur à qui je parle, c'est à toi. »

8 « Si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir, je les estimerai, d'ailleurs cela m'aiderait à démêler Dorante. À l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder, il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquin-là », réplique suivie d'une seconde : « Eh bien, l'honneur de lui plaire ne me sera pas inutile ».

La mise en scène du débat interne entre des instances sommairement personnifiées⁹ rencontre, dans le *Jeu*, certains « fondamentaux » de l'esthétique de la pièce. Il semble d'abord que, dans la liste des lexèmes concernés, les termes de parole reviennent avec insistance, manifestant que l'intime a toujours une dimension sociale, que l'apprentissage de l'échange verbal constitue l'apprentissage de la vie.

(1) SILVIA. – Bourguignon, cette question-là m'annonce que [...]

(acte I, sc. 6)

(2) SILVIA. – Le trait est joli assurément, mais je te le répète encore [...]

(acte I, sc. 6)

(3) LISETTE. – La question est vive ; [...] (acte II, sc. 5)

(4) SILVIA. – Mais, Madame...

ARLEQUIN. – Mais ! Ce mais-là n'est bon qu'à me donner de la fièvre.

(acte II, sc. 6)

Les termes de parole indiquent une intense activité métaénonciative, qui porte sur la gestion de l'interaction verbale. En (4), la reprise en écho sur le mot *mais* revêt une dimension autonymique, suivie d'une glose corrective. Il en est de même de l'anaphore résomptive en (2), qui condense en une caractérisation le contenu de la réplique précédente. Les personnages masqués sont placés en position d'observation de la parole de l'autre et ne cessent d'évaluer celle-ci pour percer l'*ethos* de l'interlocuteur. Les tours de parole sont en quelque sorte doublés en abyme par un constant « dialogisme interlocutif immédiat »¹⁰. Le locuteur observe – comme le spectateur d'ailleurs – le déroulement de l'échange en train de se faire et porte des jugements sur la gestion du dialogue, comme en (3), qui témoigne de la surprise de Lisette devant l'enthousiasme trop spontané d'Arlequin qu'elle juge décalé par rapport à son prétendu statut de maître. Cette constante mise en abyme conversationnelle, quand elle se déroule sur le mode de l'effacement énonciatif et de la reprise autonymique, correspond à une permanente

9 On parlerait dans ce cas de « morcellement énonciatif », préparatoire au véritable effacement vu plus loin.

10 Pour reprendre l'expression de Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995, p. 214.

renégociation. L'enjeu est alors, pour les deux partenaires, de s'adapter aux intentions argumentatives de l'autre, tout en préservant leur identité de positionnement.

Ces termes *dicendi*, sujets de la phrase, mettent au premier plan la gestion même de l'échange. Ils font de la matière et de la forme des mots, des faits de polysémie et de référence, de l'analyse sémique des équivalences et des oppositions, autant d'éléments révélateurs de l'interaction. C'est un truisme de dire que le langage est le personnage principal du théâtre de Marivaux. Certains faits d'effacement énonciatif montrent pourtant que, dans son œuvre, « comprendre », c'est « scinder l'image, défaire le *je*, organe suprême de la méconnaissance »¹¹.

Il apparaît que l'enchaînement sur l'abstrait orchestre le duo initial entre Silvia et Dorante¹² et montre que les conditions se reconnaissent aussi vite que les âmes. Le détour par l'abstrait facilite par ailleurs l'aveu, comme dans une tirade de Silvia en II, 9, qui passe en effet d'une adresse, directe mais énigmatique dans ses allusions duplices (« tu serais content de moi, tu me trouverais d'une bonté sans exemple »), à une zone de débrayage énonciatif¹³ (« le fond de mon cœur me rassure, ce que je fais est louable, c'est par générosité que je te parle, mais il ne faut pas que cela dure, ces générosités-là ne sont bonnes qu'en passant »), dans laquelle le sujet parlant, scindé en juge et partie, instruit à décharge son propre procès. L'effacement énonciatif, par recours aux abstraits métonymiques, construit un *ethos* discursif favorable, et même supérieur à celui que Silvia croit que Dorante a d'elle. Par un phénomène d'inversion, il permet d'en dire plus sur soi que, dans le contexte très particulier de la scène masquée, n'autorise à le faire la situation. On est alors aux marges des techniques d'éloge paradoxal¹⁴, le recours à l'effacement énonciatif

11 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 72.

12 Citons un extrait de I, 6, où, entrelacée à des interlocutions simples (« venge-t'en sur la mienne », « j'en ai beaucoup à ton visage », « je te le confirme » ...), la succession des abstraits synecdochiques (« cette question-là », « ma familiarité », « le trait », « ma parure », « ton petit traité », « la prédiction », « cette fierté-là », « la fortune a tort avec toi », « l'amour a plus de tort qu'elle ») souligne un unisson immédiat, une sorte d'entente préalable.

13 Voir, à ce sujet, Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.

14 Sur ce sous-genre, consulter Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

entrant dans les stratégies de co-énonciation destinées à orienter le point de vue de l'interlocuteur.

Afin de gommer l'implication personnelle, l'abstrait support d'énonciation s'accompagne souvent de procédures de distanciation, par l'indéfini (« un cœur qui m'a choisie », II, 12) ou le démonstratif renforcé (« cette modestie-là », I, 5 ; « cette fierté-là », I, 6), comme si l'entité, ainsi actualisée, hésitait entre dramatisation et démonstration, portrait particulier des interlocuteurs en scène et examen de cas de figure plus généraux, selon une tension propre à la comédie sérieuse.

130

Enfin, dans l'interparodie propre au *Jeu*, l'abstrait ne cesse d'être repris, en écho déformant, par les valets : en parallèle avec sa maîtresse, Lisette affirme que ses « charmes vont leur train » (II, 1) ; Arlequin commente son apparition chez Orgon par un amphigouri burlesque : « Mon commencement va bien [...] mon entrée est si gentille ! [...] puisque le sérieux n'est pas suffisant » (I, 8), avec un usage de l'abstrait prolongé en I, 9 (« tous mes pardons sont à votre service »). Dans la significativité de leurs manquements aux niveaux de symbolisation, les répliques d'Arlequin sur la naissance de l'amour¹⁵ démontent la manipulation symptomatique de l'abstrait dans le langage des maîtres.

Le *ON*-locuteur¹⁶

L'émergence d'un gommage énonciatif au sein d'une énonciation embrayée génère un flottement, qui se transforme rapidement en tension et constitue l'un des enjeux et des ressorts comiques de la pièce. Cette tension affecte deux niveaux – l'un énonciatif, l'autre heuristique, et produit au moins deux effets – l'un esthétique, dans un geste de mise à distance, l'autre satirique, dans une posture critique des relations hommes-femmes.

15 II, 3 et III, 6. Pour une étude de cette métaphorisation filée et forcée qui chute du raffiné dans le grotesque, voir l'article d'Anne-Marie Garagnon, à paraître dans les *Mélanges* offerts à Pierre Cahné.

16 Titre d'un article de Jean-Claude Anscombe, qui lui donne comme sous-titre « Une entité aux multiples visages », dans J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir.) *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 75-94. La notion se trouve déjà dans les *Éléments de pragmatique linguistique* d'Alain Berrendonner, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Certains emplois de *on* dans le *Jeu* ne sont que de simples gommages de l'agent. Il peut s'agir d'une utilité propre à l'intrigue ou à la mimésis du monde réel (« qu'on donne le mot à toute la maison », I, 2, ou « nous aimer avant qu'on nous marie », II, 6). Il peut s'agir aussi de la globalité indéterminée d'une formule stéréotypique, de type généralement vrai (« Quand on arrive de voyage, vous savez qu'on est si mal bâti », I, 9) ou plus étroitement lié aux opinions et croyances du locuteur (« les femmes de chambre de mon pays n'entrent point qu'on ne les appelle », II, 6) et de l'interlocuteur (« on est homme de mérite à bon marché chez vous », I, 7).

Les *on* de la rumeur, ceux d'une « autorité polyphonique », jouent de plans énonciatifs plus complexes, dans la mesure où se dégage justement l'énonciateur qui se pose en « contradicteur d'une idée rebattue »¹⁷, en être qui sait, face à ceux qui se contentent de croire : la série des indéfinis de la scène liminaire des portraits élabore ainsi un préconstruit discursif, doté des systèmes de valeur qui y circulent, pour mieux souligner l'indépendance d'esprit de Silvia, son identité de positionnement, faite d'observation critique et d'un féminisme qui ne s'en laisse pas conter. Courtes ou longues, les répliques de Silvia prennent le contre-pied d'une opinion publique, d'une doxa anonyme que scande le *on* (« on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on-dit », « dit-on », « On ajoute », « On loue », « les bonnes qualités qu'on leur trouve », « disait-on », « répondait-on », « N'est-on pas content de Léandre quand on le voit ? »). L'évocation d'une large communauté pensante et parlante, d'un *on-vérité*, d'un discours autre, homogène et unifié, n'est là que pour servir de faire-valoir à la pensée novatrice du locuteur, et mettre en scène sa distanciation. L'effacement énonciatif réalisé par *on* permet d'introduire un débat polyphonique, par confrontation implicite des points de vue de l'énonciateur (Silvia) et de ceux des énonciateurs anonymes ou doxiques. Il permet également de conférer à la Silvia d'aujourd'hui, bien différente de l'observatrice naïve de naguère, une position de sur-énonciation,

17 Selon la formulation de Michèle Monte, compte rendu critique du n° 156 de *Langages* (« Effacement énonciatif et discours rapportés », décembre 2004), *Marges linguistiques*, n° 9, mai 2005, p. 2.

non seulement vis-à-vis de son interlocutrice, Lisette, qu'elle cherche de la sorte à convaincre, mais surtout contre l'opinion commune qu'elle relègue alors dans un espace d'erreur et de méconnaissance. Selon Jacqueline Authier-Revuz¹⁸, *on* fonctionne comme un « marqueur de modalisation en discours second », ce qui se voit, par exemple, dans la séquence « les bonnes qualités qu'on leur trouve », où *on* réfère à un énonciateur différent de celui qui prend en charge la réplique et dont Silvia se démarque.

L'opinion commune énoncée par *on* est alors laissée dans le clan des contre-arguments ; les arguments que Silvia avance donnent *a contrario* le sentiment qu'ils viennent, non seulement d'une expérience propre, mais encore d'une capacité à pénétrer le discours des autres. Ils reçoivent ainsi un double cautionnement empirique et analytique.

Neutralisation et sollicitations interprétatives

Les figures d'énallage et de syllepse sur *on* introduisent un autre type d'effacement énonciatif, dans lequel le pronom maintient un fonctionnement de « personne », alors que dans le cas du *on*-doxique, c'est sa valeur d'indéfini qui l'emporte.

À Lisette reviennent pour l'essentiel les *on* de masquage de la première personne, à la manière des précieuses du siècle précédent¹⁹ : qu'il s'agisse de corriger les manquements à la modestie, d'éviter la crudité d'un aveu galant ou de se ménager une sortie acceptable après l'inévitable tombée des masques, l'énallage personnelle, à valeur d'atténuation euphémistique, manipule le cadre énonciatif d'une façon à la fois désuète et aisément repérable.

Silvia recourt aussi à ce type de substitution : en II, 7, dans une fin de non recevoir à Lisette (« Finissez vos portraits, on n'en a que faire ») ; en II, 12, dans un demi-aveu facilité par l'aveu préalable de Dorante (« Un cœur qui m'a choisie dans la condition où je suis, est assurément digne

18 Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38.

19 « Monsieur, on a de la peine à se louer soi-même », II, 1, face à Orgon ; « Trouvez-vous qu'on le maltraite... ? », II, 3, dans une question à Arlequin ; « Souvenez-vous qu'on n'est pas les maîtres de son sort », II, 5, en réponse à Arlequin.

qu'on l'accepte, et je le paierais volontiers du mien »). Moins stéréotypée, plus émotionnellement chargée dans ce cas, la dilution du *je* dans le *on* se fait révélatrice de paliers de conscience, d'un courroux ou d'un penchant que la jeune fille peine plus à se dire à elle-même qu'à édulcorer pour l'autre : avec *on*, se manifeste, sous une apparence de maîtrise et de conservation d'une image invariante et consistante, une pluralité de voix intérieures, en contradiction, sinon en conflit. Rien d'étonnant alors à ce que, dans l'occurrence de II, 12, le conditionnel à la personne de rang 1 succède à l'emploi de *on*²⁰.

C'est II, 11 qui dramatise, avec insistance et subtilité, l'oscillation naturelle de *on* entre le personnel et l'indéfini. Dans cette scène qui met aux prises le père, le frère et la sœur, 16 occurrences de *on* esquissent les contours de référents instables : des tiers absents, Dorante-Bourguignon (« l'aversion qu'on vous a donnée, on ne me l'a point donnée ») ou Lisette (« des fureurs dont on est surprise », avec accord sylleptique au féminin), les interlocuteurs meneurs de jeu (« Eh qu'on s'explique, que veut-on dire ? »), le groupe d'alliés objectifs que forment Orgon, Mario et Lisette (« On accuse ce valet, et on a tort ») ou un désigné plus flou (« J'ai donc besoin qu'on me défende »). L'énullage est plusieurs fois levée : à propos de Dorante, qu'évoque la périphrase « ce babillard qui vient de sortir », puis pour Lisette (« ces gens-là, un mauvais esprit »), enfin pour Silvia, qui ne se cache pas sous le *on* mais y rassemble ses adversaires présents ou absents, ainsi que le valet dont elle est éprise²¹. Ces décryptages ne font que dénuder la violence d'une interaction, où se mêlent accusations et menaces. Ils mettent en valeur les techniques du double jeu, et montrent comment l'emploi de *on* conserve les bienséances dans un climat de traque et de mise à mort symbolique.

20 Pierre Patrick Haillet a montré comment le conditionnel, qu'il soit temporel, d'hypothèse ou d'altérité énonciative, véhiculait plusieurs points de vue, dans *Le Conditionnel en français : une approche énonciative*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel », 2002.

21 Monsieur Orgon commente ainsi une réplique de sa fille, fondée sur la variation de *on* : « Tu te retiens, ma fille, tu aurais grande envie de me quereller aussi ».

L'étude de l'effacement énonciatif dans le *Jeu* revêt des formes particulièrement saillantes en raison de la structure énonciative de la pièce, fondée à la fois sur le principe général de la « double énonciation »²², et sur un double travestissement des protagonistes en symétrie parfaite. Prenons l'exemple de III, 6, scène de la levée des masques entre les valets :

(5) ARLEQUIN. – Mon nom ! (*À part.*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? non ; cela rime trop avec coquin.

(6) ARLEQUIN. – Votre amour est-il d'une constitution bien robuste, soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner, un mauvais gîte lui fait-il peur ? je vais le loger petitement.

(7) ARLEQUIN. – Je suis... n'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien, je ressemble assez à cela.

(8) ARLEQUIN. – Haïssez-vous la qualité de soldat ?

(9) LISETTE. – Qu'appellez-vous un soldat ?

(10) ARLEQUIN. – Oui, par exemple un soldat d'antichambre.

134

L'aparté comme stratégie métapragmatique²³

Dans cet échange de répliques, le dialogue ne respecte pas le principe de coopération²⁴, ni partant les maximes conversationnelles²⁵. Arlequin

22 Voir l'article d'Alain Rabatel, « Le problème du point de vue dans le théâtre », art.cit., p. 13 sq., pour une discussion de la pertinence de cette notion, qui rend faiblement compte de la complexité du cadre communicationnel en régime théâtral.

23 La métapragmatique peut se définir comme l'étude de la réflexion que chacun fait sur son langage. Voir les travaux de John Lucy (*Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993) et Graciela Reyes (*Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002). L'idée est que chaque locuteur a sa façon de parler, ses préférences, et manipule donc son dire en fonction de l'interlocuteur et des effets qu'il veut produire.

24 Le principe de coopération part de l'hypothèse que chaque interlocuteur entend coopérer efficacement à la bonne marche et à la réussite d'une interaction verbale. Voir Henry Paul Grice, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979.

25 Les quatre maximes, liées au principe de coopération, sont ici détournées de leurs objectifs ou non respectées par Arlequin notamment : qu'il s'agisse de la maxime de quantité (qui veut que toute information contienne autant de renseignements que nécessaire), de la maxime de manière (qui veut que l'on soit clair dans l'expression),

déploie une réflexion métapragmatique sophistiquée, exhibée par les apartés, l'effacement énonciatif lui permettant, dans ce cadre particulier, de différer la révélation de son identité. Chacun des valets se soucie de préserver un *ethos* prédiscursif favorable²⁶, lié au changement momentané de statut social. De ce fait, au moment de l'inéluctable révélation, l'enjeu est de négocier un *ethos* discursif, certes amoindri, mais non totalement dévalorisé. La réplique de Lisette, « Tant d'abaissement n'est pas naturel », témoigne de l'inquiétude grandissante qu'elle ressent devant les modifications de l'image de son interlocuteur. Quant à Arlequin, il opte pour un long discours de négociation de l'image de soi.

L'aparté, qui diffère à peine d'un court monologue délibératif, dévoile son degré de conscience, et permet au spectateur de suivre en temps réel l'élaboration de ses manœuvres dilatoires. L'enchaînement des séquences en (5) montre le passage d'une énonciation prise en charge par le locuteur (*mon nom, je m'appelle*) à un effacement de préservation contre l'*ethos* défavorable dans un démonstratif neutre (*cela*). Quant à la chute de l'énoncé sur le terme péjoratif (*coquin*), elle n'est momentanément rejetée de l'univers de croyance de l'énonciateur par la négation *non*, que pour programmer son retour en force dans l'énoncé clausulaire de Lisette (« Faquin ! »). Ce qu'Arlequin redoutait le plus est ainsi consommé par l'homéotéleute et les jeux autonymiques (*coquin – faquin – Arlequin*).

La métaphore comme technique de préservation de l'*ethos*

L'échange en III, 6 passe par trois séries de désignations indirectes, plus ou moins prises en charge par l'énonciateur, comme en témoigne l'aposiopièse en (7). On constate d'emblée dans l'échange des répliques une variation importante par rapport à une norme dans les phénomènes de régulation. Cette variation se mesure par l'emballement du

de celle de relation (qui suppose que l'on parle à propos) et de celle de qualité (qui veut que tout locuteur n'affirme que ce qui est vrai). Le recours à l'effacement énonciatif dans le discours d'Arlequin a pour conséquence de biaiser l'ensemble des maximes, surtout les maximes de quantité (il en dit toujours trop peu), de manière (il n'est pas clair), de relation (il parle par métaphore, ce qui laisse supposer des ruptures d'isotopie dans le discours).

²⁶ Ou, pour le dire dans le cadre de la théorie des faces, de garder son territoire en affichant une face positive (cf. le renversement sur *loger petitement*).

dialogue marqué par la stichomythie et le recours massif à des phrases interrogatives chez Lisette²⁷. En effet, l'effacement énonciatif par les métaphores déstabilise l'interlocuteur, et l'astreint à formuler, de façon inhabituelle, des inférences. Les trois images (« loger petitement », « louis d'or faux », « soldat d'antichambre ») véhiculent des sèmes afférents d'imposture et de condition subalterne, que Lisette doit convoquer pour comprendre qu'elle se trouve, non pas face à Dorante, mais à son valet.

Cet échange aux métaphores hétérogènes (domestique, financière, militaire) dévoile les tactiques énonciatives mises en place par Arlequin pour co-construire le point de vue de son interlocutrice et ménager son propre *ethos*. Le recours aux métaphores est un moyen d'orienter l'opinion de l'interlocuteur en s'adressant moins à la raison (ce qui reviendrait, par exemple, à nommer l'être par son nom, comme le montre l'hésitation dans les répliques [5] et [7]), qu'à sa capacité de formuler des inférences selon la logique de l'imaginaire social. Une sorte de spirale affecte la désignation de soi, passant en revue divers états des conditions inférieures, aussi bariolées que le costume d'Arlequin lui-même.

Le jeu vient du fait que l'argumentation se trouve biaisée par le recours à la métaphore, qui est elle-même un mot masqué, une image pour désigner un référent par un autre, à la limite d'une argumentation par des « non-arguments ».

La spécificité du discours théâtral n'est pas sans poser problème aux descriptions pragmatiques. Nous voudrions ouvrir rapidement deux dossiers²⁸ que la question de l'effacement énonciatif, tel qu'il est pratiqué dans le *Jeu*, vient alimenter : la présence du public et la fréquence de l'aparté, les deux d'ailleurs profondément liés.

27 Pour une étude grammaticale des interrogations dans cette scène, voir Frédéric Calas et Nathalie Rossi, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses, 2001, p. 263-273.

28 Il y aurait aussi celui des didascalies et de la double énonciation appréhendée à partir du pôle de la production, et non, comme nous le faisons ici, en nous centrant sur celui de la réception des conversations.

Comme l'a montré Pierre Larthomas, le langage dramatique est un « langage surpris »²⁹ : tout se passe comme si le spectateur épiait les conversations des personnages qui ignorent sa présence. Mais le statut de ce « récepteur additionnel » reste problématique dans les stratégies d'effacement énonciatif. Très fréquents dans la pièce, les apartés sont ces moments artificiels où le discours du personnage A se dérobe à B, son interlocuteur direct, pour s'adresser soit à lui-même dans un monologue condensé, soit au public³⁰. Dans l'approche métapragmatique que nous avons retenue³¹, les négociations énonciatives de l'image de soi et de l'identité réelle ne s'opèrent, pour Arlequin, que sous le double masque, celui de l'identité usurpée (de la face valorisante du maître) et celui de l'aparté, qui est en quelque sorte son pendant (de la face dévoilée du personnage de la *commedia dell'arte*).

De nombreux apartés fonctionnent comme des régulateurs de l'hétérogénéité énonciative en cascade, produite par les effacements successifs des pôles énonciatifs³². En cela, l'aparté devient un autre mode de l'effacement énonciatif, par rupture des niveaux de communication : il permet le changement d'identité, lui donne sa visibilité, et rappelle que les personnages sont prisonniers d'un pari, et non d'un engagement durable dans le changement d'identité. De la sorte, l'équilibre se rétablit de lui-même, sans qu'il soit besoin de recourir à un archi-énonciateur³³. C'est la structure même de l'échange verbal, qui constitue son

29 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 60.

30 Voir, sur cette question, les travaux de Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVI^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain, Peeters, 1991.

31 Elle corrobore l'analyse de Catherine Kerbrat-Orrechioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 49-52, en termes de « trope communicationnel », fondé, selon elle, sur un renversement dans la hiérarchie des destinataires au théâtre, le public étant en fait le destinataire « essentiel », alors qu'il n'est structurellement que second ou masqué.

32 Sans doute les apartés des valets ont-ils une fonction cathartique, venant rappeler que le bouleversement de l'ordre social n'est pas tenable, que les saturnales ne sont qu'un « jeu », limité dans le temps. Chez les maîtres, les apartés tendent plutôt à réguler l'image de soi et la codification des valeurs amoureuses.

33 Monsieur Orgon et Mario faisant office à la fois de scénographes et de médiateurs. Voir les travaux de Dominique Maingueneau, « Hyperénonciateur et "participation" », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », 2004, p. 111-126.

propre cadre de référence, et l'aparté y joue un rôle de régulation, voire d'auto-régulation particulièrement efficace, car il assure la communication entre la scène et la salle, entre les identités réelles des personnages et les identités masquées, entre l'effacement énonciatif face à l'interlocuteur en scène et la déclaration ouverte faite au public.

Le spectateur est alors conduit à observer comment les personnages vont se sortir de l'épreuve³⁴ que constitue le pari lancé par Monsieur Orgon à sa fille. Toute son attention se tourne vers le laboratoire resserré des manipulations énonciatives liées à la gestion des identités échangées. Chacun affirme qu'il vaut mieux que ce qu'il est, ou paraît : l'effacement énonciatif chez Marivaux, nouvel avatar de l'histoire de l'amour-propre ?

34 Voir l'analyse d'Alain Rabatel sur l'épreuve mise en scène dans le théâtre de Marivaux, dans « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », art. cit., p. 30.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Le *ON*-locuteur : une entité aux multiples visages », dans J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 75-94.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42 et n° 56, 1993, p. 10-15.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
- CALAS, Frédéric et ROSSI, Nathalie, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses, 2001 [chapitre sur l'interrogation].
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.
- FOURNIER, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain, Peeters, 1991.
- JAUBERT Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
- GRICE, Henry Paul, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- HAILLET, Pierre Patrick, *Le Conditionnel en français : une approche énonciative*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel », 2002.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 46-62.
- KEPPEL, Philippe, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1993.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
- LUCY, John, *Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Hyperénonciateur et « participation » », *Langages*, n° 156, décembre 2004, p. 111-126.
- RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, décembre 2004, p. 3-17.

- RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 7-33.
- REYES, Graciela, *Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, « La comédie humaine selon La Rochefoucauld », *Poétique*, n° 53, « Écriture et altérité », février 1983, p. 37-47.
- VION, Robert, « Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans M. De Mattia et A. Lojy (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354.

LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD,
EN EFFEUILLANT L'ÉNONCIATION

Anna Jaubert

Université de Nice-Sophia Antipolis / BCL CNRS/MSH

Mon titre a pris un tour badin, car parlant de Marivaux, la légèreté appelle réflexion. Mais c'est aussi un titre très concerté qui, grâce au jeu de mots, permet de condenser plusieurs discours sur un objet.

L'un de ces discours, le premier perceptible sans doute à un public littéraire au sens large, fait signe en direction de l'*ethos* caractéristique reconnu au marivaudage : au premier chef ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement sur pièce(s).

L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais dont je me propose de décrire le caractère feuilleté. La récurrence doublée de récursivité d'un phénomène constitue une surdétermination : elle conduit au crédit qualitatif qui transforme la perception d'un fait de langue en ressenti d'un fait de style.

Mais le choix lexical et syntaxique du titre connote également une méthode, dont ceux qui me connaissent ne seront pas surpris : « *en effeuillant l'énonciation* » annonce une analyse à la fois progressive et concentrique des manifestations de l'hétérogénéité énonciative.

Le phénomène que j'envisagerai au premier abord apparaît dans l'enchaînement des répliques, et il est analysable en termes de *dialogisme interlocutif*. À ce stade de l'observation, le marquage relève d'un certain

conditionnement générique : celui du langage dramatique promu par le jeu à l'italienne.

J'interrogerai ensuite, sur des empan textuels élargis, le fonctionnement de l'hétérogénéité énonciative impliqué globalement par la *situation de communication spécifique* du discours théâtral¹.

Dans une conjoncture où il devient évident qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative, quel sens allons-nous donner à ce tremblement insistant du sens ? L'effeuillage d'une énonciation feuilletée est une démarche stylistique, dans la mesure même où elle se veut une quête d'intelligibilité pour le discours.

142

LA COHÉRENCE D'UNE INTERACTION DE THÉÂTRE. DU DIALOGISME MONTRÉ AU DIALOGAL STYLISÉ²

Le dialogue théâtral met en scène les conditions de production du genre de discours le plus pratiqué, la conversation. Pour cette raison, on le qualifie parfois, de « mimésis conversationnelle ». La formule, trop rapide, ne doit pas faire illusion, car mettre en scène justement, ce n'est pas proposer un simple et naïf reflet. D'une part, l'action représentée est bien celle d'un échange verbal avec ses interventions successives : intervention initiative, intervention réactive, éventuellement réaction évaluative, et ainsi de suite... comme dans les conversations de la vraie vie. L'interaction en tant que telle obéit à des règles : elle est gouvernée par le principe de coopération, qui lui-même stipule une continuité et une pertinence dans les contenus énoncés (je renvoie aux maximes conversationnelles³).

- 1 Voir A. Jaubert, « Double adresse et illusion dans le théâtre classique », dans *La Double Adresse*, dir. Jürgen Siess et Gisèle Valency, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 133-152.
- 2 Je renvoie aux travaux de J. Authier-Revuz (notamment « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, p. 91-151).
- 3 H. P. Grice (« Logique et conversation » [1975], *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72) distingue quatre maximes (de quantité, de qualité, de relation, de modalité), qui globalement relèvent de l'axiome de pertinence (D. Wilson et D. Sperber, « L'interprétation des énoncés selon Paul Grice », *Communications*, n° 30, 1979, p. 80-94).

Mais, d'autre part, on l'a dit, cette interaction est représentée, et qui plus est la représentation est finalisée : l'interlocution sert à construire l'intrigue et à délivrer du sens. De ce fait, le dialogue est appelé à surdéterminer la cohérence du discours tenu sous les feux de la rampe : dialogue assurément, mais non mimesis d'une conversation naturelle aléatoire. Au théâtre, c'est clair, les interventions s'appellent des *répliques*. On ne peut rêver d'appellation plus significative : elle souligne la continuité thématique et la cohérence de l'enchaînement. Or, quelle meilleure garantie pour la cohérence du discours que la reprise partielle, mais ciblée, des propos de l'autre ?

1. L'enchaînement des répliques se marque dans une succession par tuilage

L'interaction au théâtre est volontiers dispute, chicane, en tous cas confrontation de point de vue qui sollicite le *dialogisme montré*. Très précisément l'une des formes du dialogisme montré qui réfère explicitement à un discours antérieur⁴ ; le phénomène est ici d'autant plus remarquable qu'il reprend du discours immédiatement antérieur, de telle sorte qu'il instaure un mode d'enchaînement des répliques par tuilage. La première scène en use de façon systématique (voir la série des ex. 1) :

Ex. 1

(a) LISETTE. – ... Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi je lui réponds qu'oui ; cela va tout de suite ; et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai ; le non n'est pas naturel.

SILVIA. – Le *non* n'est pas naturel, quelle sottise naïveté !...

[...]

(b) SILVIA. – Taisez-vous, allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon cœur par le vôtre.

4 S. Moirand (*Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990) distingue cette forme de celle qui fait référence aux discours que l'on prête au destinataire. Reprise d'un discours réel d'une part, projection d'un discours imaginaire de l'autre.

LISETTE. – Mon cœur est fait comme celui de tout le monde ; de quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne ?

[...]

(c) LISETTE. – On dit que votre futur est un des plus honnêtes du monde, qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine... Peut-on se figurer de mariage plus doux ? d'union plus délicieuse ?

SILVIA. – Délicieuse ! que tu es folle avec tes expressions !

Acte I, sc. 1.

En 1(b), le parallélisme formel couvre l'inversion des référents : il montre dans ce type de reprise la primauté du signifiant. Les répliques s'enchaînent sur des mots interceptés à la volée, qui servent d'appui et qui sont renvoyés à l'interlocuteur, Lisette n'étant pas moins efficace que Silvia à ce petit jeu. C'est le jeu traditionnel, à l'impromptu, de la *commedia dell'arte*, qui rebondit sur des mots-repères en fin de réplique, et qui a naturellement déteint sur la production de l'auteur⁵, lui conférant cet aspect reconnaissable qui s'impose comme un *style*.

(d) SILVIA. –... il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis.

LISETTE. – Tant pis, tant pis, mais voilà une pensée bien hétéroclite !

SILVIA. – C'est une pensée de très bon sens ; volontiers un bel homme est fat, je l'ai remarqué.

LISETTE. – Oh, il a tort d'être fat ; mais il a raison d'être beau.

Ibid.

Le motif est récurrent. En 1(d), la reprise double est croisée. Les marques de ce dialogisme, lié ostensiblement à l'interlocution, créent dès la scène d'exposition, un moule reconnaissable, un moule « stylisé » pour le dialogue. La récupération du discours de l'autre importé dans le discours qui lui répond, est une marque linguistique de cohésion : c'est la production de l'identique ; en même temps, par la nouvelle prise en charge instaurée, elle exhibe une réorientation argumentative : c'est la production d'une différence. Si, comme le rappelle C. Kerbrat-Orecchioni, un dialogue ne peut exister « que dans un

5 On sait ce que Marivaux et les nouveaux Comédiens-Italiens se doivent mutuellement.

mouvement dialectique impliquant tout à la fois identité et différence »⁶, le dialogisme montré tel qu'il se manifeste ici, donne une forme sensible à ce qui peut passer pour une essence du dialogue. Cette présomption renvoie certes à une tradition idéaliste⁷, mais qu'on le veuille ou non, c'est bien ce que nous mettons sous le terme de *stylisation*. On observe au passage que s'il importe de distinguer théoriquement le dialogique du dialogal, c'est pour pouvoir mieux apprécier les configurations où l'un rencontre l'autre et fait avec lui cause commune. Dans cette perspective, les mots ou les formules stratégiques se prêtent à un emploi réflexif. C'est alors la force de la mention qui s'impose, et avec elle un dédoublement énonciatif supplémentaire.

2. Les mots en mention

Dès la première scène toujours on constate que l'hétérogénéité énonciative ne se borne pas aux navettes de l'interaction. Elle active une hétérogénéité inscrite plus profondément dans la pratique du langage et qui conditionne l'existence même des reprises en discours : c'est notre faculté d'utiliser les mots en mention. L'écho fait à ce qui a été dit, s'accompagne de son détachement comme dire, bien utile à sa remise en question.

Revenons à l'ex. 1(a) : tout d'abord *oui* est employé en usage, c'est un adverbe équivalent à une proposition complète, la réponse affirmative à une interrogation totale. Lorsqu'il est intégré dans un discours rapporté il complète un verbe de parole (« j'ai dit oui » = j'ai accepté : le report en substance résorbe l'hétérogénéité), il peut aussi être détaché sous forme de discours direct (« j'ai dit "oui" » qui actualise au maximum l'énonciation autre) ou encore il s'insère comme subordonnée complétive : c'est l'actualisation énonciative intermédiaire du discours indirect : « je lui réponds qu'oui », avec une élision irrégulière qui combine ici la marque de l'hétérogénéité sociale (la langue du peuple) et l'archaïsme, comme

6 C. Kerbrat-Orecchioni, article « Dialogue », dans P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 180.

7 Que l'on trouve chez Goethe pour qui le style « donne une forme sensible à l'essence des choses appréhendée dans sa pureté » (*Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996) et que le romantisme a faite sienne.

souvent chez Marivaux⁸. Ce qui est intéressant c'est ensuite la mention de l'adverbe nominalisé : « ce *oui-là* », qui désigne l'assertion positive de la réponse de Lisette au père de Silvia, emploi qui dans sa foulée légitime la mention symétrique : « le non ». La reprise de Silvia sera donc la mention d'une mention.

De même plus loin, la séquence « on dit », est reprise en « un *on dit* », référant aux propos qui circulent et font la réputation du futur mari :

Ex. 2

SILVIA. – Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un *on dit*, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi...

Ibid.

146

Les italiques de l'emploi en mention soulignent une visée intentionnelle qui doit se traduire par une intonation particulière. Elles ne sont pas généralisées à tous les emplois en mention, comme on va le voir.

Dans la scène suivante, reprise et mention se combinent encore pour exprimer la stupeur de Monsieur Orgon. Lisette s'empare de la formulation originale de Silvia pour exprimer ses réticences (« il est beau, et c'est presque tant pis »), mais *d'abord sans la lui attribuer* : cette insertion abrupte d'un énoncé issu d'un autre espace énonciatif (Silvia avait dit « il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis »), relève d'une forme implicite de report de voix, une forme interprétative, qu'on appelle discours direct libre. Évidemment, Monsieur Orgon ne peut que se récrier devant le paradoxe :

Ex. 3

LISETTE. – Premièrement, il est beau, et c'est presque tant pis.

MONSIEUR ORGON. – Tant pis ! rêves-tu avec ton tant pis ?

Acte I, sc. 2

Après la première reprise, exclamative, les mots qui posent problème se présentent en mention, ils sont explicitement déterminés comme mots

8 A. Jaubert, « La représentation pronominale. Contours et entours de la référence », *L'Information grammaticale*, n°82, « La langue française au XVIII^e siècle », juin 1999, p. 29-37.

de l'autre grâce à l'adjectif possessif : « *ton* tant pis ». On rencontre un emploi similaire, avec la distanciation qui l'accompagne, dans la scène des aveux entre Arlequin et Lisette :

Ex. 4

ARLEQUIN. – Hélas, Madame, si vous préférerez l'amour à la gloire, je vous ferais bien autant de profit qu'un monsieur.

LISETTE, *riant*. – Ah ! ah ! ah ! je ne saurais pourtant m'empêcher d'en rire, avec sa gloire, et il n'y a plus que ce parti-là à prendre... Va, va, ma gloire te pardonne, elle est de bonne composition.

Acte III, sc. 6.

Mais le possessif est alors celui de la 3^e personne. La distanciation inscrit dans la réplique le fameux trope communicationnel⁹ qui sous-tend le langage dramatique : « *sa* gloire » traite Arlequin comme un tiers. Le décrochement n'est pas un aparté en bonne et due forme (marqué par un changement de hauteur de voix), mais il montre une bifurcation communicationnelle qui prend à témoin un autre destinataire, virtuel ou non : dans la salle, les candidats sont tout trouvés. La réappropriation marquée qui s'ensuit, « *ma* gloire te pardonne » profite du décalage enclenché pour renouveler le clin d'œil au public : Lisette se montre prête à déposer son masque de dame, ce qu'elle fait au tour de parole suivant.

L'épaisseur de l'énonciation que nous sommes en train d'explorer est manifestement sollicitée par le statut communicationnel spécifique du dialogue théâtral, où les propos échangés sur la scène construisent pour le spectateur une intrigue qu'il doit pouvoir suivre aisément.

LE DISCOURS RAPPORTÉ ET LE DISCOURS D'EMPRUNT DANS LA COHÉRENCE DE L'INTRIGUE

Sur une scène de théâtre l'hétérogénéité énonciative est surdéterminée. Non seulement le discours est traversé d'autres discours, ce qui est le dialogisme ordinaire du langage, mais l'intrigue

9 Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

en train de se tisser devant nous fait appel au discours rapporté érigé en fonction dramatique. La représentation vit sur des conventions, et le double circuit communicationnel qui la caractérise, inscrit alors dans son jeu la mise à plat d'une hétérogénéité constitutive fondamentale.

1. Fonctions du discours rapporté dans l'intrigue

L'action théâtrale évolue dans deux univers différents. L'univers de la scène, intrafictionnel, n'offre qu'un savoir limité à ses protagonistes ; dans l'univers de la salle le spectateur bénéficie d'un savoir dominant.

148

À cet égard, le discours rapporté a souvent une fonction informative. Acte I scène 4, Monsieur Orgon lit à haute voix à son fils Mario, la lettre que lui a fait parvenir le père de Dorante. Ce discours, importé d'un autre espace énonciatif, est aussi détourné de sa première adresse pour mettre le frère dans le secret de la comédie en préparation. Il est de plus et surtout, destiné à l'information du public, ce récepteur additionnel qui au théâtre est le principal¹⁰, et qui jusque là ignorait la réciprocité des déguisements. On observe que la clause informative de l'exposition se trouve étirée sur quatre scènes dans une dramaturgie qui panache intérêt de l'action et intérêt psychologique.

Il arrive aussi que le discours de l'interaction représentée soit *télécommandé*, et qu'il apparaisse comme la réalisation d'un discours préprogrammé par un autre énonciateur. Monsieur Orgon entend garder la main sur la comédie qu'il a autorisée. Au début de l'acte II, Lisette commence à lui en rapporter les premiers effets : le goût qu'elle inspire à celui qu'elle croit être Dorante, le dégoût de Silvia pour le même, et surtout le trouble de la jeune fille devant le valet ; pour précipiter l'événement, Monsieur Orgon alors souffle à la soubrette le discours qu'elle devra tenir :

10 A. Jaubert « Double adresse et illusion dans le théâtre classique », art. cit.

Ex. 5

MONSIEUR ORGON. – ... Mais le valet, comment se gouverne-t-il ? ne se mêle-t-il pas d'aimer ma fille ?

LISETTE. – C'est un original, j'ai remarqué qu'il fait l'homme de conséquence avec elle, parce qu'il est bien fait ; il la regarde et soupire.

MONSIEUR ORGON. – Et cela la fâche ?

LISETTE. – Mais... elle rougit.

MONSIEUR ORGON. – Bon, tu te trompes ; les regards d'un valet ne l'embarrassent pas jusque là.

LISETTE. – Monsieur, elle rougit.

MONSIEUR ORGON. – C'est donc d'indignation.

LISETTE. – À la bonne heure.

MONSIEUR ORGON. – Eh bien, quand tu lui parleras, dis-lui que tu soupçonnes ce valet de la prévenir contre son maître ; et si elle se fâche, ne t'en inquiète point, ce sont mes affaires.

Acte II, sc. 1.

L'occasion s'en présente bientôt :

Ex. 6

LISETTE. – Mais madame, le futur, qu'a-t-il donc de si désagréable, de si rebutant ?

SILVIA. – Il me déplaît, vous dis-je, et votre peu de zèle aussi.

LISETTE. – Donnez-vous le temps de voir ce qu'il est, voilà tout ce qu'on vous demande.

SILVIA. – Je le hais assez sans prendre du temps pour le haïr davantage.

LISETTE. – Son valet qui fait l'important ne vous aurait-il point gâté l'esprit sur son compte ?

Acte II, sc. 7.

Le report se prête à la manipulation illocutoire. Monsieur Orgon avait bien anticipé la réception de ce discours : Silvia se fâche comme prévu. Sa défense du valet, soulignée par Lisette (« Oh, Madame, dès que vous le défendez sur ce ton-là, et que cela va jusqu'à vous fâcher, je n'ai plus rien à dire »), accélère sa déstabilisation : Silvia s'offusque du sentiment qu'on lui prête, et qu'elle refuse de s'avouer.

Ex. 8

SILVIA. – Dès que je (vous¹¹) le défends sur ce ton-là ! Qu'est-ce que c'est que le ton dont vous dites cela vous-même ? Qu'entendez-vous par ce discours, que se passe-t-il dans votre esprit ?

Ibid.

150

L'écho souligne justement les inflexions tonales de celui qui reproduit le discours de l'autre sans en assumer l'énonciation. On retrouve la disjonction entre locuteur et énonciateur théorisée par Ducrot, que j'inscris pour ma part dans la mouvance plus englobante du clivage énonciatif. L'intonation ici indignée, ailleurs ironique, est une marque forte de l'hétérogénéité énonciative désavouée par l'énonciation enchâssante. Quand il n'est pas informatif, le report de paroles porte une charge argumentative. Au théâtre, il lui arrive de cumuler les deux fonctions. La reformulation caricaturale est un ratage communicationnel cocasse pour le spectateur qui connaît le discours-source ; et, à l'intérieur de la fiction, son opacité déclenche la salutaire poursuite des explications :

Ex. 9

LISETTE. – Monsieur, un visage qui fait trembler, un autre qui fait mourir de froid, une âme gelée qui se tient à l'écart, et puis le portrait d'une femme qui a le visage abattu, un teint plombé, des yeux bouffis et qui viennent de pleurer ; voilà, Monsieur, tout ce que nous considérons avec tant de recueillement.

MONSIEUR ORGON. – Que veut dire ce galimatias ? Une âme, un portrait : explique-toi donc, je n'y entends rien.

Acte I, sc. 2.

On reconnaît la reformulation tronquée (à la hussarde) qui prive de cohérence le discours représenté, à la mode de Sganarelle (« Madame, les conquérants, Alexandre et les autres mondes sont cause de notre

11 Erreur d'impression de l'éd. originale (supprimée par F. Deloffre dans l'éd. Garnier de 1968), ou *vous d'intérêt* d'un discours animé ?

départ »¹²) : synthèse baroque, synthèse loufoque, d'un plaidoyer dont elle accuse le caractère paradoxal. Mais là où Sganarelle faisait montre de gêne et de maladresse, la malicieuse Lisette déforme à plaisir le discours de sa maîtresse, pour s'en démarquer évidemment.

2. La duplicité énonciative

L'hétérogénéité de l'énonciation, on l'a vu, marque la construction dramatique à plusieurs niveaux. Mais ici le thème de la pièce, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, qui s'avère bien plus un jeu du masque et de la vérité, rebrode la duplicité énonciative dans la mise en abyme de la comédie. Quatre personnages de la pièce, deux maîtres et deux domestiques, échangent leurs habits. Ils tenteront aussi d'adopter le discours qui va avec l'habit, ce qui s'avère un peu plus difficile. Silvia, pour examiner le mari que son père lui destine, endosse le rôle de Lisette, et de son côté Dorante, animé de la même intention (mieux connaître sa future), se fait passer pour le valet Bourguignon. Les vrais domestiques, Arlequin et Lisette, jouant le rôle de maître et de maîtresse. La comédie dans la comédie reflète la situation de disjonction officielle, motivée par le jeu théâtral, entre le locuteur et l'énonciateur : le discours s'affiche comme discours commandé par les rôles, et Mario, instruit des déguisements, peut se permettre la posture du spectateur critique qui s'amuse à encourager les acteurs :

Ex. 10

MARIO. – ... il me semble que ce nom de Mademoiselle qu'il te donne est bien sérieux ; entre gens comme vous, le style des compliments ne doit pas être si grave, vous seriez toujours sur le qui-vive ; allons, traitez-vous plus commodément, tu as nom Lisette, et toi, mon garçon, comment t'appelles-tu ?

[...]

DORANTE. – Va donc pour Lisette, je n'en serai pas moins votre serviteur.

MARIO. – Votre serviteur, ce n'est point encore là votre jargon, c'est ton serviteur qu'il faut dire.

Acte I, sc. 6.

12 Molière, *Dom Juan*, acte I, sc. 3.

Dans la scène précédente déjà, il se divertissait (et nous divertissait) d'une réflexion à double entente. À Silvia qui se rassure :

Ex. 11

SILVIA. — ... À l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder, il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquin-là,

il rétorque :

MARIO. — Allons doucement, ma sœur, ce faquin-là sera votre égal.

Acte I, sc. 5.

152

La remarque se justifie pour Silvia dans la fiction au deuxième degré où elle est devenue Lisette, mais elle est aussi le commentaire d'un initié de la fiction première qui connaît la véritable identité du prétendu faquin.

Plus complexe sans doute est l'énonciation de Silvia dans la scène suivante. Revenons à la première rencontre des maîtres déguisés : sous couvert d'une boutade de soubrette délurée, Silvia lance étourdiment « et moi je veux que Bourguignon m'aime » !

Ex. 12

MARIO. — ... vous ne savez peut-être pas que j'en veux au cœur de Lisette, moi qui vous parle. Il est vrai qu'il m'est cruel, mais je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées.

SILVIA. — Oui, le prenez-vous sur ce ton-là, et moi, je veux que Bourguignon m'aime.

Acte I, sc. 6.

Énonciation ludique ou énonciation sérieuse ? Ce n'est pas la seule fois que Marivaux laisse entrevoir une profondeur du dire qui échappe à l'énonciateur. Peut-être Silvia commence-t-elle *déjà* à dire un peu plus qu'elle ne le croit.

La comédie génère donc naturellement l'énonciation clivée. À la surface du texte et du jeu des acteurs, elle se marque par l'abondance des apartés. Je ne m'attarderai pas sur cette convention bien connue¹³, mais on note

13 Voir N. Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e au XX^e siècle*, Louvain, Peeters, 1991.

que l'aparté se présente comme un discours secret du personnage qui contraste avec son discours à voix haute. Glose de l'action qui se joue, analyse d'une disposition psychologique (souvent de l'anxiété), il prétend révéler une intériorité du personnage qui n'est pas dicible dans l'interaction.

Mais dans la vie, le discours tout bas fait en sorte de ne pas être entendu, et le secret de nos pensées se garde par le silence, c'est donc l'énonciation clivée la plus artificielle qui, au théâtre, est censée ouvrir un accès à une vérité intérieure. On va voir que *Le Jeu de l'amour et du hasard* la débusque dans des recoins plus inattendus.

LES HABITS RHÉTORIQUES DE LA SINCÉRITÉ

Marivaux est connu pour avoir exploité systématiquement le détour du déguisement comme moyen de découvrir la vérité des êtres. Le masque théâtral est en quelque sorte un antidote aux masques sociaux mal maîtrisés. L'hétérogénéité énonciative est la projection dans le langage de la même ambivalence : les mots « qui ne sont pas de soi » peuvent s'avérer de puissants révélateurs d'une vérité de soi. Quelques exemples témoigneront.

Monsieur Orgon vient d'exprimer ses dispositions à Silvia, et Lisette les commente à sa manière :

Ex. 13

LISETTE. – Un *duo* de tendresse en décidera, comme à l'Opéra : Vous me voulez, je vous veux, vite un notaire ; ou bien : M'aimez-vous ? non ; ni moi non plus ; vite à cheval.

Acte I, sc. 2

Mais que veut dire cette manière-là ? Le jugement critique cette fois emprunte la voix d'un discours conventionnel particulièrement irréaliste, celui du théâtre lyrique. L'énonciation clivée de l'espiègle soubrette qui convoque un duo d'opéra imaginaire, détourne sur la convention du genre la part de la raillerie. Mais en théâtralisant l'extrême simplification du propos, elle caricature, et donc discrédite, un type de représentation qui écrase l'essentiel. L'allusion sous-jacente pourrait être

l'indirecte auto-justification d'un auteur réputé au contraire pour sa subtilité excessive. La question se pose en tout cas.

Plus loin, la même Lisette entre de plain-pied dans son rôle de maîtresse :

Ex. 14

LISETTE. – Et moi je vais à ma toilette, venez m'y coiffer, Lisette, pour vous accoutumer à vos fonctions ; un peu d'attention à votre service, s'il vous plaît.

Ibid.

154

Le ton impérieux qu'elle adopte, visiblement sans difficulté, montre l'appropriation d'un discours que d'habitude elle subit. Marivaux ne thématise pas ici une leçon donnée aux maîtres par des domestiques maltraités (comme dans *L'Île des esclaves*), il n'en laisse pas moins affleurer le plaisir carnavalesque de l'inversion des rapports dominant-dominé. Arlequin pour sa part est si pénétré de cet avantage qu'il s'exclame en aparté : « Ah, les sottés gens que nos gens ! » (acte II, sc. 6) : l'expression était déjà proverbiale, mais c'est en jouant son rôle qu'Arlequin peut se faire plaisir, et accuser l'arbitraire du mépris de classe.

Le champ est désormais ouvert aux interrogations. L'originalité de Marivaux doit beaucoup à l'hétérogénéité montrée du discours qui laisse deviner une hétérogénéité constitutive. Un dialogisme interdiscursif diffus s'ajoute alors au dialogisme interlocutif des enchaînements, mais l'interdiscours perceptible pour le spectateur échappe au personnage. D'Alembert signalait déjà dans son *Éloge de Marivaux* : « la situation de deux personnes qui, s'aimant et ne s'en doutant pas, laissent échapper par tous leurs discours ce sentiment ignoré d'eux seuls, mais très visible pour l'indifférent qui les observe ». L'observateur étant aussi bien un personnage de la fiction, que le spectateur dans la salle : la réception est stratifiée elle aussi.

Mais on est là dans le domaine de l'allusion, dont la reconnaissance suppose un savoir partagé. Silvia, à l'acte II, sc. 9, est dépassée par le trouble que lui inspire Dorante qu'elle croit encore un valet :

Ex. 15

SILVIA. – Tiens, Bourguignon, une bonne fois pour toutes, demeure, va-t'en, reviens, tout cela doit m'être indifférent, et me l'est en effet, je ne te veux ni bien ni mal, je ne te hais, ni ne t'aime, ni ne t'aimerai, à moins que l'esprit ne me tourne...

À la fin de la scène, alors que Bourguignon s'est jeté à ses genoux, elle s'affole et laisse échapper une énonciation bricolée, flottante, qui visiblement la dépasse :

SILVIA. – Ah, nous y voilà ! il ne manquait que cette façon-là à mon aventure ; que je suis malheureuse ! c'est ma facilité qui le place là ; lève-toi donc. Bourguignon, je t'en conjure ; il peut venir quelqu'un. Je dirai ce qu'il te plaira, que me veux-tu ? je ne te hais point, lève-toi, je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplaîs point, cela doit te suffire.

Acte II, sc. 9

En effet, la perte des moyens du locuteur est un aveu en soi. La parole de Silvia, malheureuse, tombe par deux fois en porte à faux : « il peut venir quelqu'un » dit-elle, mais trop tard, c'est chose faite ! Monsieur Orgon et Mario sont entrés à son insu et assistent en silence à cet échange. « Je ne te hais point », répète-t-elle naïvement, mais la reformulation, sortie de son environnement antérieur, résonne déjà comme un aveu, qui au demeurant se confirme : « je t'aimerais si je pouvais, tu ne me déplaîs point ». Pour les contemporains, et pour nous qui nous souvenons de Chimène, l'énoncé « je ne te hais point » convoque dans le discours de Silvia un célèbre duo d'amour. Même si vraisemblablement il n'est pas une litote¹⁴, il a imprégné les esprits comme telle, et c'est bien l'écho d'une célèbre déclaration d'amour que le public de l'époque pouvait (sinon devait) entendre. Notons que *Le Jeu de l'amour et du hasard* a été créé en 1730 : la même année, Du Marsais publie son traité *Des tropes*, où l'on trouve justement comme tout premier exemple de litote, le mot

14 A. Jaubert, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 105-116.

fameux de Chimène¹⁵. Or, Du Marsais se voulait un observateur de l'usage courant (« il se fait plus de figures un jour de marché à la Halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques »¹⁶) : la probabilité de cette perception n'est donc pas négligeable, elle reste néanmoins une affaire de culture.

Mais, ce qui est sûr c'est que Silvia n'a pas conscience de cet effet d'écho compromettant. En jouant d'une épaisseur énonciative dont certaines strates sont endossées dans la confusion, Marivaux s'est acquis la réputation d'un dévoileur d'inconscient avant l'heure.

La rhétorique galante pratiquée par les maîtres ouvrait une brèche à la vérité ; en chaussant les gros sabots d'Arlequin, elle ne la fait que mieux éclater. L'habit de caractère se prête aux outrances qui ridiculisent les circonlocutions précieuses. D'une pièce à l'autre, il s'accompagne d'une parlure très reconnaissable. Ici, à l'acte III, sc. 6, l'excès de zèle figural, tout comme les assauts de modestie ne servent qu'à reculer pour mieux sauter :

Ex. 16

ARLEQUIN. – Enfin, ma reine, je vous vois et je ne vous quitte plus, car j'ai trop pâti d'avoir manqué de votre présence, et j'ai cru que vous esquiviez la mienne.

Acte III, sc. 6.

L'énonciation alambiquée connote la fausse élégance, tout comme plus loin l'aveu préparé à grands renforts d'auto-dénigrement ne fait qu'accroître l'inquiétude de Lisette :

LISETTE, *à part*. – Tant d'abaissement n'est pas naturel. (*Haut.*) D'où vient me dites-vous cela ?

Mais en dépit de ses questions pressantes, il continue à prêter un grand crédit à la forme :

15 « Quand Chimène dit à Rodrigue, va je ne te hais point, elle lui fait entendre bien plus que ces mots-là ne signifient dans leur sens propre » (C.C. Du Marsais, *Des tropes*, [1730], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 124).

16 *Ibid.*, Introduction, p. 3.

[...]

ARLEQUIN. – Mon nom ? (*À part.*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ?

Non ; cela rime trop avec coquin.

Mais c'est peine perdue que sa métaphore du « soldat d'antichambre » :

LISETTE. – Un soldat d'antichambre ! Ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin ?

ARLEQUIN. – C'est lui qui est mon capitaine.

LISETTE. – Faquin !

ARLEQUIN, *à part.* – Je n'ai pu éviter la rime.

Acte III, sc. 6.

Et souvenons-nous que le même Arlequin déjà avait anticipé l'heure de vérité par une métaphore burlesque :

Ex. 17

ARLEQUIN. – Pour fortifier [de si beaux sentiments] de part et d'autre, jurons-nous de nous aimer toujours, en dépit de toutes les fautes d'orthographe que vous aurez faites sur mon compte.

Acte II, sc. 5.

L'effeuillage de l'énonciation a été le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité plus limpide que sa réputation ne le dit. *Le Jeu de l'amour et du hasard* couronne le thème favori de Marivaux, celui de « la surprise de l'amour » qui avait déjà fourni le titre à deux pièces. La surprise implique une ignorance, et la découverte ensuite doit encore être assumée : l'espace de la pièce est alors celui de l'accès des personnages à leur vérité, une vérité qui ne se formule pas d'emblée, mais qui implique toute une traversée de l'hétérogénéité énonciative. Les acteurs « ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent », note encore D'Alembert, rappelant le souhait de Marivaux. Le clivage de l'énonciation est du théâtre même, et de ce théâtre-là en particulier.

Parce qu'il transpose et rebrode la problématique du déguisement au service du vrai, qu'il met en regard la rhétorique et les habits d'emprunt, le style théâtral de Marivaux apparaît bel et bien comme le fond du sujet sans cesse rappelé à la surface, *un style* en effet.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

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

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles énonciatives et non coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

DU MARSAIS, César Chesneau, *Des tropes* (1730), Genève, Slatkine Reprints, 1967 (de l'édition de Paris de 1818).

158

GRICE, Henry Paul, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

FOURNIER, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e au XX^e siècle*, Louvain, Peeters, 1991.

JAUBERT, Anna, « La représentation pronominale. Contours et entours de la référence », *L'Information grammaticale*, n° 82, « La langue française au XVIII^e siècle », juin 1999, p. 29-37.

JAUBERT, Anna, « Double adresse et illusion dans le théâtre classique », dans J. Siess et G. Valency (dir.), *La Double Adresse*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 133-152.

JAUBERT, Anna, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, n° 160, « Figures et point de vue », dir. A. Rabatel, décembre 2008, p. 105-116.

JAUBERT, Anna, « Le dialogue théâtral ou la spontanéité revisitée », dans *Le Sens en marge. Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki*, 2009, p. 173-183.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, article « Dialogue », dans P. Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 178-180.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.

MOIRAND, Sophie, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

WILSON, Deirdre et SPERBER, Dan, « L'interprétation des énoncés selon Paul Grice », *Communications*, n° 30, 1979, p. 80-94.

CINQUIÈME PARTIE

Arthur Rimbaud

MÉTRIQUE DE RIMBAUD POUR LES NULS

QUEL EST LE MÈTRE DE CE VERS ?

Benoît de Cornulier

Institut d'études avancées de Nantes / Laboratoire de linguistique de Nantes

Pour quelqu'un qui au début du XXI^e siècle veut sentir des vers, les commenter, ou peut-être les dire non pas simplement pour son plaisir, mais en essayant un peu de se rapprocher de ce qu'ils furent pour leur auteur Arthur Rimbaud vers 1870, il est utile de se douter que comme tous les lettrés de son temps, et à la différence d'une grande part de ceux du nôtre, ce poète avait une métrique, c'est-à-dire un système rythmique caractérisé par des régularités systématiques. Par rythmes, on entend des formes instinctivement sensibles, non des propriétés intellectuellement reconnaissables. Leurs régularités systématiques sont essentiellement exprimables en termes d'équivalences (ressemblances précises). En ce qui concerne chaque vers (donc à un niveau restreint de la métrique), dans le cas le plus simple, cette équivalence consiste d'abord, généralement, en ce qu'il ressemble à des vers voisins par un aspect de son rythme qu'on nomme mètre ; mais certains mètres, comme celui de l'alexandrin, sont suffisamment mémorisés pour qu'un alexandrin hors-contexte puisse être ressenti conforme à un modèle ; cette équivalence contextuelle et cette équivalence culturelle se combinaient traditionnellement dans la plupart des alexandrins.

En accomplissant ses études secondaires dans les années 1860, et sans doute à bien d'autres occasions, Arthur Rimbaud s'initie à la poésie et à la versification latine et française à une époque où cette dernière traverse une phase assez aiguë d'une crise amorcée depuis des dizaines d'années. Sans doute, prodigieusement doué, avait-il très jeune intériorisé le système de la métrique traditionnelle. Vers son adolescence, notamment

pendant sa rhétorique, il lit avec avidité des poètes (Hugo, Baudelaire, Verlaine parmi les plus connus de nous) dont les œuvres récentes ou même pratiquement contemporaines ont contribué à l'évolution rythmique ou métrique de l'alexandrin. Il va bientôt ressentir le besoin de contribuer à cette évolution. À la lumière de ses vers de 1871 et surtout de 1872, on peut se demander quand il a commencé à se dégager du modèle traditionnel.

Mon propos sera ici d'illustrer le fonctionnement régulier du vers traditionnel chez Rimbaud dans des cas assez évidents, puis de montrer ce modèle encore à l'œuvre dans un cas un peu moins évident, et cela en explicitant un peu certains critères d'analyse. Il ne s'agit donc pas d'apporter des arguments en faveur d'analyses nouvelles. À quelques adaptations de détail près, les hypothèses formulées ici ont été argumentées ou développées ailleurs¹. Pour une synthèse récente situant avec précision l'alexandrin du « Bateau ivre » dans l'histoire ancienne, récente et très récente de cette forme, je me contenterai de renvoyer à l'article de David Ducoffre².

« PREMIER » VERS FRANÇAIS

Partons de l'hypothèse que *tous* les vers de Rimbaud antérieurs à 1871 sont conformes au répertoire des mètres traditionnels, et qu'en particulier ses alexandrins sont des vers non seulement de mètre 6-6, mais « 6+6 » où « + » spécifie que le second hémistiche, rythmé indépendamment du précédent, contient en lui-même les 6 voyelles déterminant sa mesure.

Voici pour commencer deux alexandrins d'allure tout à fait traditionnelle, les deux premiers vers du premier poème connu de Rimbaud, datant de la fin 1869 (en classe de première à quinze ans) :

- 1 Notamment dans Benoît de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995 et *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en décembre 2009, et dans Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- 2 David Ducoffre, « Écarts métriques d'un bateau ivre », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 5, 2007, p. 39-81 (consultable sur le site du Centre d'études métriques <<http://mvarro.free.fr/>>).

La chambre est pleine d'*ombre* ; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement³.

Les douze voyelles de ces vers (longueur totale non sensible) nécessaires à la formation d'un rythme 6-6 sont déterminables sans ambiguïté compte tenu des principes traditionnels de scansion du vers classique ; la langue des vers implique par exemple une réalisation bi-vocalique de « pleine » (où le soulignement note la réalisation de voyelle instable). La continuité syllabique (au moins fictive) du vers implique l'omission d'*e* instable dans « ombr' on ». Chaque rythme de 6, formés d'une série de 6 valeurs rythmiques de voyelles (plutôt que formé des voyelles mêmes), doit s'*appuyer* sur la dernière voyelle qui y contribue, donc sur les voyelles 6 et 12 dont les graphies sont distinguées en italiques.

À cette division rythmique est *associée* dans l'esprit une division du vers en hémistiches (sous-vers). Vers et sous-vers sont des suites de signes linguistiques dont chacun combine une forme (graphique en poésie écrite, et phonique) avec un sens ou une fonction linguistique ; appelons de telles suites sémiotiques des *expressions*. Dire d'une suite de mots (expression) que c'est un vers qui a un rythme 6-6, c'est dire que, dans l'esprit qui la sent ainsi, à la compréhension de cette expression est *associé* (comme attaché) un rythme 6-6 constitué de la succession de deux rythmes de 6. Et dire, de plus, que ce vers est divisé en sous-vers de rythme 6, c'est dire qu'à chacun de ces sous-vers est de même associé un rythme 6.

En prosodie française normale (jamais contredite en poésie, de la Pléiade à la fin du Second Empire), un rythme *associé* à une expression s'*appuie* toujours par sa dernière valeur de voyelle sur la dernière voyelle masculine (= non féminine) de cette expression, qu'on peut appeler la *tonique* (grammaticale) de cette expression⁴. Cette *condition d'association*

3 Vers cités d'après l'édition de Steve Murphy, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, Paris, Champion, 1999, p. 163.

4 Une voyelle est féminine si elle est postérieure à la dernière voyelle stable ($\neq e$ instable) du plus petit constituant l'incluant ainsi qu'au moins une voyelle stable ; sinon elle est masculine. Une expression n'est pas forcément un syntagme (ainsi de nombreux vers, dont le premier ci-dessus).

implique que le rythme 6-6 du premier vers s'appuie sur sa dernière voyelle masculine, sa « tonique », qui est sa dernière voyelle (en italiques dans « vaguement »); et que le rythme 6 de sa première sous-mesure s'appuie sur sa 6^e voyelle (« ombre »).

Ceci *semble* sous-déterminer la délimitation des sous-vers ; en effet les trois divisions suivantes sont également *phoniquement* conformes à tout ce qui précède :

- 1 La chambre est pleine d'*om* – br' ; on entend *vaguement*
- 2 La chambre est pleine d'*omb* – r' ; on entend *vaguement*
- 3 La chambre est pleine d'*ombr* – ; on entend *vaguement*

164

Dans 1 et 2, « om », « br », « omb » et « r » ne notent pas des mots ou signes linguistiques, mais seulement des bouts de formes de mot. Les hypothétiques « césures », frontières internes imaginées dans 1 et 2, ne partagent donc pas l'expression-vers en deux sous-expressions, mais divisent seulement la forme phonémique de l'expression totale en deux sous-suites phonémiques. À ce « détail » fondamental près, les divisions 1 et 2 sont apparemment conformes aux principes ci-dessus puisque l'apparence de césure s'y situe bien dans l'intervalle des voyelles 6 et 7. – Mais seule la division 3 permet que chaque rythme de 6 soit associé à une expression, hémistiche ou sous-vers.

On observe au passage que, dans la continuité syllabique impliquée par les règles classiques concernant l'hiatus et l'élision, la frontière des hémistiches ainsi reconnus ne coïncide pas avec la frontière syllabique dans : « plei-ne-d'om-br'on ». Ceci est absolument banal et anodin en poésie classique, et implique que les définitions fréquemment proposées des hémistiches comme des suites de *syllabes* sont inadéquates.

Reste à voir (notamment...) si cet alexandrin est de facture traditionnelle à l'égard de la *concordance* entre l'aspect métrique de son rythme (6-6) et la ou les manières de le traiter rythmiquement qui peuvent paraître naturelles. Pour en juger, une sorte de goût (pourtant variable) est encore sans doute une « méthode » incontournable, et il n'est pas nécessaire de consulter des traités pour reconnaître que ce vers est assez concordant en 6-6. Voici quand même deux « critères »

de concordance plus ou moins précis qu'il peut être utile d'employer systématiquement :

- 1) La césure envisagée est-elle *suspensive*, en ce sens qu'à la fin de h₁ (hémistiche 1), il y a une attraction linguistique si forte vers la suite que le traitement 6-6 paraît la contrarier ? Ce serait nettement le cas par exemple si h₁ se terminait sur un proclitique ou une préposition monovocalique comme dans « Vraiment, c'est bête, ces + églises des villages ». Ici, en fin de phrase, la césure est particulièrement peu suspensive.
- 2) L'expression métrique conclusive, en l'occurrence h₂, est-elle assez cohérente linguistiquement ? L'analyse en constituants est souvent problématique, et il est probable que certains grammairiens répondraient qu'ici, h₂ est un syntagme et d'autres que non. Mais, même en supposant que ce ne soit pas un syntagme et que h₂ ne soit pas positivement consistant, il n'aurait pas la propriété suivante qui constitue un cas typique d'inconsistance nette et pertinente pour l'analyse rythmique : parfois une unité linguistique franchit la frontière d'une expression, par exemple un hémistiche h₁, sans se prolonger jusqu'au bout de l'expression suivante, par exemple h₂, comme dans « [Majestueusement + debout], les sombres marbres » ; disons qu'alors h₂ est *divergent initialement* ; l'empiètement de cette unité linguistique dans le commencement de la seconde expression est ce qu'on nomme un *rejet*, par exemple un rejet à la césure dans h₂. Une telle divergence était rare, voire exceptionnelle, dans le style classique, au moins dans le ton noble. Il est évident que ce n'est pas le cas dans notre premier vers, et finalement on peut l'estimer assez concordant à l'égard de ces deux critères.

Cette estimation sera confirmée si on examine la concordance « à tous les étages » de la structure métrique ; car c'est ici le premier des deux vers d'un distique *groupe rimique*⁵ (GR) ; ce GR est, selon sa ponctuation, une unité linguistique discursive ; son expression métrique conclusive, le vers 2, est un groupe nominal : la seconde phrase est simplement amorcée par h₂ du vers 1. Il ne faut pas en demander plus. Ceci est tout à fait classique.

5 Groupe rimiquement autonome constitué généralement d'une paire de deux modules qui sont ici les deux vers.

Prosodiquement, le second vers, « De deux enfants le triste + et doux chuchotement », n'est pas moins régulier que le premier. Au pifomètre, je le dirais sans problème à l'égard de la concordance. Pourtant, son analyse de concordance est plus délicate pour deux raisons.

Premier critère, la césure de h1 est-elle suspensive ? Il y a là ce qui, dans une analyse qui oublierait l'orientation temporelle du discours, peut être présenté comme l'inverse d'un rejet à la césure : un syntagme, « le triste et doux chuchotement », franchit à reculons (!) la césure h2/h1 sans reculer jusqu'au début de h1 ; soit – en remettant les choses à l'endroit – une *anticipation* de syntagme à l'intérieur de h1 ; disons que ce sous-vers est *divergent terminalement*. Quand une telle anticipation (à la frontière de sous-vers comme ici, ou de vers, ou de modules, etc.) est frappante et donne une impression de discordance, on la nomme souvent *contre-rejet*. Mais, « quoi qu'on die », il s'en faut de beaucoup que la tendance à la consistance affecte les expressions métriquement initiales comme elle affecte les terminales ; il est *faux* qu'elles tendent toutes indistinctement à être consistantes ; relisons simplement les premiers vers de l'*Art poétique* de Boileau (1674) :

166

C'est en vain qu'[au Parnasse + un temeraire Auteur
Pense [de l'Art des Vers + atteindre la hauteur,
S'il ne sent point [du Ciel + l'influence secrète,
Si son Astre en naissant + ne l'a formé Poëte, [...] ⁶.

La proposition « au Parnasse un temeraire Auteur pense [...] atteindre la hauteur » démarre au milieu de V1 h1 (vers 1, h1) ; le groupe nominal infinitif « de l'Art des vers atteindre la hauteur », à l'intérieur de V2 h1 ; le groupe nominal « du Ciel l'influence secrète », à l'intérieur de V3 h1. Boileau voulait-il commencer son discours par une cascade de discordances ? Pas du tout, semble-t-il ; simplement, il serait inexact de dire que la tendance à la consistance affecte des expressions métriques initiales (non terminales) en style classique. En

6 D'après l'édition des *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 157.

revanche, les h2 de ces quatre vers sont tous consistants au moins en syntaxe de surface (seule pertinente)⁷. Notons seulement pour l'instant que la plus brève des anticipations ci-dessus (et qui ne soit pas incluse dans une plus longue), « du Ciel », a un rythme (potentiel⁸) de 2 (bi-vocalique), et que cela ne suffit pas à provoquer un effet discordant de « contre-rejet ».

Revenons en 1869 : « le triste + et doux chuchotement » est un syntagme dont l'anticipation en h1 est de rythme 2 ; il n'y a pas de quoi crier au contre-rejet. En revanche, « triste et doux » franchit la frontière 6-6 sans aller jusqu'au bout de h2. Alors, y a-t-il discordance par mise de « et doux » en rejet dans « ... le triste + et doux] chuchotement » ?

Depuis quelques dizaines d'années, les arbres poussent plus vite dans les publications de linguistique que dans la nature pour figurer des analyses en constituants du genre suivant : le syntagme « le triste et doux chuchotement » comporte un noyau nominal « chuchotement » ; celui-ci est augmenté d'un groupe adjectival « triste et doux » (sous-analysable en « triste – et doux ») ; le groupe ainsi augmenté, « triste et doux chuchotement » serait à son tour préfixé du déterminant « le ». Ce type d'analyse implique bien l'analyse de rejet dans « le [triste + et doux] chuchotement ».

Mais les « rejets » de ce genre-là n'étaient pas rares chez les classiques en style noble et on ne les remarque guère. Cela signifie-t-il qu'une divergence initiale peut être anodine et ne pas provoquer l'effet de « rejet » à la césure ? Peut-être ; mais peut-être est-ce plutôt le critère de l'analyse syntaxique qu'il faudrait ici ajuster ; clitique, l'article « le » s'adjoint, en syntaxe de surface et prosodiquement, précisément au mot « triste » ; il y a donc lieu de supposer qu'en syntaxe de surface on peut au moins former les sous-groupes de « le-triste et-doux chuchotement ». Est-ce que « le-triste » affecte précisément « et doux » ? Ce n'est pas évident. Finalement, il n'est pas clair qu'il y ait ici un rejet.

7 Je n'ai signalé qu'une partie des anticipations dans ces vers (une anticipation peut être incluse dans une autre).

8 Je sous-entendrai souvent ci-dessous cette nuance conditionnelle.

Mon propos n'est pas de résoudre ce problème. L'objectif est ici plutôt de souligner qu'à chaque pas, l'analyse de constituance *superficielle* rencontre des problèmes délicats qu'il est imprudent de gérer avec les derniers modèles de bulldozers en théorie syntaxique. Perplexe dans le cas présent, je ferais plutôt confiance à mon impression que le deuxième vers de Rimbaud n'est pas du tout significativement discordant.

(Quant au style, on remarque dès ce second vers, l'anticipation syntaxique de « De deux enfants », moyennant laquelle « le triste et doux chuchotement » est un syntagme nominal cohérent, sa détermination ayant été en quelque sorte fixée d'avance ; cette *inversion poétique* caractérise d'un ton classique le début de ce poème⁹).

« JE CROIS EN TOI »

Rimbaud, toujours en première, envoie à Théodore de Banville, en mai 1870, le poème « Credo in unam » qui contient ces vers :

Je crois en Toi ! Je crois en Toi ! Divine Mère !
 Aphrodite marine ! Ô ! la vie est amère,
 Depuis qu'un autre dieu nous attelle à sa croix !
 Mais c'est toi la Vénus ! c'est en toi que je crois¹⁰ !

Dans un traité préfacé par Victor Hugo, Wilhem Ténint louait en 1844 « le vers trimètre », « ce vers admirable [...] d'un emploi tout nouveau », partagé selon lui non plus en 6 et 6, mais en 4-4-4, comme dans ce vers de Hugo, « Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au cœur ». Le modèle s'en était répandu et le nouveau *credo* de Rimbaud qui substitue « la Vénus » à « l'autre dieu » en est un exemple ostentatoire et travaillé, où un troisième 4-voyelles « Je crois en toi », qu'on pourrait attendre, est reporté avec variation à l'hémistiche conclusif du distique

9 Le début des « Pauvres gens » de Victor Hugo, dès ses premiers vers, situe comparablement le début d'une histoire d'orphelins (« Le logis est plein d'ombre »). Hugo, condamnant l'inversion, s'en permettait d'assez lourdes ; dans la « Réponse à un acte d'accusation » elle-même : « L'unité des efforts de l'homme est l'attribut » prête à une amphibologie ridicule si on n'a pas peur du rejet.

10 Édition de Steve Murphy, p. 183.

suivant « c'est en toi que je crois ! ». On peut avoir l'impression que le très jeune poète se sert simplement du « magnifique » trimètre « nouveau » (Ténint) pour chanter son nouveau *credo*.

Le rythme en 6-6 est-il exclu pour autant ? Un traitement rythmique ambivalent en « 6-6 x 4-4-4 » – avec les deux rythmes comme en contrepoint – a sans doute été assez commun vers le milieu du XIX^e siècle. L'absence de vers (connu) à féminine 6^e ou 7^e chez Rimbaud avant 1872 (très probablement) est un indice de plausibilité de la constante 6-6 chez lui au moins jusqu'en 1870. Dans l'hypothèse 6-6 qui est de toute manière, pour le moins, une bonne hypothèse de travail, h2 {en Toi ! Divine Mère !} porte « en Toi » en rejet ; ce découpage de « en toi » par l'intersection syntactico-sémantique du rejet est en parfait accord avec la focalisation grammaticale ultérieure de « c'est *en toi* que je crois ! ». Comme souvent, la répétition d'une même formule métrique en des positions métriques diverses sert à provoquer un jeu de variations par modulation rythmique : l'affirmation « je crois en Toi » apparaît d'abord, en 4-voyelles, bien calée au début d'un vers et d'un distique ; puis divisée autour de la frontière 6-6 au milieu du vers ; puis, plus loin, développée en 6v, à nouveau bien calée en position conclusive de groupe rimique et d'une paire de distiques, en telle sorte que « crois » devient mot-rime-écho.

Même en contrepoint du 6-6 maintenu, le 4-4-4 qui décale « je crois + en Toi » est-il ici d'un emploi naïf ? Il se pourrait que le titre « Credo in unam », pour évidente que soit sa pertinence, soit quelque peu un leurre, si, comme l'a suggéré David Ducoffre¹¹, l'ambiguïté potentielle de « je crois » (croître et croire) est valorisée par une série d'expressions du poème : « Et tout vit ! et tout monte », l'homme devrait « monter dans un immense amour », l'Homme « ressuscitera ». Le *credo* chrétien parodié affirmait la croyance en un Dieu unique, non en la divine Vénus, et en la « résurrection de la chair » pour une vie éternelle, non en la résurrection de « l'Homme, debout » en ce monde. L'ambivalence rythmique pourrait se doubler d'une ambivalence sémantique.

11 « Écarts métriques d'un bateau ivre », art. cit., p. 61.

En été de la même année, Rimbaud commet, dans le sonnet « Morts de Quatre-vingt-douze... », le plus évident « trimètre » qu'on connaisse comme certain de lui¹² : « Morts de Valmy, Morts de Fleurus, Morts d'Italie ». Le premier vers déclinait en 6-6 une variation idéologique en s'adressant non seulement aux révolutionnaires de 1792, mais à ceux de la Terreur. Le trimètre remodule la formule « Morts de X » en 4-voyelles où, au passage de la césure, elle est divisée en « Morts de » (anticipation) et « de Fleurus ». Au dernier vers seulement, « – Messieurs de Cassagnac nous reparlent de vous ! », l'hémistiche « Messieurs de Cassagnac », bouclant le sonnet – des « Morts de... » aux « Messieurs de... » – oppose la vraie noblesse des héros révolutionnaires à la fausse des aristocrates suppôts de l'Empire. L'intersection des rythmes 6-6 et 4-4-4 découpait, en anticipation à la césure dure du 6-6, le titre pertinent des « Morts de... ». La combinaison polémique des rythmes et du sens dans ce « trimètre » violent tend à confirmer la plausibilité de sa pertinence dans le *credo* ternaire précédent, ainsi que l'opportunité d'envisager une analyse non-naïve du rythme dès les premiers vers connus de Rimbaud.

12 Rimbaud serait aussi l'auteur d'un magnifique « J'ai mon fémur ! J'ai mon fémur ! J'ai mon fémur ! », suivant les souvenirs de son camarade Delahaye. Cité dans Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, éd. cit., p. 881.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- CORNULIER, Benoît de, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- CORNULIER, Benoît de, *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié, Centre d'études métriques, Université de Nantes, à paraître en ligne sur www.normalesup.org/~bdecornulier/.
- CORNULIER, Benoît de, « Types de césures, ou plutôt manières de rythmer le vers composé », *L'Information grammaticale*, n° 121, mars 2009, p. 21-27.
- CORNULIER, Benoît de, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en décembre 2009.
- DUCOFFRE, David, « Écarts métrique d'un bateau ivre », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 5, p. 39-81 (consultable sur le site du Centre d'études métriques à <http://mvarro.free.fr/>).
- GOUVARD, Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, I, *Poésies*, éd. Steve Murphy, Paris, Champion, 1999.
- TÉNINT, Wilhem, *Prosodie de l'école moderne*, Paris, Didier, 1844.

RIMBAUD HÉRITIER
ÉTUDE DES « CAHIERS DE DOUAI »

Brigitte Buffard-Moret
Université de Poitiers, Groupe de recherche FORELL

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante qu'on sait. Je voudrais ici rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes qui ont nourri son imaginaire et ses premiers poèmes.

Le 24 mai 1870, Rimbaud écrit à Théodore de Banville pour lui demander de publier au *Parnasse contemporain* deux poèmes, « Sensation » et « Credo in unam », c'est-à-dire « Soleil et Chair » sous sa première forme. Il rend hommage au poète en lui déclarant : « [...] j'aime en vous, bien naïvement, un descendant de Ronsard, un frère de nos maîtres de 1830, un vrai romantique, un vrai poète ». C'est en une phrase le résumé de tout son bagage poétique d'écolier passionné de poésie et « touché par le doigt de la muse »¹.

DU MOYEN ÂGE À HUGO

Dans un devoir qu'il a fait en classe de rhétorique et qu'a conservé Georges Izambard, Rimbaud fait preuve d'une connaissance intime

1 *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1931, rééd. 1990, p. 13.

des œuvres de Villon, de Charles d'Orléans et de Banville notamment. Il les a bien sûr étudiées et son professeur lui a prêté les œuvres de ces poètes, mais le brio avec lequel il invente ce discours de Charles d'Orléans à Louis XI, sa prose toute entrelardée de vers de Villon (ainsi le mot « engrillonné », par exemple, emprunté au dizain XVII du *Grand Testament*) et de Charles d'Orléans dont il reprend le plus célèbre rondeau :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderie,
De soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crie ;
Le temps a laissé son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livree jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau :
Le temps a laissé son manteau²,

montrent une appropriation de la vieille langue et une fascination pour le lexique et les tournures syntaxiques « du temps jadis ». Il y revient dans le « Bal des pendus » où il accumule les termes archaïques comme « paladins », « messire », « gentes », « preux », ou construit un complément d'objet sans le faire précéder d'un article (« heurtant armures »). C'est un hommage à la langue des poètes du xv^e et du xvi^e siècles, mais c'est aussi la création d'un Moyen Âge de fantaisie, à la manière des romantiques, comme Hugo, et de ceux qui ont suivi, dont Banville et ses parodies de toutes sortes, à commencer par les *Odes funambulesques*³.

2 Charles d'Orléans, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1924, p. 307.

3 Que l'on pense simplement au titre du premier poème, « La Corde roide », avec la forme archaïque de l'adjectif.

À la poésie médiévale, il emprunte également les structures à antépiphore ou bouclage à répétition propres au rondeau et au virelai⁴, comme on a pu le constater dans le poème cité de Charles d'Orléans (le premier vers se retrouvant également au cœur du poème), qui se clôt comme il a commencé. Ces jeux de répétitions ont été remis à la mode avec la redécouverte à la fin du XVIII^e siècle et à l'époque romantique de la poésie médiévale et de la Renaissance⁵. Hugo, puis Leconte de Lisle, Banville et Verlaine les ont pratiqués. Rimbaud fait de même pour le « Bal des pendus », où le quatrain qui ouvre et qui ferme le poème, d'un mètre différent (octosyllabes au lieu d'alexandrins) rappelle les refrains médiévaux qui se caractérisaient par leur indépendance métrique, opérant une coupure par rapport aux strophes⁶. On retrouve le même procédé dans « Première soirée » et « Roman ». Dans « Ophélie », les répétitions entre la première et la dernière strophe se doublent de variations qui rappellent les jeux subtils de Leconte de Lisle, dans ses *Poèmes barbares* (parus en 1862), eux-mêmes puisés chez Baudelaire ; ce dernier était, quant à lui, influencé par Edgar Poe, qui usa souvent de tels procédés. Voici, pour comparaison, la première et la dernière strophe du poème « La Vérandah » :

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
 Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
 Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
 Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
 Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres,
 Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
 Au tintement de l'eau dans les porphyres roux.
 [...]

- 4 Le virelai a des formes extrêmement variées, mais toujours fondées sur l'usage du refrain. Il peut être composé par exemple de trois strophes en vers courts, sur deux rimes, précédées et suivies d'un refrain qui équivaut à une demi-strophe.
- 5 Voir Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origines, statut et formes*, Rennes, PUR, 2006, « Musique et poésie au Moyen Âge et au XVI^e siècle : vers une indépendance », p. 17 sq.
- 6 « Refrain » vient du verbe latin *frangere* qui veut dire « coupure ».

Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux,
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
Tout se tait. L'oiseau grêle et le frelon jaloux
Ne se querellent plus autour des figes mûres.
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux⁷.

176

Rimbaud pratique ces jeux de répétitions tout au long de sa poésie en vers, comme dans « Le Cœur supplicié », dont la structure rappelle fortement celle du rondeau (avec des répétitions au cœur du poème) ou dans les « chansons » qui émaillent les poésies de 1872.

De même que les rythmes de Ronsard ont inspiré Hugo et Banville, Rimbaud à son tour adopte pour « Les Reparties de Nina » les quatrains hétérométriques de vers courts (ici octosyllabes-tétrasyllabes-octosyllabes-tétrasyllabes), présents chez le poète de la Pléiade et repris par Hugo à plusieurs reprises, par exemple dans « Puisqu'ici-bas toute âme... » (hexasyllabes-tétrasyllabes-hexasyllabes-tétrasyllabes) des *Voix intérieures* :

Puisqu'ici-bas toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum ;

Puisqu'ici toute chose
Donne toujours
Son épine ou sa rose
À ses amours ;

Puisqu'avril donne aux chênes
Un bruit charmant ;

7 Leconte de Lisle, « La Vérandah », dans *Poèmes barbares* ; *Œuvres*, éd. Edgar Pich, Paris, Les Belles Lettres, t. II, 1977, p. 115.

Que la nuit donne aux peines
L'oubli dormant ;

Puisque l'air à la branche
Donne l'oiseau ;
Que l'aube à la pervenche
Donne un peu d'eau
[...].

De même dans « Ibo » des *Contemplations* (octosyllabes-tétrasyllabes-octosyllabes-tétrasyllabes) :

[...]
Vous savez bien que l'âme est forte
Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte !
Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres,
Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres,
Ne tremble pas !
[...].

Ou dans « Dans les ruines d'une abbaye » (heptasyllabes-trisyllabess-heptasyllabes-trisyllabes), poème des *Chansons des rues et des bois* (1865) :

Seuls tous deux, ravis, chantants !
Comme on s'aime !
Comme on cueille le printemps
Que Dieu sème !

Quels rires étincelants
Dans ces ombres
Pleines jadis de fronts blancs,
De cœurs sombres !

[...]
On se cherche, on se poursuit,
On sent croître
Ton aube, amour, dans la nuit
Du vieux cloître.

On s'en va se becquetant,
On s'adore,
On s'embrasse à chaque instant,
Puis encore,

Sous les piliers, les arceaux,
Et les marbres,
C'est l'histoire des oiseaux
Dans les arbres.

Rimbaud en reprend le thème, et cette structure métrique, parce qu'il n'y a pas de longs vers solennels, contribue à créer une tonalité familière.

UNE FASCINATION POUR LE TON, LES THÈMES ET LES MOTS HUGOLIENS

Ce ton se traduit stylistiquement, pour prendre l'exemple de « Première soirée », par :

- un lexique simple (les adjectifs « grand » et « petit » répétés, les adjectifs « joli », « bon »), récurrent en particulier dans ses poèmes d'amour (« les grands bois », « la belle tresse », « les bons vergers », « de grands dos », « un ton gentil » dans « Les Reparties de Nina » ; « petits airs charmants » dans « Roman » ; « petit wagon », « petit baiser » dans « Rêvé pour l'hiver » ; on notera que l'adjectif « grand » est répété tout au long du poème « Ophélie », suscitant le jugement rageur du critique René-Albert Gutmann⁸) ;

8 René-Albert Gutmann, *Introduction à la lecture des poètes français*, Paris, Nizet, 1966, p. 352 : « Dans ce [...] poème sautent aux yeux d'inexcusables répétitions de la plus grande banalité, et non pas des "nécessités poétiques", mais de simples maladresses ».

- une prédominance de la phrase courte et simple, l'absence de verbe introduisant le discours direct, faisant passer souplement de la narration au discours (« Les petits pieds sous la chemise / Se sauvèrent : “Veux-tu finir ?” »). Là encore, on peut sentir l'influence de poèmes comme « Elle était déchaussée, elle était décoiffée... » (*Les Contemplations*), avec le « Veux-tu », répété chez Hugo et repris dans ce poème de Rimbaud :

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants ;
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,
Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ?

Ou de « Vieille chanson du jeune temps » (*Les Contemplations*) :

Rose défit sa chaussure,
Et mit, d'un air ingénu,
Son petit pied dans l'eau pure
Je ne vis pas son pied nu.

« Roman » et « Rêvé pour l'hiver » sont de la même veine, et ces petites scènes amoureuses ont la même tonalité badine qu'un grand nombre des *Chansons des rues et des bois* comme « La Coccinelle » :

Elle me dit : Quelque chose
Me tourmente. Et j'aperçus
Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.

J'aurais dû – mais, sage ou fou,
À seize ans on est farouche,
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

Ou encore, « Vieille chanson du jeune temps » :

Moi, seize ans, et l'air morose ;
Elle, vingt ; ses yeux brillaient.

Les rossignols chantaient Rose
Et les merles me sifflaient.

L'ironie vis-à-vis de lui-même qui caractérise ce poème de Rimbaud, la mise à distance par le pronom *on* (« On n'est pas sérieux »), par le pronom *vous* (« Vous êtes amoureux ») rappellent à la fois les poèmes de Hugo cités ci-dessus et les commentaires du narrateur des *Misérables*, roman paru en 1862, qu'Izambard a donné à lire à son élève :

On va, on vient, on rêve, on parle, on rit. Tout à coup on se sent saisi.
C'est fini. Le rouage vous tient, le regard vous a pris. Il vous a pris,
n'importe par où ni comment, par une partie quelconque de votre
pensée qui traînait, par une distraction que vous avez eue. Vous êtes
perdu. Vous y passerez tout entier⁹.

180

Quant à la scène que Rimbaud croque dans la partie III de « Roman », elle s'inspire des scènes des *Misérables* au jardin du Luxembourg, avec les promenades de Mademoiselle Lanoire et Monsieur Leblanc dont Marius « s'imagin[e] qu'il lui jet[te] des regards irrités »¹⁰ tandis que les yeux de l'aimée suscitent en lui un « un étrange éclair »¹¹.

Il y a bien loin du badinage amoureux bon enfant chez Hugo¹² aux allusions suggestives de Rimbaud. Mais, si Rimbaud a repris ce ton familier qu'affectionne Hugo lorsqu'il parle d'amour¹³, c'est qu'il lui permet de donner une allure badine à des propos susceptibles de choquer.

9 *Les Misérables*, 2^e partie, livre VI, ch. 6 « Fait prisonnier ».

10 *Ibid.*

11 *Les Misérables*, 2^e partie, livre VI, ch. 2 « Lux facta est ».

12 Sur l'influence hugolienne, voir Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990 (notamment sur le commentaire du poème de Hugo « La Coccinelle », p. 127 sq.), ainsi que Jean-Paul Corsetti, « V. Hugo et A. Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage*, 1986, p. 18-25. On consultera aussi avec profit la bibliographie figurant à la fin de l'ouvrage de Steve Murphy.

13 Voir Brigitte Buffard-Moret, « Comment dire "Je vous aime" ? Étude comparée de quelques déclarations d'amour dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Victor Hugo », dans *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, dir. Florence Naugrette, Claude Millet, Agnès Spiquel, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 227-239.

« Les Reparties de Nina » se nourrissent aussi de nombreux termes de « Tristesse d'Olympio », du recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840) : les « grands bois » des vers 36 et 53, faisant écho au « grand bois frissonnant » du vers 7, sont une reprise des « grands bois frissonnants » hugoliens :

[...]

Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,
Pour y mettre nos cœurs, nos rêves, nos amours ;
[...]

Il reprend aussi au même poème la « ravine » (v. 35) et les « vergers » (v. 61) :

[...]

Tout le jour il erra le long de la ravine,
Admirant tour à tour le ciel, face divine,
 Le lac, divin miroir !
[...]
Il chercha le jardin, la maison isolée,
La grille d'où l'oeil plonge en une oblique allée,
 Les vergers en talus.
[...].

Mais une fois encore si les mots et l'inspiration de Hugo sont là, quel décalage entre la mélancolie du souvenir face à l'indifférence de la nature chez l'un, et la chute du poème de l'autre qui, par son prosaïsme, rend caducs et ridicules les grands rêves d'amour...

D'autres aspects de Hugo ont marqué l'inspiration de Rimbaud, dont celui du révolté contre le despotisme présent (Napoléon III est toujours au pouvoir) : « Morts de Quatre-vingt-douze... » a des accents qui rappellent le poème des *Châtiments*, « À l'obéissance passive » :

Ô soldats de l'an deux ! ô guerres ! épopées !
Contre les rois tirant ensemble leurs épées,

Prussiens, Autrichiens,
Contre toutes les Tyr et toutes les Sodomes,
Contre le czar du Nord, contre ce chasseur d'hommes
Suivi de tous ses chiens,
[...].

182

Et « Le Forgeron » emprunte aux révoltés qui peuplent *Châtiments* (1852), et *La Légende des siècles* (1^{re} série, 1859)¹⁴. Il est parcouru d'adjectifs hyperboliques très présents sous la plume du Hugo : « gigantesques », « effrayants », « vaste », « farouche », « énormes », rien que pour les 13 premiers vers, et le dernier vers (« Terrible », « lui jeta le bonnet rouge au front ») reprend le procédé fréquent chez Hugo de l'épithète détachée jetée en tête de vers, comme dans le dernier vers de la 8^e section de « Nox » dans les *Châtiments* :

Sinistre, a reparu sous le ciel étoilé.

Quant au « bonnet rouge », il sort tout droit du vers de « Réponse à un acte d'accusation » des *Contemplations* : « J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire ». Mais il n'y a pas que son lexique que Rimbaud emprunte à son modèle d'alors : le parler qu'il attribue à son personnage, par sa bonhomie, ses maladroites d'expression, ses naïvetés, reprend à tous les gens du peuple que fait parler Hugo, comme la grand-mère de l'enfant tué dans « Souvenir de la nuit du 4 » dans les *Châtiments* :

[...]
– Est-ce que ce n'est pas une chose qui navre !
Cria-t-elle ; monsieur, il n'avait pas huit ans !
Ses maîtres, il allait en classe, étaient contents.
Monsieur, quand il fallait que je fisse une lettre,
C'est lui qui l'écrivait. Est-ce qu'on va se mettre
À tuer les enfants maintenant ? Ah ! mon Dieu !
On est donc des brigands ! Je vous demande un peu,

14 Voir les notes du poème « Le Forgeron » dans l'édition de S. Bernard et A. Guyaux, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1983.

Il jouait ce matin, là, devant la fenêtre !
 Dire qu'ils m'ont tué ce pauvre petit être !
 Il passait dans la rue, ils ont tiré dessus.
 Monsieur, il était bon et doux comme un Jésus.
 Moi je suis vieille, il est tout simple que je parte ;
 Cela n'aurait rien fait à monsieur Bonaparte
 De me tuer au lieu de tuer mon enfant ! –
 Elle s'interrompit, les sanglots l'étouffant,
 Puis elle dit, et tous pleuraient près de l'aïeule :
 – Que vais-je devenir à présent toute seule ?
 Expliquez-moi cela, vous autres, aujourd'hui.
 Hélas ! Je n'avais plus de sa mère que lui.
 Pourquoi l'a-t-on tué ? Je veux qu'on me l'explique.
 L'enfant n'a pas crié vive la République.
 [...].

Le Forgeron a la parole égarée et logorrhéique des personnages hugoliens qui ont subi une « commotion galvanique », comme Ruy Blas après la réapparition de Don Salluste :

Aujourd'hui, tout le jour j'ai couru par la ville
 Comme un fou. Bien souvent même on m'a regardé¹⁵.

Ou Fantine dans la scène où elle supplie Javert de ne pas la mettre en prison, et où interrogations, exclamations se bousculent, avec des phrases courtes sans lien les unes avec les autres :

C'est ce monsieur le bourgeois que je ne connais pas qui m'a mis de la neige dans le dos. Est-ce qu'on a le droit de nous mettre de la neige dans le dos quand nous passons comme cela tranquillement sans faire de mal à personne ? Cela m'a saisie. Je suis un peu malade, voyez-vous ! Et puis il y avait déjà un peu de temps qu'il me disait des raisons. Tu es laide ! Tu n'as pas de dents ! Je le sais bien que je n'ai plus mes dents. Je ne faisais rien, moi ; je disais : c'est un monsieur qui s'amuse. J'étais

15 Ruy Blas, V, 4, v. 2226-2227.

honnête avec lui, je ne lui parlais pas. C'est à cet instant-là qu'il m'a mis de la neige. Monsieur Javert, mon bon monsieur l'inspecteur ! Est-ce qu'il n'y a personne là qui ait vu pour vous dire que c'est bien vrai ? J'ai peut-être eu tort de me fâcher. Vous savez, dans le premier moment, on n'est pas maître. On a des vivacités. Et puis, quelque chose de si froid qu'on vous met dans le dos à l'heure que vous ne vous y attendez pas ! J'ai eu tort d'abîmer le chapeau de ce monsieur. Pourquoi s'est-il en allé ? Je lui demanderais pardon. Oh ! Mon Dieu, cela me serait bien égal de lui demander pardon. Faites-moi grâce pour aujourd'hui cette fois, monsieur Javert. Tenez, vous ne savez pas ça, dans les prisons on ne gagne que sept sous, ce n'est pas la faute du gouvernement, mais on gagne sept sous, et figurez-vous que j'ai cent francs à payer, ou autrement on me renverra ma petite. Ô mon Dieu ! Je ne peux pas l'avoir avec moi. C'est si vilain ce que je fais ! Ô ma Cosette, ô mon petit ange de la bonne sainte Vierge, qu'est-ce qu'elle deviendra, pauvre loup¹⁶ !

L'évocation des pauvres est très présente dans les poèmes de ses débuts. Un des premiers écrits de Rimbaud, « Les Étrennes des orphelins » reprend de façon flagrante le poème des « Pauvres Gens » qui est paru dans la première série de *La Légende des siècles*. Il en a adopté le tableau initial, dont bien des termes figurent dans ses poèmes à venir :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
 Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose
 Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
 Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
 Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
 Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
 On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.
 Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,
 Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent
 La haute cheminée où quelques flammes veillent

16 *Les Misérables*, 1^{re} partie, livre V, ch. 13 « Solution de quelques questions de police municipale ».

Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit.
C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot.
[...].

Il adopte aussi la structure de poème narratif, avec les parenthèses du souvenir des étrennes et du rêve qui évoquent antithétiquement un univers plein de bonheur et rappellent la 3^e partie du poème de Hugo :

[...]
C'est l'heure où, gai danseur¹⁷, minuit rit et folâtre
Sous le loup de satin qu'illuminent ses yeux
[...].

Il reprend le même thème dans « Les Effarés », qui s'inspire de la scène des *Misérables* où Gavroche conduit les gamins dont il ne sait qu'ils sont ses frères chez le boulanger¹⁸ et on peut noter au passage l'exclamation « misère ! » au vers 4.

Mais ainsi qu'on ne cesse de le constater dans les citations ci-dessus, ce sont surtout des tournures, des mots, qu'il reprend au modèle qu'il admire et dont il connaît par cœur sans nul doute les plus célèbres poèmes. Le poème « Sensation » semble ainsi construit sur le modèle de *Contemplations*, « Demain, dès l'aube... » (*Les Contemplations*) :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

17 On note que cette expression l'a marquée et qu'il la reprend dans le « Bal des pendus » au vers 13.

18 *Les Misérables*, 4^e partie, livre VI, ch. 2 « Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand ».

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

186

Les futurs (« j'irai », « j'en sentirai »), l'épithète détachée en début de vers (« Rêveur »), les négations (« je ne parlerai pas », « je ne penserai rien »), la coordination qui ouvre sur le but du voyage (« Et j'irai loin », « bien loin »), la structure du poème (un poème court, en quatrains d'alexandrins en rimes croisées) se retrouvent dans le poème de Rimbaud. Quant au thème, d'une certaine manière il est proche, puisque les deux poèmes se terminent sur l'évocation d'une femme qu'on ne peut retrouver, chez Hugo parce qu'elle est morte, chez Rimbaud parce qu'elle est un simple élément de comparaison (« heureux comme avec une femme »).

HUGO... ET BIEN D'AUTRES ENCORE

Il faut aussi avoir en tête que des thèmes sont dans l'air du temps et passent d'un poète à l'autre. Ainsi, la redécouverte de la poésie médiévale, même si elle se fait d'une manière peu scientifique puisque les vrais textes médiévaux voisinent avec les pastiches et les anciens troubadours... avec les nouveaux¹⁹, et celle de la poésie de la Renaissance, grâce notamment au *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve paru en 1828, engendrent toute une série d'œuvres sur le même thème. Le « Bal des pendus » de Rimbaud doit certes à la « Ballade des pendus » de Villon :

19 Voir notamment Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, op. cit., chap. « Hugo et le renouveau de la chanson poétique ».

La pluie nous a débués et lavés,
Et le soleil desséchés et noircis.
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,
Et arraché la barbe et les sourcils.
Jamais nul temps nous ne sommes assis
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
À son plaisir sans cesser nous charrie,
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.
Ne soyez donc de notre confrérie ;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre²⁰ !

Mais cet imaginaire macabre se retrouve aussi chez Gautier, qui l'introduit dans « Bûchers et tombeaux » (*Émaux et Camées*, 1852), et Rimbaud telescope plusieurs vers de ce long poème, créant ainsi un tableau différent :

[...]
Pas de cadavre sous la tombe,
Spectre hideux de l'être cher,
Comme d'un vêtement qui tombe
Se déshabillant de sa chair,
[...]
Il signe les pierres funèbres
De son paraphe de fémurs,
Pend son chapelet de vertèbres
Dans les charniers, le long des murs,

Des cercueils lève le couvercle
Avec ses bras aux os pointus ;
Dessine ses côtes en cercle
Et rit de son large rictus ;

20 Villon, *Œuvres*, éd. André Mary, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1970, p. 153.

Il pousse à la danse macabre
L'empereur, le pape et le roi,
Et de son cheval qui se cabre
Jette bas le preux plein d'effroi ²¹.

Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal* (1857), campe également, dans « Un voyage à Cythère », des pendus aussi saisissants que ceux de Villon :

[...]
De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.
[...].

Et, parallèlement, on peut se demander si le vers « Le gibet noir mugit comme un orgue de fer » ne reprend pas la structure du vers d'« Harmonie du soir » : « Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige »... Enfin, Rimbaud a lu *L'homme qui rit*, paru en 1869, où dans le chapitre 4 du livre I, « Bataille entre la mort et la nuit », le pendu sur son gibet « eut un bond effroyable »...

À Baudelaire, Rimbaud emprunte aussi pour son Tartuffe du « Châtiment de Tartuffe », qui semble construit à partir des figures de l'épouse du « Don Juan aux enfers » de Baudelaire et des femmes possédées par le séducteur :

[...]
Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,

21 Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 513.

Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

[...]

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
[...].

Pour « Le Buffet », il est empli de souvenirs, celui du « Flacon » , par exemple :

[...]

En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

[...].

Ou comme le « triste cerveau » du poète en proie au « Spleen » (« J'ai plus de souvenirs... ») :

[...]

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.

[...]

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

[...].

Rimbaud partage avec Hugo le goût des noms propres évocateurs, que l'on retrouve dans la liste des « Morts de Quatre-vingt-douze... », mais qu'il a tout autant emprunté à Banville, qui avait aussi imité cet aspect-là de Hugo, comme on le voit dans le poème « Éveil » des *Odes funambulesques* :

[...]

Laissons Chandernagor, Pékin, Bagdad ou Siam

[...] ²².

Ou dans « Nadar », poème de la section « Autres guitares » de ce même recueil, dont le titre est « emprunté par jeu à Victor Hugo » ²³ qui avait intitulé deux pièces des *Rayons et les Ombres* « Guitare » et « Autre guitare » :

[...]

C'est le brun Lherminier, Sasonoff et Murger,

Et Lemer, doux lévite

[...] ²⁴.

Ainsi, Rimbaud fait sa moisson dans l'œuvre des poètes qui accompagnent son adolescence. Verlaine avait aussi fait de même, dont Rimbaud découvre avec passion le recueil de *Fêtes galantes* qu'il se procure durant l'été 1870 et à propos duquel il écrit dans une lettre à Izambard du 25 août : « C'est fort bizarre, très drôle ; mais c'est adorable ». Deux traits de style récurrents chez Rimbaud sont sans aucun doute à lier à sa fréquentation de l'œuvre de Verlaine... mais il les a aussi trouvés chez ceux qui ont marqué ce dernier.

Il y a tout d'abord les notations récurrentes chez Rimbaud de couleurs franches : le vert, le rose, et surtout le bleu : citons, sans être exhaustif, « bon matin bleu », « du sang / Qui coule », « bleu », « l'herbe bleue », dans « Les Reparties des Nina » ; « les soirs bleus d'été » dans « Sensation » ; « un fin nuage bleu » dans « Rages de

²² Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la direction de Peter J. Edwards, Paris, Champion, t. III, 1995, p. 50.

²³ Commentaire de Banville aux *Odes funambulesque* (1873), *ibid.*, p. 265.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

Césars » ; « cheveux bleus » dans « Soleil et chair » ; « cresson bleu » dans « Le Dormeur du val » ; « des coussins bleus » dans « Rêvé pour l'hiver » ; et, pour déborder du corpus des « Cahiers de Douai », « bleu laideron » dans « Mes petites amoureuses » ; « les bleus dégoûts », « Lotos bleus », « les Bleus thyrses immenses », dans « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs » ; « O bleu » dans « Voyelles » ; « vins bleus » dans « Le Bateau ivre »...). Dans les premiers poèmes, l'adjectif est lié à l'atmosphère amoureuse, puis il caractérise des éléments de plus en plus inattendus.

Hugo a fait un grand usage de cet adjectif, à commencer dans « La Fête chez Thérèse » des *Contemplations*, qu'il contribue à clore d'une manière saisissante :

[...]

Et, troublés comme on l'est en songe, vaguement,
Ils sentaient par degrés se mêler à leur âme,
À leurs discours secrets, à leurs regards de flamme,
À leur cœur, à leurs sens, à leur molle raison,
Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.

Cette couleur bleue est aussi l'élément déterminant du coup de foudre de Marius dans *Les Misérables*, puisque les yeux de Cosette sont d'« un bleu céleste et profond »²⁵, ce qui est relativement convenu, mais le traitement qu'en fait Hugo dans la suite détache peu à peu l'adjectif de l'élément premier qu'il qualifiait : « Il lui semblait qu'elle emplissait toute l'extrémité de l'allée d'une vague lueur bleue »²⁶ ; « Il s'y assit comme la veille, considérant de loin et voyant distinctement le chapeau blanc, la robe noire et surtout la lueur bleue »²⁷.

Peut-être, avant Rimbaud, Verlaine a-t-il été fasciné lui aussi par le clair de lune bleu de « La Fête chez Thérèse » : chez lui, tantôt l'ombre (« leurs molles ombres bleues » dans « Mandoline » [*Fêtes galantes*]),

²⁵ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 2, « Lux facta est ».

²⁶ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 4 « Commencement d'une grande maladie ».

²⁷ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 5 « Divers coups de foudre tombent sur Mame Bougon ».

tantôt le soleil (« Et la lueur du soleil qu'atténue / L'ombre des bas tilleuls de l'avenue / Nous parvient bleue et mourante à dessein », dans « À la promenade » [*Fêtes galantes*]) ont cette couleur. Mais, avec Rimbaud, on passe d'une perception des couleurs qui, chez Hugo et chez Verlaine, pouvait annoncer les recherches impressionnistes (*Impression soleil levant* est présenté en 1874) à des synesthésies toutes baudelairiennes...

Le second trait que Rimbaud emprunte à la fois à Hugo et à Verlaine est l'usage massif d'adverbes hyperboliques. La « Vénus anadyomène » en comporte ainsi trois : « fortement pommadés », « horrible étrangement », « belle hideusement », dont les deux derniers sont placés... étrangement, le dernier modifiant l'adjectif de manière oxymorique.

192

Hugo a usé lui aussi à plusieurs reprises des adverbes hyperboliques, notamment « terriblement », pour décrire un lion dans les *Chansons des rues et des bois* (« Il dort sur le pavé de l'antre, / Formidablement allongé » [« La Méridienne du lion »]), ou une pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* (1864) (« La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée »). Mais l'emploi inattendu des adverbes est plutôt emprunté à Verlaine qui en use ainsi dans les *Fêtes galantes*, imitant le style précieux : dans « À la promenade » les adverbes longs (« délicieusement », mis en valeur par la diérèse ; « immensément ») rappellent les adverbes emphatiques du jargon précieux²⁸. La « Vénus anadyomène » reprend d'ailleurs la construction des descriptions de femmes du recueil verlainien, comme « Cortège » ou « L'Allée », poème qui se clôt sur l'évocation d'un détail infime :

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe sous les ramures assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,

²⁸ Dans *Les Précieuses ridicules*, sc. 9 : « furieusement bien », « le sublime en est touché délicieusement », « effroyablement belles » ; et le sonnet de Trissotin dans *Les Femmes savantes*, III, 2 : « Votre prudence est endormie, / De traiter magnifiquement, / Et de loger superbement, / Votre plus cruelle ennemie ».

Avec mille façons et mille afféteries
 Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.
 Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail
 Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
 S'égaie un des sujets érotiques, si vagues
 Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.
 – Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche
 Incarnadine, grasse, et divine d'orgueil
 Inconscient. – D'ailleurs plus fine que la mouche
 Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

Mais le tableau mignard devient une évocation au ton iconoclaste et le détail infime est là pour scandaliser...

Au terme de ce parcours à travers les œuvres qui ont marqué Rimbaud et suscité sa veine poétique, ce qu'il est important de noter, c'est combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il s'est nourri permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo qui déclarait au début de son premier recueil : « Renouvelons aussi toute vieille pensée »²⁹, de Verlaine dont Mallarmé disait que « de toutes les vieilles formes, semblables à des favorites usées », il avait commencé « par forger un métal vierge et neuf »³⁰, Rimbaud, à son tour, opère une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie. Mais il se différencie des autres poètes en ce que l'influence subie ne fait pas que s'estomper dans les œuvres qui suivent : les poésies de 1870-1871 ont un style beaucoup plus personnel, ce qui n'a rien d'étonnant pour un

29 Ce sont ces mots, empruntés à une ode de Du Bellay que Victor Hugo met en épigraphe à la deuxième partie – celle des *Ballades* – de son premier recueil poétique, *Odes et Ballades*, dans l'édition de 1828.

30 Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 20 décembre 1866 ; Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 710.

poète qui s'affirme – ainsi, chez Verlaine, l'influence baudelairienne, prégnante dans les *Poèmes saturniens*, s'estompe à partir des *Fêtes galantes*, mais Rimbaud va de rupture en rupture et jusqu'au rejet total de ses premières passions – la « littérature démodée », les « rythmes naïfs » (« Alchimie du verbe »). Cela lui permet de faire succéder aux « vers anciens », les « prières nouvelles »³¹ et d'accéder aux « délires », aux « illuminations », auxquels il renonce pour toujours, et qu'il renie à la fin de sa vie comme des « rinçures », dans un parcours qui ne cesse de fasciner ses lecteurs.

31 Lettre de Verlaine à Rimbaud d'avril 1872, citée dans Henri Peyre, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975, p. 23.

VERTIGES RIMBALDIENS,
ENTRE ALTÉRATION ET RÉSISTANCE

Laure Himy-Piéri

Université de Caen, LASLAR - Lettres

On présente souvent Rimbaud comme une sorte de météore traversant avec éclat le ciel poétique. Mais cette métaphore est surtout révélatrice d'un imaginaire de la poésie qu'il nous convient aujourd'hui d'entretenir, mettant en avant le mythe de l'originalité et de la rupture, auquel évidemment Verlaine, ou Breton ne sont pas étrangers. Pourtant, Rimbaud fut jusqu'en 1870 un élève accumulant les prix, et, à partir de 1873 un poète n'ayant pas renoncé à l'écriture, sa correspondance en témoigne, mais à tout le moins à une certaine posture d'écriture. Et c'est moins son caractère météorique qui me frappe, sans doute parce que cela est aujourd'hui un cliché, que la complexité d'un parcours fait autant de ruptures que de résistance à ces ruptures. Je rappelle donc que Rimbaud a d'abord été un bon élève, très cultivé, et que s'il semble avoir brusquement bifurqué, c'est tout de même après un été très particulier. Rappelons que ce fut celui de sa première fugue de Charleville pour Paris, qui lui valut en guise de séjour parisien un emprisonnement à Mazas, dont Izambard le tira ; mais rappelons surtout que ce bouleversement personnel entra en relation avec celui du pays, puisque ce fut aussi l'été de la défaite de Napoléon III à Sedan le 1^{er} septembre, suivie de la proclamation, le 4, d'un gouvernement de Défense nationale, et de ce que l'on considère comme le début de la III^e République. On sait que la coupure de la ligne ferroviaire Paris-Charleville contraignit Rimbaud à prendre, sous l'égide de la police alertée par sa mère, un train pour Douai, où il séjourna chez les sœurs Gindre qui avaient élevé Izambard, et rencontra Paul Demeny – lui laissant le fameux « recueil

Demeny ». Se sont donc entrecroisés dans l'espace de quelques mois une suite d'événements assez extraordinaires – événements politiques avec la capitulation de Bazaine à Metz, la défaite de Sedan, le bombardement de Mézières et l'occupation de Charleville, le siège de Paris –, et événements personnels peut-être vécus de manière aussi intense par Rimbaud malgré leur aspect plus anecdotique pour nous, avec la série des fugues de Rimbaud, les conditions de vie extrêmement difficiles et mouvementées qu'il a pu connaître en ces occasions, le report de la rentrée scolaire du fait de l'invasion prussienne, les menaces maternelles de pensionnat.

196

À la révolte personnelle et familiale vient donc se mêler un bouleversement historique et national, qui donne aux « mains à plume » une valeur authentique : non seulement les tenants de l'art social, ou du lien entre Art et Progrès, trouvent là un point d'ancrage référentiel pour leurs écrits, mais bien sûr une telle pression socio-politique dirige les plumes vers une forme de participation à l'événement. Ainsi, l'époque, et Rimbaud avec elle, traverse une période de turbulences extrêmes – expliquant largement l'exaltation politico-lyrique relevant du messianisme hugolien, et sa variante politico-critique chez un jeune garçon de 16 ans à la mère trop présente et au père trop absent. Cette dimension d'opposition idéologique est lisible chez Rimbaud notamment dans certains poèmes à fond nettement historique et critique¹ ; dans le compagnonnage zutiste, où les pastiches et la parodie sont de véritables pratiques d'analyse formelle distancée des productions cibles, et mettent en place des procédures d'évaluation, de description, et de révocation qui ne sont pas si éloignées des caricatures que l'on peut voir dans la presse de l'époque², et au travers desquelles on peut souligner le rapport déjà mis en place chez Rimbaud entre écriture et regard, entre écriture et pictural³. D'autant qu'à cette

1 Cette dimension critique est commentée de façon passionnante et convaincante par Steve Murphy, dès *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990.

2 On a d'ailleurs bien des dessins qui prouvent que les activités d'écriture zutistes étaient proches de celles de l'époque en général.

3 Il convient d'insister sur ce point, puisque l'on sait que les pratiques artistiques de référence opposent parnassiens et symbolistes, les uns valorisant les arts visuels – peinture, sculpture –, les autres la musique. Or, il est intéressant de constater que

époque, on sait que Rimbaud fait plusieurs tentatives pour travailler dans des journaux, et les écrits qu'on peut lui connaître prouvent qu'il ne s'agit pas uniquement d'une stratégie adoptée dans l'espoir de voir ses poèmes publiés⁴.

Mais on sait aussi le désenchantement très rapide de Rimbaud, dont les hymnes au Progrès, s'ils participent de cette période progressiste et à la fois utopiste, empruntent pourtant des allures parnassiennes d'éloge vibrant du paganisme revivifiant contre le christianisme émasculant ; et dont le refus du subjectivisme de mauvais aloi qu'il reproche à Musset⁵ repose sur une conception renouvelée du sujet, dépassant le politique. Cette tendance n'est pas sans rapport avec la vogue de l'hindouisme, largement entretenue par Leconte de Lisle, qui oppose à la tentation de l'engagement un regard philosophique distancié, consistant à interpréter sous le regard de l'illusion le déroulement des événements. La veine progressiste et messianique voisine alors avec l'attrance pour le néant, ou la pulsion fusionnelle avec la nature, autant d'éléments de transformation du « je » par l'adoption de modes de pensée étrangers, d'une vision du sujet et du rapport au monde résolument autres, mais également dans l'air du temps.

Il s'agit donc d'abord de montrer que les vertiges rimbaldiens reposent en premier lieu, avec une partie de son époque, sur une virulente

le goût affirmé de Rimbaud pour les « enluminures » ou les « peintures naïves » ne permet pas de l'intégrer à ce type de catégorisation, qui se ferait chez lui comme à contretemps.

- 4 Ainsi, Jean-Jacques Lefrère raconte quelques formes d'engagement rimbaldien : on sait, par exemple, grâce à la biographie qu'il a écrite (Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001) que Rimbaud rédigea une pétition à l'adresse du maire pour l'obtention d'armes pour la garde nationale de Douai (p. 167-168) ; ou qu'il participa de façon très éphémère au *Libéral du Nord*, journal créé à Douai en vue d'informer les habitants sur la situation militaire (p. 169 et suiv.) ; on sait encore que l'une des fugues du poète fut pour lui l'occasion de se rendre à Charleroi dans l'espoir de se faire engager au *Journal de Charleroi* (p. 182) ; que, de retour à Charleville, il tenta de participer au *Progrès des Ardennes* (p. 237) ; Jean-Jacques Lefrère relate enfin que Rimbaud parla à son ami Delahaye du projet de constitution communiste qu'il avait rédigé (p. 257).
- 5 Rappelons, à ce propos, sa lettre à Demeny du 15 mai 1871, et en particulier le passage sur l'« apostrophe Rollaque », que l'on trouvera reproduite dans l'édition de référence : *Poésies, Une saison en enfer*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Poésie », p. 93.

critique de l'état du monde socio-politique⁶ comme littéraire⁷, opérant agressivement un renversement des valeurs établies : je n'insisterai pas sur ce point, largement démontré. Mais je voudrais surtout montrer que, par delà la portée politique, Rimbaud se montre sensible aux nouveautés du temps, et, avec Baudelaire ou Verlaine, aux mutations de la perception offertes à l'esprit par les procédés techniques liant saisie de l'image et mouvement⁸ : s'il y a vertige, c'est alors dans ce mouvement d'affirmation péremptoire d'un positionnement critique qui relève du manifeste, politique ou poétique, mais qui participe à sa façon aux hypostases du Moi qu'il s'agit pourtant de mettre à bas⁹ ; et dans ce mouvement concomitant de combat contre cette posture de manifeste qui suppose un *ethos* affirmé¹⁰, contre une subjectivité mal définie puisque posée comme séparée de l'objet et du monde, et pour sa refondation dans une perspective où le « moi » constitué se dissout dans la rapidité du mouvement et dans la dynamique de l'affect¹¹. Et pour cela, l'impersonnalité parnassienne, la portée critique du regard naturaliste, le goût tout pictural pour la caricature¹², offrent au nouvel

6 Sur ce point, nous recommandons évidemment l'ensemble des travaux de Steve Murphy.

7 On sait que Rimbaud ne méconnaît absolument pas la littérature de son époque, et qu'il connaît également les dernières productions, puisqu'il suit un certain temps, par exemple, les publications du *Parnasse contemporain*.

8 Voir Olivier Pot, « Portrait du poète en prestidigitateur », dans *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, Actes du colloque international de Zurich, 24-26 février 2005, dir. Ruth Gantert, Patrick Labarthe, Peter Fröhlicher, Paris, Eurédit, 2007, p. 181-224.

9 Comme peuvent l'indiquer les majuscules avec lesquels il semble désigner lui-même l'image du Moi qui figure ce projet. « Poète », « Savant », combinent bien l'emphase de la majuscule, et de la comparaison avec Faust.

10 Les stratégies d'effacement énonciatif ne sont pas des réponses : comme leur nom l'indique, elles ne remettent pas en question la force illocutoire initiale d'une posture nettement perceptible, dont je voudrais montrer qu'elle s'effondre, qu'elle est minée par ce qui la donne comme dérisoire. Il ne s'agit plus de dire l'imposture des discours autres, mais de produire un discours qui ne résout pas la question de l'imposture, et qui met donc en péril l'*ethos*, et toute stratégie.

11 Cette tendance n'est pas sans écho à l'époque, mais c'est peut-être chez Maupassant, très influencé par les thèses de Schopenhauer, qu'elle se dessine le plus nettement vers les années 1880.

12 Steve Murphy signale les accointances des textes de Rimbaud avec « la caricature graphique de l'époque au point de présenter des parodies littéraires portant sur l'iconographie bonapartiste ». Il voit ainsi, dans « La Victoire de Sarrebrück », « une (fausse) description de gravure, transposition d'art qui laisse imaginer l'existence

arrivé en poésie désireux de dérégler tous les sens pour fixer des vertiges leurs possibilités déformantes.

VERTIGES DE LA CARICATURE

Il ne faut jamais oublier, lorsque l'on parle de Rimbaud, que sa recherche de l'inconnu n'est jamais dissociée pour lui de sa volonté d'étreindre la « réalité rugueuse », et que, de manière générale, les extrêmes langagiers, représentations des extrêmes de la pensée, ou plutôt de l'inconnu de la pensée, qu'il appelle l'âme, ne surviennent pas *ex nihilo*, mais sont la conséquence d'un dérèglement volontaire de ce qui donc, au départ, existait. Il ne paraît pas dès lors incongru de considérer que la voyance rimbaldienne suppose d'abord une aptitude à la vue, et je dirais même à la vue attentive qu'est l'observation¹³.

d'une image qui n'a pas pu exister, si ce n'est précisément dans le « cadre » de ce sonnet. Il n'est en tout cas pas excessif de voir dans le poème en question une parodie (textuelle) dont le référent (fictif) serait (en principe) une gravure bonapartiste faisant l'éloge de l'Empereur ou du Prince impérial, le décorticage du poème décelant cependant des traits incompatibles avec l'imagerie d'Épinal du régime et conduisant le lecteur à reconnaître plutôt un mélange de l'humour de *La Lanterne de Boquillon* et de la caricature républicaine. [...] Cette relation parodique à l'image est d'autant moins surprenante que les écrivains du XIX^e siècle ont abondamment puisé dans les ressources de la caricature, avec des auteurs qui faisaient aussi de la caricature graphique (Monnier) ou qui y consacraient des analyses importantes (Baudelaire, Champfleury), ainsi que des caricaturistes qui écrivaient (Gill), sans oublier Hugo, sans doute le poète le plus impressionnant en ce domaine » (Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002, n° 4, p. 107-108).

- 13 De cette acuité du regard, on peut peut-être trouver confirmation dans le fait que la comparaison des fréquences relatives des formes lemmatisées de « voir » et « regarder » dans un corpus poétique de 1840 à 1871 met Rimbaud en 5^e position sur 39 auteurs pour l'usage du verbe « regarder », alors qu'il n'est plus qu'en position 15 (sur 39) pour « voir ». On trouve la même différence de score entre l'intentionnalité de « écouter », qui place l'usage de Rimbaud en position 1, et le caractère plus passif de « entendre », dès lors en position 18. En même temps, et pour cultiver l'idée de vertige dont je pars, cette mise en avant de l'intentionnalité se heurte à l'usage particulièrement prononcé que Rimbaud fait du verbe « sentir » (position 2). Ces analyses ont été possibles grâce à la base de textes numérisés par Frantext.

Du pittoresque au général

À cet égard, les *Poésies* de Rimbaud se présentent souvent comme des portraits (qui peuvent emprunter le support de figures de rang 3, plus fréquemment, mais aussi bien de rang 1), assortis d'une mise en scène et d'un développement de type narrativo-descriptif, ou dialogal, à fonction caractérisante. Sur les 43 textes des « Cahiers de Douai » et des *Poésies* 1870-1871¹⁴, 26 environ se présentent bien sous la forme d'un titre affirmant la saisie abstractivante et typifiante d'une scène, d'un personnage, qui en soi seraient anecdotiques¹⁵. Ce caractère typifiant trouve à s'exprimer par le biais des formes brèves que sont souvent les textes de Rimbaud, ou des strophes closes sur elles-mêmes et réintroduisant la brièveté dans l'expansion de la suite narrative ou descriptive de certains textes¹⁶ : le poème, ou les strophes, se présentent dès lors comme un médaillon, la miniaturisation d'une scène souvent plus inférée que véritablement décrite, aux effets hyperboliques, proches du fantastique. Saisie synecdochique¹⁷, ellipse des possibles narratifs,

200

14 Dans l'édition de Louis Forestier.

15 La fonction synthétisante de ces textes est clairement affichée par des titres généralisants, qui ont pour fonction de nommer derrière la disparité de la circonstance et du personnage singulier la généralisation synthétique. Cela se fait par un ensemble de procédés, dont le choix du pluriel (« Les Effarés ») ; l'insertion de la scène dans une typologie générique (« Roman », « À la musique ») ; « Au Cabaret-Vert », « Chant de guerre parisien ») ; la saisie de la qualité illustrée par le personnage (le titre est un substantif, ou un adjectif substantivé), et son caractère sériel (la qualité est toujours liée au caractère itératif de la scène, et donc est typifiante, par le pluriel) : « Rages de Césars », « La Maline », « Ma bohème », « Les Assis », « Les Douaniers », « Mes petites amoureuses », « Accroupissements », « Les Poètes de sept ans », « Les Pauvres à l'église », « Les Chercheuses de poux », « L'Homme juste », « Les Sœurs de charité », « Les Premières Communions » ; la saisie abstractivante d'une scène écrite au présent itératif (« Le Mal ») ; le recours à des phénomènes d'intertextualité, qui donnent au nom un caractère allégorique (« Ophélie », « Châtiment de Tartuffe »), que le caractère allégorique vienne d'un substrat mythologique et culturel (« Le Forgeron ») ; ou d'échos philosophiques (« Soleil et chair »).

16 Nouvelle forme de vertige, dans cette tendance à l'extrême concentration, comme à la dilution.

17 Ainsi, dans « Les Reparties de Nina » par exemple, les personnages sont réduits à des éléments qui les représentent (« les lunettes », « son nez long », puis « le pot de bière », « les larges pipes », et, dans une progression de type fantastique, « les effroyables lippes ») ; les possibles narratifs induits par la mise en scène de la sphère familiale sont oblitérés, mais les quelques éléments précités réduisent une deuxième fois les personnages, asservis par l'idéologie (« missel » pour les uns, « pot de

syntaxe synthétique, forme de saisie picturale, viennent caractériser un certain mode de représentation, dont « Les Reparties de Nina » notamment donnent un excellent exemple, ou encore le texte « À la musique », dans lequel l'expansion phrastique et strophique obéit au principe matriciel de saisie d'une catégorie sociale, et à sa caractérisation par le principe synecdochique.

Comme l'indique alors le poème « Vénus anadyomène », le principe d'écriture consiste à saisir « des singularités qu'il faut voir à la loupe » ; autrement dit des détails, qui pourraient relever du simple pittoresque, et ranger par là ces textes du côté d'une certaine esthétique parnassienne. Mais « singularités » peut s'entendre ici à la fois dans le sens d'une spécificité distinctive, qui participerait d'une esthétique du monstrueux, ou du génie, comme dans le sens d'un élément définitoire, typifiant, et lieu même d'une généralisation possible : le détail ici est le lieu même de la saisie synthétique, le particulier, la possibilité d'émergence du discours scientifique ; ainsi, la caricature, avec ses effets de loupe grossissants, trouve sa justification épistémologique dans cet instrument qui devient métaphore de la démarche scientifique, mais non positiviste ; la fragmentation synecdochique ne participe pas d'une déconstruction avant la lettre, mais d'un fort effet de concentration.

On voit alors comment les effets de vertige sont entretenus par ce que l'on peut désigner comme des procédures de changement de distance focale, au sens optique du terme, pour écouter les résonances de cette métaphore de la loupe que propose Rimbaud.

bière », « larges pipes » pour les autres), et les besoins vitaux (« happent le jambon aux fourchettes, / Tant, tant et plus ») ; la syntaxe fait l'économie de tout connecteur, le texte se présentant comme une suite de propositions juxtaposées, la confusion entre animalité et humanité repose sur des rapprochements synonymiques à valeur métaphorique (le « museau » de l'enfant, terme hypocoristique, tiré vers son sens propre par la proximité du « mufle » de l'animal, et l'apparent accès au langage de la bête qui « gronde d'un ton gentil »). La grande concision de la caractérisation du tableau familial, très bien saisi dans ses détails moins pittoresques que propices à la représentation, et donc facteurs de connivence avec le lecteur, est tout à fait dans la lignée des scènes de genre de l'art pictural. On peut citer, dans le même genre d'écriture exactement, « À la musique ».

Quelle distance focale adopter ?

Il s'agit bien de pointer un détail et d'inciter à regarder de très près, de grossir ce détail pour lui donner la taille du tout, et lui conférer cette valeur par son rôle synthétique. Le lecteur est donc invité à passer du détail pittoresque à la compréhension généralisante, souvent par le biais de techniques allégorisantes. On pourrait multiplier les exemples de cette nature, imposant au lecteur une déstabilisation dans sa réception des textes, par des phénomènes d'amphibologie ou de syllepse qui, s'ils participent encore à cette efficacité exigée par la caricature, construisent aussi, dans un sens opposé à l'immédiateté de la compréhension, les vertiges du double sens¹⁸.

202

La question des sources chez Rimbaud relève me semble-t-il du même type de problématique : faut-il atomiser la lecture en détaillant les sources ? Ou lire le détail comme révélateur d'une pratique d'écriture permettant la généralisation ? Et alors la multiplicité des sources affichées ne rejoint-elle pas la multiplicité des modes de textualisation et de mise en place de systèmes discursifs dont le recueil fait montre ?

Entre l'éloquence lyrique de textes exaltés, multipliant les anaphores, les apostrophes, les appositions, les abstractions, les allégories, les latinismes, les groupes nominaux à déterminant zéro, les effets d'expansion et de flot rythmique (« Morts de Quatre-vingt-douze... ») ; ou bien le déroulement heurté, les oxymores, les exclamations, les impératifs, l'assujettissement de la proposition à la taille du vers, la multiplication des sous-motifs descriptifs en même temps que le retour obsessionnel du motif principal (« Bal des pendus ») ; ou encore la simplicité sémantique

¹⁸ Ainsi, dans « À la musique », le rejet de l'adjectif « clairs » dans « Un bourgeois à boutons / clairs » permet de suggérer un personnage aussi bien boutonnable que boutonné ; le pluriel de « chaleur » dans « Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs » permet de se demander s'il s'agit d'une remarque météorologique aussi bien que vestimentaire – on se sent étranglé par la rigueur de la cravate lorsqu'il fait chaud, mais alors le pluriel est curieux ; ou s'il s'agit d'un lexique plutôt réservé à l'animal, et à la femelle, celui du rut ; « officieux cornacs » actualise-t-il le sens de « guide » du terme « cornacs », ou reprend-il malicieusement le sens premier de « conducteur d'éléphants », requalifiant ainsi indirectement les « grosses dames » dont il est précisément question ? Enfin, la définition du sujet qui est proposée en strophe 7 (« – Moi, je suis ») semble présenter un sujet tonique, renforcé, sûr de son appellation, et de son essence – qui pourtant se dissout lorsque l'on comprend au vers suivant qu'il ne s'agissait pas du verbe « être », mais du verbe « aller ».

et syntaxique, la valorisation des notations sensibles au détriment de toute détermination fondue dans l'indéfini des « choses », ou des « je ne sais » (« La Maline »), ou pour finir cette énumération qui ne prétend pas être exhaustive, l'adoption résolue d'un lexique très inusité jusque là en poésie, la requalification dérisoire du lexique consacré, drastiquement débouté par l'extrême efficacité de l'exhibition des procédures¹⁹, faisant du poétique un pathétique jeu lexical qui, définitivement, laisse échapper le référent, et dont il n'est pas sûr que « Le Bateau ivre » même sorte indemne (voir le panorama critique dressé dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs »), où est Rimbaud ? Il est bien évident que je pose cette question pour la déclarer nulle et non avenue, et que je n'ai pas d'autre ambition ici que d'illustrer la notion de vertige qui est mon point de départ : les tons, les formes, les mètres²⁰, les esthétiques tournoient vertigineusement, se fixant sur tel texte pour se dissoudre dans le suivant.

VERTIGES DISCURSIFS

Nous espérons l'avoir montré, cette saisie caricaturale repose sur un grand sens de la synthèse, de la concentration, qui participe pleinement de l'idéologie contestataire ; mais il faut bien dire que si la saisie fait rire, ou incite à prendre conscience, elle laisse la société intacte, même verbalement, quand la grande affaire est de changer les représentations. À opposer mot pour mot contre-valeurs à valeurs, on ne sort pas d'un système de représentation unique, et on ne propose rien que de connu ;

- 19 Ainsi, dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », le lexique dit poétique, censément lié à l'imaginaire, est lapidairement dépoétisé par le simple fait de refuser de jouer le jeu, c'est-à-dire par le fait de le rapporter à un référent : il n'est plus alors qu'ornement, puisque les rêves exotiques sont des rêves en chambres (« ô très-paisibles photographes ! ») qui ne relèvent plus que d'une esthétique totalement surannée, et surtout sans rapport avec la vie (« vieilles verdure, vieux galons ! » ; « Fleurs fantasques des vieux Salons » ; « tas d'œufs frits dans de vieux chapeaux »).
- 20 Sur la question métrique, les travaux de Jean-Pierre Bobillot, notamment, sont d'une telle précision, et d'une telle maîtrise, qu'il est difficile de s'exprimer derrière lui. On ne peut qu'en recommander chaleureusement la lecture : Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.

dès lors, si vertige il y a, c'est dans la capacité paradigmatique à substituer aux éléments socio-politiques, ou aux représentations traditionnelles, qui trouvent des échos dans une partie de la production contemporaine, un discours second. Mais ce discours second apparaît comme en surimpression, ou en sous-impression ; il n'est pas imposé comme un implicite qui serait, suivant le fonctionnement d'un discours ironique de type voltairien, le véritable sens du texte ; c'est le fonctionnement textuel dans son ensemble qui témoigne d'un changement des représentations en cours à l'époque, d'un changement de conception du sujet et du rapport au monde ; en même temps que d'une profonde résistance à ces changements, très violents pour la conscience de soi et l'amour-propre. Peut-être en ce sens pourrait-on dire que, malgré les déclarations de Rimbaud, le deuil du romantisme n'est pas fait, et que les textes rimbaldiens en sont les champs de bataille²¹.

Métaphores animistes et animalières/vertiges identitaires

Le processus de transformation néanmoins en cours, lisible dans l'affleurement de ce que je propose d'appeler un discours second, remet en question les catégorisations confirmées par les constructions sémantico-syntaxiques, survenant sous la forme de métaphores personnifiantes pour les éléments naturels, et à l'inverse de métaphores animalisantes pour l'homme ; dans ce processus permanent de recaractérisation des identités et des référents, on reconnaît une écriture animiste, estompant les différenciations au profit d'une participation fusionnelle. Mais participation à quoi ? Certes, le départ sentimentalo-subjectif et sa transformation, par le mélange du sexuel et du scatologique, en mise au jour de pulsions érotiques, peut se lire comme l'expression crue du désir ; mais « Les Reparties de Nina » le rappellent, ce désir, d'abord décliné sous le mode du merveilleux, a une suite, et, la volonté de ne plus masquer le désir revient à une volonté de rappeler le lien du désir avec une chaîne, faite de procréation, et de mort.

21 Voir Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 2007, p. 10.

En ce sens, dire que le poète est celui qui sous les conventions sait entendre le désir et s'y adonner, quelles qu'en soient les formes, participe pleinement de la reconduction des représentations bourgeoises. C'est pourquoi chez Rimbaud, tous les personnages, y compris les plus ridicules, les moins suspects de poésie, participent à leur échelle, pleinement ou sporadiquement, à la réalisation de ce désir : les phénomènes de transformation du sujet décrits plus haut se lisent dans des vers des « Assis », concernent le Frère Milotus d'« Accroupissements », ou « l'Homme pâle » de « Rages de Césars » ; la guerre elle-même, apparemment tant décriée, a ses couleurs et sa beauté²², et il faut accepter d'entendre l'extrême ambiguïté d'un poème comme « Le Dormeur du val », dans lequel c'est bien par le passage par la mort, grâce à la guerre donc, que le soldat atteint la plénitude recherchée²³.

Un premier stade de modification des représentations intervient donc dans la négation des différenciations. Animal, végétal, humain, se rejoignent ; assis et poètes se rejoignent ; visions merveilleuses ou fantastiques se rejoignent, pour dire, loin du politique, la réalité de la pulsion de reproduction, la réalité de l'avidité du besoin d'absorption – de nourriture, ou de l'autre –, pour balayer les aspirations sentimentales ou politiques comme de simples fictions. Sous le masque des apparences sociales, mièvreries sentimentalo-subjectives, conventions religieuses, politiques, poétiques, bref, idéologiques, toutes ces représentations ne sont que la déclinaison acceptable par chacun, selon ce en quoi il se reconnaît, d'un unique et même vouloir-vivre du monde dont l'homme est le jouet.

Vertiges interprétatifs

Par delà ce stade, c'est bien la question du sens qui est en jeu. On a vu que le lien de l'écriture et de la caricature pousse à la saisie synthétique, au profit de l'expression nette d'une opinion ; on peut interpréter certains raccourcis syntaxiques comme participant de cet esprit de

22 C'est patent dans « Le Mal », notamment, où la lecture seulement ironique est à mon sens réductrice.

23 C'est le point de vue de Jean-Pierre Bobillot, que nous partageons entièrement.

synthèse²⁴ ; mais, que cette démarche soit poussée plus loin encore, et elle bascule, plus encore que dans les vertiges du double sens, dans l'atteinte au sens. Si, en effet, le souci d'économie touche ce qui constitue traditionnellement le principe de construction d'un texte et de sa progression, soit les relations de connexion et de connexité qui assurent cohésion et cohérence²⁵, ce sont alors les mécanismes interprétatifs eux-mêmes, voire les mécanismes de reconnaissance d'un texte comme texte, qui se trouvent sinon bloqués, du moins entravés.

On peut en effet constater chez Rimbaud un tissage textuel particulier : il semble qu'il ait tendance à utiliser moins de connecteurs, ou à les détourner de leurs fonctions traditionnellement établies en langue²⁶, et à privilégier la juxtaposition par rapport aux productions de l'époque que la base Frantext permet d'évaluer. On pourrait objecter que le discours poétique dans sa version lyrique est traditionnellement rétif aux règles de

-
- 24 On peut relever comme emblème de cette syntaxe du court-circuit le « Riant à moi », des « Reparties de Nina », premier exemple de ces groupes prépositionnels introduits par « à », jouant à la fois sur la désémantisation d'une préposition qui remplit de plus en plus avec « de » le rôle de simple outil grammatical de jointure, et sur la valeur de destination, de visée, de mise en relation sémantiquement d'autant plus chargée qu'elle n'est pas (plus) codifiée : c'est sans doute le vers de « Qu'est-ce pour nous mon cœur... » : « Sur moi de plus en plus à vous », qui en réalise le mieux la virtualité, mêlant intensité (« plus »), accélération dans l'intensité (« de plus en plus »), et court-circuit syntaxico-sémantique n'exprimant plus que le sème relationnel (« à vous »), sans qu'il soit possible de rétablir une intégration syntaxique.
- 25 Pour plus de clarté, nous reprenons les définitions synthétiques du *Dictionnaire d'analyse du discours*, dir. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, article « Cohérence », Paris, Le Seuil, 2002, p. 99-100 : « Le mot *cohésion* [...] désigne l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte. [...] Les marqueurs de cohésion ne sont que les indices d'une cohérence à construire par un travail interprétatif ».
- 26 Par exemple, les « mais » de Rimbaud, ou ses « donc » sont pour l'essentiel utilisés dans un cadre de dialogue, et relèvent souvent de l'interjection, ou du marqueur d'intensité, plus que de l'opposition à un énoncé préalablement exprimé ou implicite, ou du réembrayage énonciatif, pour « mais », ou du connecteur de conclusion argumentative pour « donc ». De même, le connecteur « et » sert-il souvent à relier deux éléments sémantiquement très éloignés, en sorte que ce n'est pas le rapport référentiel des éléments qui permet la coordination par « et », mais que c'est au contraire la coordination par « et » qui affirme un rapprochement ; à moins qu'au contraire le connecteur ne joue pas d'autre rôle que de liaison syntagmatique, permettant donc d'enfiler les éléments sans aucune présupposition de rapport, dans le pêle-mêle des concomitances de perception – et d'expression.

la logique de prose, et que par là Rimbaud ne se distinguerait pas d'une poésie de l'épanchement lyrique qui pourtant attise particulièrement sa verve critique. Il faut donc ajouter un deuxième facteur au premier : la suppression des liens explicites de rapport logique suppose d'ordinaire un tissage sémantique compensatoire assez fort pour que le lecteur puisse rétablir ces liens absents. En d'autres termes, plus les connecteurs sont absents, plus le lexique doit être expressif, et jouer d'effets de redondance. C'est sans doute ce point-là qui chez Rimbaud surprend, plus que l'absence de connecteurs : « Mes petites amoureuses » suit-il une forme de logique narrative, ou obéit-il à un principe formel de variation sur une forme de refrain (« Mes laiderons », « Bleu laideron », « Blond laideron »...) ? « L'étoile a pleuré rose... » n'est-il pas une variation sur l'attribut, comme le suggère Pierre Brunel ? De même, les appositions, grand principe d'expansion du texte non argumentatif, relèvent en principe d'une logique de la coïncidence sémique ; mais on est ici souvent dérouté par des accumulations dont on ne sait si elles fonctionnent de façon anaphorique (une apposition venant déterminer le groupe sur lequel elle porte), ou additionnelle (et alors il y aurait doute entre progression syntagmatique ou substitution paradigmatique), et cela du fait de la rupture fréquente du minimum de coïncidence sémique évidente entre les éléments pourtant coordonnés, juxtaposés, ou apposés, c'est-à-dire rapprochés par la construction syntaxique.

De façon générale, le lecteur est donc déstabilisé, ne sachant, pour reprendre l'idée initiale, quelle position adopter : on en prendra comme dernier exemple l'usage remarquable que Rimbaud fait pour l'époque des pronoms démonstratifs « cela » ou « ça »²⁷. L'interprétation du pronom dans un emploi anaphorique ou cataphorique n'est en général pas totalement satisfaisante, dans la mesure où les indications données

27 À en juger, en effet, par la base Frantext, sur les 39 auteurs du corpus poétique numérisé de 1840 à 1871, seuls 8 d'entre eux utilisent le pronom « ça ». Voici la liste dans l'ordre dégressif de fréquence : Rimbaud, Glatigny, Murger, Lautréamont, Baudelaire, Banville, Barbier, Hugo ; ils sont 17 à utiliser « cela », et Rimbaud passe alors en position 2, derrière Glatigny. Mais l'expression « comme cela », suspendant la référence à un effet déictique supposé saturer la référence par un effet d'ostension, mais sollicitant fortement les représentations du lecteur, reste propre à Rimbaud.

par le texte poétique ne peuvent être complètes : la référence cotextuelle se fait donc par rapport à des indications inférées certes à partir du texte, mais impliquant surtout un recours aux possibilités de reconnaissance du lecteur. Même dans un cadre co(n)textuel marqué, comme la promenade de Nina et de son compagnon, ou le discours du Forgeron, l'ancrage spécifique peut s'effacer au profit d'un effet de *deixis*. Il ne s'agit pas là d'ostension, comme l'expression « comme ça » pourrait le faire attendre, mais de la désignation d'un référent supposé partagé : c'est le principe même de la possibilité du fonctionnement empathique ; et bien que supposé partagé, il reste indistinct, il élude les « facultés descriptives et instructives »²⁸, justement par le fait de cette fiction de référence extra-linguistique qu'est la *deixis*. Mais c'est précisément là que les phénomènes jouant sur l'effet d'empathie participent en même temps à les bloquer. En premier lieu, la référence extra-linguistique n'existe évidemment pas en situation textuelle, et il ne peut s'agir que de la référence à des constructions mentales communes ; la première idée est d'y adhérer, donc de prêter un contenu de connivence à ce « comme cela » ; mais à bien y réfléchir, la vertu du poétique n'est-elle pas d'aller au-delà ? Se peut-il que mes représentations soient celles de la figure même du Voyant ? Ne suis-je pas laissée loin derrière, incapable de saturer la référence de ce « cela » qui est laissé à ma charge ? Et l'appel à l'émotion – lieu même de l'empathie sollicitée – que l'on trouve dans d'autres textes à divers titres (le misérabilisme des « Effarés », l'exaltation de « Soleil et Chair », le sentiment de participer au voyage vers l'inexprimable du « Bateau ivre »), ne sont-ils pas le signe que l'émotion, l'empathie, sont bien la rechute dans des préconstruits culturels : ainsi le terme « misère », soigneusement exhibé par la mise entre tirets des « Effarés », n'appelle pas la Révolution, mais la seule pitié ; et l'unique réaction devant ce monde générateur de misère est de chanter le « Progrès », solution politique, ou l'inexprimable, solution esthétique.

C'est à un permanent dépassement que nous invitent les textes rimbaldiens : dépassement du stade de la critique politique, dont les moyens sont ceux de la caricature, et permettent de mettre au point une

²⁸ Rimbaud, *Une saison en enfer*, dans *Poésies, Une saison en enfer*, éd. cit., p. 178.

langue (syntaxe, et figures) extrêmement incisive ; mais dépassement de ce stade critique même, l'économie de la langue, le sens de la synthèse étant poussés à un point tel, que la possibilité de sens finit par être atteinte ; de la pratique du double sens, coutumière des textes politiques, découle finalement, par une sorte de continuum, la mise en question du sens, soumis à rude épreuve par les syllepses, amphibologies, raccourcis syntaxiques, juxtapositions sémantiquement abruptes, voire par les énoncés à première vue contradictoires. C'est une spirale de contestation, obtenue par un changement permanent de plans qui établissent la négation du plan précédent, à laquelle nous assistons en lisant ces textes. Mais, de ce fait, l'*ethos* que nous croyons déceler dans le texte, dont nous pensons pouvoir faire le centre interprétatif, se révèle mobile. Cette mobilité a pour effet de pulvériser la validité des subjectivèmes que nous avons cru reconnaître, et que nous croyions partager – ou récuser, et d'empêcher une réception qui adhère au texte. On peut penser que c'est un bien : empêcher l'adhésion, c'est empêcher une lecture romantique, et le redéploiement du lyrico-sentimental révoqué sur ce que j'appellerai le lyrico-poétique, l'exaltation toute langagière des pouvoirs du langage à exprimer le « je ne sais quoi » et à nous transporter... de façon toute métaphorique. Mais bloquer cette lecture, c'est laisser face à un texte, qui ne peut être autre chose qu'une tentative littéraire, et rentrer dans une esthétique. Le vertige essentiel que provoque le texte rimbaldien, celui devant lequel la modernité recule, c'est, peut-être, celui que soulève la question crûment posée de la valeur de la littérature, ou de ce que nous en faisons, et c'est peut-être la mise en scène de nos aspirations, mais surtout de nos résistances.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.
- DANON-BOILEAU, Laurent, « Ce que "ça" veut dire : les enseignements de l'observation clinique », dans *La Deixis*, dir. Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, Paris, PUF, p. 415-425.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001.
- MURPHY, Steve, *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990.
- MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004.
- MURPHY, Steve (dir.), *Rimbaud, textes et contextes d'une révolution poétique*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002, *Parade sauvage*, n° 4, 2004.
- MURPHY, Steve (dir.), *Vies et poétiques de Rimbaud*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 16-19 septembre 2004, *Parade sauvage*, n° 5, 2005.
- POT, Olivier, « Portrait du poète en prestidigitateur », dans *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, Actes du colloque international de Zurich, dir. Ruth Gantert, Patrick Labarthe, Peter Fröhlicher, Paris, Eurédit, 2007, p. 181-228.
- VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 1997.

SIXIÈME PARTIE

Samuel Beckett

« VOYONS, GOGO, IL FAUT ME RENVOYER LA BALLE »
L'ENCHAÎNEMENT DES RÉPLIQUES DANS *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la parole : dans l'univers beckettien, on y reconnaît un enjeu prioritaire.

Cette question nous amènera à nous placer, non au niveau de la phrase, mais au niveau du texte, car elle implique qu'en plus de la syntaxe, on prenne en compte des données sémantiques. Si nous ne cherchons pas ici à rendre à la cohésion et à la cohérence leur part respective, puisque la terminologie est loin d'être harmonisée, notre angle de vue nous tirera cependant du côté de la cohésion, dans la mesure où il s'agira, dans une perspective stylistique, d'identifier les moyens linguistiques qui font que le dialogue théâtral forme bien un texte et ne se réduit pas à une simple succession de répliques posées à la suite les unes des autres.

En effet, le *corpus* que nous soumettons à une analyse de « texture » n'est pas un discours unitaire mais un entrelacement de plusieurs voix autonomes, marquées donc par des subjectivités différentes. Si l'énonciation définit l'unité d'un discours, cet enchaînement de tours de parole peut-il devenir homogène ? Il le peut, naturellement, d'un côté parce que ces voix discordantes sont nées de la même plume et que toutes les phrases sont produites par un énonciateur unique, le dramaturge ; de l'autre côté parce que le dialogue dramatique imite des échanges authentiques où les interlocuteurs co-construisent un texte polyphonique résultant d'une interaction. On peut ainsi partir d'une définition paradoxale : le dialogue de théâtre est dialogal sans être

dialogique¹. C'est pourquoi il imite la conversation ordinaire jusque dans ses ratés, il cherche à donner une impression de texture éclatée, tout en visant une unité d'effet. En cela, *En attendant Godot* s'inscrit dans une tradition littéraire et on peut appliquer à ses enchaînements les mêmes analyses qu'à ceux de Molière.

Les marques de cohésion balisent le texte d'une manière classique, nous les examinerons rapidement, pour nous attacher plus longuement dans une deuxième partie à ce qui fonde la spécificité et la modernité du dialogue beckettien.

La cohésion du dialogue est assurée au niveau syntaxique, lexical et thématique.

214

On ne s'attardera pas sur la cohésion au niveau des groupes, chaînes d'éléments qui s'accordent (intra-réplique), ni sur l'emploi des temps (le présent est dominant). L'enchaînement des répliques s'articule au niveau de la phrase et au-delà.

– L'enchaînement grammatical se fait quelquefois au niveau de la phrase.

Le découpage en tours de parole peut dissocier des éléments syntaxiquement dépendants, le verbe de son COD, par exemple : « Nous avons des excuses. – C'est pour ne pas entendre. – Nous avons nos raisons. – Toutes les voix mortes » (p. 81)². La ponctuation de fin de phrase ne coïncide pas avec l'accomplissement de la construction grammaticale, il faut deux répliques pour former un énoncé complet. Le liage syntaxique efface les bornes des tours de parole, créant un effet de « discordance » que l'on pourrait appeler, en empruntant ce terme à la métrique, un « enjambement »³.

1 Nous empruntons l'expression à Anne Reboul, « Le texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique », *Cahiers de linguistique française*, n° 6, 1985, p. 49-78.

2 Les numéros de page renvoient à : Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

3 Il faut rendre l'invention de cette métaphore à la plume d'Anna Jaubert, *L'Information grammaticale*, n° 61, 1994, p. 51.

L'enchaînement question/réponse apporte le bouclage sémantique le plus serré. La question et sa réponse forment en deux temps un entier de signification. L'interrogation partielle se fait à *nucleus vide* : « Qu'est-ce que tu fais ? » (p. 66) ; la réponse vient combler le manque de la question en fournissant une information qui vient remplir le mot interrogatif : « Je garde les chèvres, monsieur ». L'interrogation totale contient en elle-même tous les éléments lexicaux de la réponse, elle appelle, non une information, mais une validation. Pourtant son pouvoir enchaînant est tout aussi fort, car la réponse n'est pas aussi libre qu'il paraît. La question apporte avec elle une orientation argumentative et des contraintes sur la réponse : « Tu veux que je te la raconte ? – Non » (p. 14). Ici, la réponse négative est si peu attendue qu'elle produit un effet d'impolitesse. L'enchaînement sémantique se double souvent d'un bouclage grammatical par ellipse ; en effet, la réponse fait souvent l'économie d'une partie de la phrase, aisément restituable en contexte : « Tu as été loin ? – Jusqu'au bord de la pente » (p. 96). La phrase canonique se morcelle dans la paire adjacente question/réponse en segments qu'on ne peut pas dire autonomes à cause de leur interdépendance syntaxique. L'ellipse fonctionne comme un phénomène de liage qui assure la cohésion sans répéter les mêmes mots, tout en imposant la restitution implicite d'une structure grammaticale empruntée à la réplique précédente.

Si les questions restaient sans réponse, le tissu textuel risquerait de se rompre. Mais dans *En attendant Godot*, on répète les questions jusqu'à ce qu'elles reçoivent une réponse : « Vous voulez vous en débarrasser ? [deux fois] Vous n'en voulez plus ? [...] Vous voulez vous en débarrasser ? [quatre fois] – En effet » (p. 40).

– L'enchaînement grammatical peut se faire en dehors de la phrase. L'ensemble des phénomènes anaphoriques concerne la continuité référentielle autant que la progression thématique. C'est un mode d'assignation de la référence fondé sur la reprise du déjà-connu. L'opération d'anaphore a pour effet de saturer une forme qui exige de l'être, elle apporte à cette forme ce qui lui manque et restaure une structure sémantique complète. L'anaphore, exigeant un antécédent linguistique, déclenche une connexion à son contexte, une expression

dite anaphorique n'étant interprétable qu'à travers ce phénomène de reprise. L'anaphore n'est pas limitée par les frontières de la phrase ni de la réplique. Elle entraîne donc un liage solide entre les interventions puisqu'elle met en place une relation de dépendance qui oblige à chercher un antécédent dans la ou les répliques antérieures, assurant des relations au niveau des choses dont on parle (co-référence, co-classification, méronymie).

Elle s'associe le plus souvent à un autre mécanisme qui assure la cohésion d'une séquence⁴ dialogale. Généralement une réplique cadrative pose le « cadre thématique »⁵ qui programme la progression des interventions suivantes en indiquant un champ dominant. « Qui est Godot ? » demande Pozzo (p. 28), qui maintient le thème par une série de répliques faisant intervenir des anaphores : « Vous m'avez pris pour lui », « Qui est-ce ? », « Vous m'avez pris pour lui », jusqu'à la réplique bouclante qui marque l'abandon du sujet : « Ne parlons plus de ça » (p. 29). C'est bien parce que le dialogue se développe à partir d'un cadrage initial que Vladimir peut constater : « Dis quelque chose ! [...] C'est le départ qui est difficile » (p. 82).

La réplique initiative qui pose une dominante thématique met en place un liage d'autant plus efficace qu'elle initie une chaîne

4 Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle « séquence » un bloc de répliques reliées par un fort degré de cohérence (*Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, t. I).

5 Michel Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1995, p. 125-151. *Id.*, « L'encadrement du discours, univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de recherche linguistique*, Université de Nancy 2, n° 6, 1997, p. 1-73. *Id.*, « Cohérence, pertinence et intégration conceptuelle », accessible sur le site <www.lattice.cnrs.fr/> (à paraître). Si le bornage thématique est souvent clairement posé, le dialogue souffre d'un manque de cadrage global. Les liens d'indexation ne fonctionnent pas, les informations circonstanciées sur l'espace et le temps sont trop lacunaires pour construire un ensemble cadratif garant de cohérence. Les personnages n'ont aucun savoir sur le monde dans lequel ils vivent et de ce fait manque l'installation d'un « univers de discours » (Charolles rapproche la notion d'univers de discours de la notion d'« univers de croyance » théorisée par Robert Martin) qui viendrait se surajouter aux enchaînements ponctuels. Dans un texte, en général, l'inscription dans l'espace et le temps produit un cadre intégrateur global qui règle les opérations de mobilisation de connaissances et de savoirs stéréotypiques, comme le « salon anglais » de *La Cantatrice chauve* qui nous fait attendre un type de comportement et de parole. Les personnages becketttiens, qui ne savent ni où ils sont ni quelle heure il est, par défaut de situation, flottent dans le vide et le dialogue reste sans cadrage d'ensemble.

(métaphore à laquelle il faut redonner tout son sens) qui se construit sur des anaphores. « Où sont tes chaussures ? » demande Vladimir (p. 87), déterminant un cadrage qui organise la progression thématique d'un groupe de 26 répliques jusqu'à la rupture assumée par Estragon : « Je suis fatigué. [...] Allons-nous-en » (p. 88). Les « chaussures » deviennent l'antécédent des reprises : « J'ai dû les jeter », « Elles me faisaient mal », « Les voilà », « Ce ne sont pas les miennes ». La chaîne anaphorique exprimant une relation de co-référence est rompue alors par l'emploi d'un démonstratif au fonctionnement, non plus endophorique, mais exophorique : « Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes ». De nouvelles expressions anaphoriques vont prolonger la chaîne thématique « chaussures », sans établir une relation d'identité entre les référents visés, car les chaussures du « type » ne sont pas les chaussures d'Estragon, même si elles sont nommées par le même nom commun ; il s'agit de deux membres différents de la même classe : « Un type est venu qui a pris les tiennes et t'a laissé les siennes ». Les pronoms pour désigner le référent changent avec les tours de parole : « Mais les miennes étaient trop petites », ce qui vient complexifier les reprises anaphoriques dans une interaction où la langue doit prendre en compte le changement de locuteur. L'éclatement énonciatif est à la fois indiqué et réparé par le changement de personne qui ne contrevient pas à la continuité grammaticale.

La reprise anaphorique associée au cadrage thématique lie membre à membre les interventions : non seulement elle assure la continuité référentielle, mais elle intègre même la polyphonie. Le bouclage des répliques est alors très serré.

Les dysfonctionnements du repérage anaphorique sont tout de suite réparés, ils imitent les ratés de la conversation ordinaire sans donner lieu à des quiproquos : « le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux. – Qui ? – Comment ? – Je ne comprends rien... [...] Engueulé qui ? – Le Sauveur » (p. 14).

– Les connecteurs enfin, représentent un autre moyen linguistique d'assurer le liage entre les phrases. Ils fonctionnent comme des charnières qui articulent les tours de paroles et agissent comme des

éléments de liaison. Même s'ils véhiculent des positionnements interprétatifs, ils indiquent la manière de présenter une réplique par rapport à la précédente. Ils marquent moins des relations logiques que des changements d'orientation, ils ne peuvent s'interpréter qu'au niveau de l'interaction où ils inscrivent une relation de subordination pragmatique entre les tours de parole. Ils sont peu nombreux ici et peu variés, beaucoup de « mais » et de « alors », quelques « c'est-à-dire », et deux ou trois « d'ailleurs » et « n'est-ce pas ? ». Les tours de parole s'enchaînent souvent sans articulation apparente : « Du moment qu'on est prévenu. – On peut patienter. – On sait à quoi s'en tenir. – Plus d'inquiétude à avoir. – Il n'y a qu'à attendre » (p. 49).

218

Quand les fils risquent de se rompre, ce sont des formules figées mais non réductibles au rang de connecteur qui viennent explicitement réparer le tissu textuel, leur valeur enchaînante est dominante : « Qu'est-ce que je disais... [...] Ah oui » (p. 13) ; « Qu'est-ce que je disais ? [...] J'y suis » (p. 39). Ces marqueurs de structuration discursive fonctionnent à un niveau de textualité supérieur, ils n'enchaînent pas une réplique à une autre, mais interviennent au niveau global de l'échange (d'où leur inscription possible dans la durée et dans la répétition).

Tout cela s'enchaîne donc pas mal du tout, et pourtant le spectacle de ces discours produit une impression d'étrangeté. Quelque chose comme une provocation d'avant-garde se glisse sous cette apparence classique.

Si l'on a rapproché Beckett de Ionesco sous la bannière de la dérision ou de l'absurde, on n'a jamais, par contre, été sensible à la parenté qui unit la conduite du dialogue dans *En attendant Godot* à une pièce montée tout juste trois ans auparavant, *La Cantatrice chauve*, qui date de 1950. Beckett, on l'a répété, met sur scène une parole constamment menacée par le silence qui est comme une image sonore de la mort. Chez Ionesco aussi, on parle parce que le silence menace. Dans les deux pièces, à l'action quasi-inexistante, on fait la conversation (« C'est ça, faisons un peu de conversation » dit Estragon [p. 62]) pour tromper l'ennui (dans *La Cantatrice chauve* : « Ah, la la la la. – Vous avez du chagrin ? – Non. Il

s'emmerde »⁶ ; aussi bien que dans *Godot* : « Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est incontestable » [p. 105]). Mais les sujets de discussion sont évanescents, ces gens n'ont rien (ou plus rien) à se dire, ils vont de l'« insignifiant » (p. 89) au « n'importe quoi » (p. 82). L'accord conduit au silence, c'est le désaccord qui ferait parler les personnages, mais les échanges polémiques sont rares, bien que leur productivité dialogale soit reconnue par Estragon : « C'est ça, engueulons-nous » (p. 98). Les informations sont maigres, les deux textes introduisent peu de référents nouveaux en position de thème. La hantise du silence s'exprime au bord de la violence : « VLADIMIR (*avec force*). – Achève ta phrase, je te dis » (p. 98).

Tout le problème est de prolonger le dialogue, puisque les personnages de théâtre n'ont d'existence que tant qu'ils parlent (« On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » [p. 89-90]). Les protagonistes se montrent en train de jouer à la conversation, ce faisant, ils s'affichent en représentation et non plus en action, se désengageant de la fiction dans une conscience au deuxième degré qui rend impossible toute réception réaliste. Vladimir et Estragon traitent leur propre parole comme du remplissage : sur scène il ne s'agit que de parler. Par une transgression des codes du spectacle, le public a accès à ce qu'il ne devrait jamais voir. Le texte devient un méta-dialogue en réfléchissant justement sur ses modes d'enchaînement, le bon déroulement des tours de parole est même son plus constant objet. Le processus de dénudation des mécanismes de la conversation est à l'œuvre chez Beckett, comme dans *La Cantatrice chauve*.

Les sujets de conversation sont rares, l'ouverture, la fermeture et le changement de thème sont ironiquement soulignés comme autant de clins d'œil au spectateur. Quand la ressource apportée par les chaussures est épuisée, on l'indique : « Assez parlé de ces chaussures » (p. 90). Le texte formule expressément les articulations du dialogue et produit sa critique sur la manière de les gérer : « Je commence à en avoir assez

6 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 35.

de ce motif. [...] – Passons maintenant à autre chose » (p. 109). Le commentaire méta-énonciatif s'accompagne éventuellement d'une auto-évaluation : « Ce n'était pas si mal comme petit galop. – Oui, mais maintenant il va falloir trouver autre chose » (p. 84). La focalisation sur la parole est telle que Vladimir ne voit pas arriver des hommes à l'acte II, il voit arriver quelque chose à dire : « Enfin du renfort ! [...] Nous commençons à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée » (p. 100). Le sur-marquage de l'enchaînement des séquences participe d'un projet parodique global.

220

Les pièces de Beckett et de Ionesco nous donnent à voir – ce qu'habituellement on prend le soin de cacher – les efforts, toujours nécessairement maladroits, des participants pour trouver des expédients et relancer la conversation, qui de naturelle qu'elle devrait sembler, bascule dans l'artificiel, voire le forcé : « Dis quelque chose ! – Je cherche. [...] – Dis n'importe quoi ! [...] C'est ça, contredisons-nous. [...] C'est ça, posons-nous des questions » (p. 82-83) ; « Qu'est-ce que je disais ? On pourrait reprendre là » (p. 84). Pour que le dialogue se poursuive, il faut que l'autre y joue son rôle : « Développez ! Développez ! », dit Estragon qui s'évertue ensuite à traquer les réponses de l'aveugle réticent au moyen de questions (p. 112). (« Commencez ! », dit Mme Smith, « Commencez ! », dit M. Martin⁷.) Les deux « beaux parleurs », Pozzo et Vladimir, ne supportent pas de discourir sans réception. Répondre est présenté comme une obligation, car parler n'a de sens que si quelqu'un écoute et le manifeste, au moins par des régulateurs : « Je t'écoute » et autres éléments phatiques. Pozzo comme Vladimir transforment en injonction ce qui devrait venir spontanément et qu'on ne demande jamais à un interlocuteur. La parole n'est pas un plaisir, elle est surtout un devoir : « Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps » (p. 114), dit Vladimir, énonçant une règle sur le mode du « il faut ». (Les convives de Ionesco, de leur côté, appliquent avec ostentation le principe de coopération qui a, selon Grice, un statut de règle fondamentale : « Je vais vous en dire une à mon tour »⁸, « C'est

7 *Ibid.*, p. 55.

8 *Ibid.*, p. 57.

votre tour, Madame »⁹.) Partout, on parle sur commande et on dit ce qu'on doit. Après Lucky esclave dans la conversation comme dans la vie, c'est Estragon qui est soumis à cette obligation, par Vladimir : « Dis-le, même si ce n'est pas vrai. – Qu'est-ce que je dois dire ? – Dis, je suis content. – Je suis content » (p. 77, même jeu p. 95), et par Pozzo : « Si vous me demandiez de me rasseoir. [...] – Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie. – [...] Insistez un peu. – Mais voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid » (p. 46). La relation de répétition confirme qu'il n'est pas l'initiateur de ses propres répliques. Le souffleur sort de son trou pour apparaître sur scène dans une mise en abyme du jeu théâtral.

Le flux des paroles n'est jamais livré au hasard, même si les règles qui organisent les tours et l'enchaînement des répliques n'ont pas la rigueur des lois de la grammaire. Il existe un rituel de la parole comme un rituel des gestes¹⁰. Les comportements langagiers marchent avec les règles de la politesse. Dans *La Cantatrice chauve*, c'est sur les injonctions des autres interlocuteurs que le pompier accepte de raconter une histoire à son tour. M. Smith dit à ce moment à l'oreille de Mme Martin : « Il accepte ! Il va encore nous embêter », et Mme Smith ajoute : « Pas de chance. J'ai été trop polie »¹¹. Selon qu'ils grossissent ou détournent les rituels conversationnels, les personnages de Beckett se montrent alternativement grossiers ou inutilement cérémonieux comme s'ils s'appliquaient à une leçon de conversation. Estragon n'écoute pas Vladimir qui raconte l'apologue des deux larrons, c'est à peine s'il répond, mais on réserve à Pozzo un accueil conversationnel emphatique, il ne faut pas moins de quatre répliques avant qu'il se décide à parler : « Je vais vous répondre. [...] – Viens ici. – Qu'est-ce qu'il y a ? – Il va parler. – C'est parfait. Tout le monde y est ? » (p. 38), l'outrance de la gestion interactive du dialogue n'est pas seulement comique parce qu'elle révèle la fatuité de Pozzo, elle ouvre sur une parodie de dialogue, d'autant plus que l'intéressé a oublié la question qui lui a été posée. Ce même Pozzo ayant décrit le coucher

9 *Ibid.*, p. 58.

10 Le déraillement de ce second système est mis en scène par Jean Tardieu quelques années plus tôt dans sa petite comédie *Un geste pour un autre* (1932).

11 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 46.

de soleil s'intéresse à la réception de son morceau de bravoure et oriente par des questions les répliques réactives des deux compères : « Comment m'avez-vous trouvé ? [...] Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? [...] J'ai tant besoin d'encouragement [...] J'ai un peu faibli sur la fin. Vous n'avez pas remarqué ? – Oh, peut-être un tout petit peu. – J'ai cru que c'était exprès » (p. 49-50).

Les échanges rituels développent leurs enchaînements routiniers qui deviennent caricaturaux dès qu'on les prolonge : « Et merci. – Merci à vous. – De rien. – Mais SI. – Mais non. – Mais si. – Mais non » (p. 61), parce qu'ils s'avèrent alors vides. Les formules cérémonieuses de Vladimir et Estragon : « Est-ce... - Oh pardon ! – Je t'écoute. – Mais non ! – Mais ! – Je t'ai coupé. – Au contraire » (p. 98), se retournent sans transition en échange d'injures : « Misérable ! ». Les excuses et les compliments qui ponctuent les rapports sociaux sont des relations jouées sur fond d'absence de vie intérieure et que l'exagération, la rupture ou la contradiction nous présentent comme telles. Les relations de Pozzo à Lucky donnent lieu à des évaluations antinomiques à dix pages d'intervalle. Vladimir commence par déclarer, s'adressant à Pozzo : « Traiter un homme [...] de cette façon... Je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte ! » (p. 35), puis s'adressant à Lucky, il formule le jugement inverse : « C'est honteux ! Un si bon maître ! Le faire souffrir ainsi ! » (p. 44).

Estragon est le spécialiste des enchaînements déceptifs qui peuvent passer pour des impolites conversationnelles : « Tu veux que je te la raconte ? – Non » (p. 14). Dans les enchaînements possibles à un premier acte de langage, les différents types de réaction n'ont pas toutes le même statut et ne sont pas également probables. D'une manière générale, les réactions de refus sont considérées comme marquées. La réaction positive est plus attendue parce qu'elle va dans le sens argumentatif de l'intervention initiative, elle possède toutes les propriétés d'un enchaînement préféré. L'opposition de la réplique réactive à la réplique initiative n'est pas marquée linguistiquement : « Je ne t'ennuie pas, j'espère ? – Je n'écoute pas » (p. 14).

Les tentatives de rupture volontaire de l'interaction (impolitesse caractérisée) sont associées à l'idée de sortie de scène (autre processus

de la dénudation, puisque la parole théâtrale ne peut exister que sur le plateau) : « Dis-moi de danser. – Je m'en vais » (p. 95), mais elles ne bloquent pas la conversation : « Qu'est-ce que je disais ? – Partons. – Mais ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper la crève » (p. 48). Les déraillements ne produisent aucun effet et ne brisent pas la chaîne de la parole (« nous sommes incapables de nous taire. – C'est vrai, nous sommes intarissables » [p. 80]). C'est peut-être qu'il n'y a pas de dialogue.

On n'a rien à dire (« Je n'ai rien à te dire » [p. 20]) et pourtant la parole continue. Mais là où Ionesco met en scène le déraillement du système de cohérence (« Oui, mais avec de l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut. – J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin. – Kakatoes, kakatoes, kakatoes, etc. »¹²), Beckett semble au contraire maintenir ce système. On trouve toujours une connexion sémantique entre les répliques, même si l'enchaînement ne présente aucune marque de cohésion : « Tu pues l'ail ! – C'est pour les reins » (p. 20). Les deux énoncés ne sont pas isolés et ne se suivent pas au hasard. Des processus inférentiels permettent de reconstruire les relations qui ne figurent pas explicitement entre la première et la deuxième réplique. On peut établir un lien entre les problèmes de vessie de Vladimir que le début de la pièce met en évidence (voir sa démarche « à petits pas raides, les jambes écartées » [p. 9], puis la focalisation sur sa braguette [p. 11]) et sa mauvaise haleine, on restitue une chaîne causale : c'est parce que ses reins fonctionnent mal qu'il mange de l'ail. Même lorsque Vladimir n'a pas l'air de répondre à la question posée par Estragon : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant qu'on est content ? – On attend Godot » (p. 78), on peut aisément restituer une relation de cause à conséquence : la réponse, qui se révèle une vraie réponse, énonce la cause (Godot) dont il faut tirer la conséquence (on ne peut rien faire, puisqu'on attend Godot). La cohérence repose sur cette interdépendance sémantique entre les énoncés qui nous persuade que le second locuteur réagit à l'intervention du premier.

12 *Ibid.*, p. 75.

Le plus souvent, dans *En attendant Godot*, les associations sont développées quand bien même le commentaire méta-énonciatif produit un ralentissement de l'information et un piétinement du dialogue. La réponse décalée d'Estragon : « Mais tu ne peux pas aller pieds nus. – Jésus l'a fait » (p. 68) appelle un processus d'interprétation, déployé après coup par l'indication d'un rapport de comparaison : « Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? – Toute ma vie je me suis comparé à lui ». Lorsque la distance sémantique semble maximale et pourrait poser des problèmes de compréhension : « Dites-lui de penser. – Donnez-lui son chapeau » (p. 54), elle est comblée par la suite du dialogue qui explicite une relation de condition permettant le pontage entre les répliques : « Il ne peut pas penser sans chapeau ». Ainsi le lien sémantique étant reconstruit, on est assuré que la deuxième réplique est prononcée en réaction à la première.

Les chevauchements et les retards se trouvent pareillement réparés, Vladimir est obligé de préciser à quelle réplique il n'a pas répondu du « tic au tac », le liage intervient en aval, six répliques plus loin :

ESTRAGON. – Nous naissons tous fous. Quelques uns le demeurent.

POZZO. – Au secours, je vous donnerai de l'argent !

ESTRAGON. – Combien ?

POZZO. – Cent francs ?

ESTRAGON. – Ce n'est pas assez.

VLADIMIR. – Je n'irais pas jusque là.

ESTRAGON. – Tu trouves que ce n'est pas assez ?

VLADIMIR. – Non, je veux dire jusqu'à affirmer que je n'avais pas toute ma tête en venant au monde. (p. 104)

La clarification tue la vivacité du dialogue, pourtant on trouve peu de raccourcis sémantiques entre les répliques. Le premier principe d'enchaînement dans le texte est la répétition des mots, des phrases ou des patrons syntaxiques.

Le texte nous offre ainsi des « ballets de paroles »¹³ où l'écriture accentue la stylisation au détriment de la vraisemblance. Vladimir et Estragon se

¹³ Il ne s'agit pas de stichomythies, nous empruntons l'expression « ballet de paroles » à Robert Garapon, *Le Dernier Molière*, Paris, SEDES, 1977.

« renvoient » les mots sur un rythme régulier (comme des « balles » sur un court de tennis ou comme ils échantent les chapeaux), dans ces moments de jeu verbal, ils jonglent avec le même ou le parasyonyme et produisent alors des hypozeux en série, exécutant de véritables numéros poétiques :

VLADIMIR. – Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De sable.

ESTRAGON. – De feuilles.

[...]

VLADIMIR. – Ça fait comme un bruit de plumes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De cendres.

ESTRAGON. – De feuilles.

Ces enchaînements iréniques et ludiques ne véhiculent presque plus d'information – mais chez Beckett on ne parle pas pour dire quelque chose, on parle pour parler. Il en va de même lorsque les interlocuteurs, s'en prenant au principe de base qui règle les échanges, se montrent trop coopératifs et ne font qu'accumuler des groupes équivalents au détriment de la progression thématique, l'axe paradigmatique l'emportant sur l'axe syntagmatique. L'équilibre est alors rompu entre l'apport d'information qui fait progresser le texte et le retour du même qui assure la continuité thématique : « Et qu'a-t-il répondu ? – Qu'il verrait. – Qu'il ne pouvait rien promettre. – Qu'il lui fallait réfléchir. – À tête reposée. – Consulter sa famille. – Ses amis. – Ses agents. – Ses correspondants. – Ses registres. – Son compte en banque. – Avant de se prononcer. – C'est normal. – N'est-ce pas ? – Il me semble. – Moi aussi » (p. 22). La ritournelle se termine d'ailleurs sur la didascalie quasi-musicale « repos » et non « silence » que l'on trouve ailleurs.

Les enchaînements sur les répétitions lexicales sont très visibles, car, chez Beckett, ce ne sont pas seulement des répétitions de mots, mais des membres de phrases : « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ? [*deux fois*] – On vous pose une question. [...] – Tu peux lui demander maintenant. Il est alerté. – Lui demander quoi ? – Pourquoi il ne dépose

pas ses bagages. – Je me le demande. – Mais demande-lui, voyons » (p. 37-38). Ces reprises lourdes se font souvent sur des répliques du même interlocuteur. Chacun est engagé dans son propre univers et répète sa question, ainsi Vladimir raisonnant à propos des deux larrons : « Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. [...] Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux » (p. 14) ; « Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé. [...] Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres ? » (p. 15). Nul sens nouveau ne peut naître du ressassement, les mots répétés ne deviennent pas des mots pivots du dialogue qui passeraient d'un interlocuteur à l'autre. Il n'y a pas que Lucky qui parle tout seul. L'identité formelle des répliques traduit l'enfermement dans une idée fixe, la cohésion très forte du même au même donne l'impression que le personnage produit un soliloque discontinu, à peine interrompu par un partenaire qui écoute mal, mais joue à peu près son rôle conversationnel en manifestant un intérêt qu'il n'éprouve pas.

Tout est rôle et jeu de masques : « On se croirait au spectacle », dit Vladimir (p. 44). Les répliques s'enchaînent bien, puisqu'on joue à faire la conversation, mais aucun dialogue ne s'instaure, puisqu'on n'a rien à se dire. Heureusement d'ailleurs car aucun des personnages n'a le moindre souvenir des paroles échangées. Ce que construit Beckett rejoint ce que nous présente Ionesco, le parler pour ne rien dire, pour exprimer jusqu'à quel point on n'a rien à dire, le vide de la conversation ordinaire et sa conséquence inévitable, l'impossibilité de communiquer. « C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre » (p. 49).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.
- CALAS, Frédéric (dir.), *Cohérence et discours*, Paris, PUPS, 2006.
- CHAROLLES, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.
- CHAROLLES, Michel, « Contraintes pesant sur la configuration des chaînes de référence comportant un nom propre », *Travaux du centre de recherches sémiologiques*, n° 53, mars 1987, p. 29-55.
- CHAROLLES, Michel, « Les études sur la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, X (2), 1988, p. 45-66.
- CHAROLLES, Michel, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1995, p. 125-151.
- CHAROLLES, Michel, « L'encadrement du discours, univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de recherche linguistique*, Université de Nancy 2, n° 6, 1997, p. 1-73.
- CHAROLLES, Michel, « Cohérence, pertinence et inatégration conceptuelle », accessible sur le site <www.lattice.cnrs.fr/> (à paraître).
- CONESA, Gabriel, *Le Dialogue moliéresque*, Paris, SEDES, 1992.
- COSNIER, Jacques et al., *Décrire la conversation*, Lyon, PUL, 1987.
- COSNIER, Jacques et al., *Échanges sur la conversation*, Paris, Éditions du CNRS, 1988.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire* [1972], Paris, Hermann 1980.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- JAUBERT, Anna (dir.), *Cohésion et cohérence, études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS éditions, 2005.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. I, 1990, t. II, 1992, t. III, 1994.

- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1980.
- MARTIN, Robert, *La Logique du sens*, Paris, PUF, 1983.
- MARTIN, Robert, *Langage et croyance*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- MOESCHLER, Jacques, « Contradiction et cohérence dans *La Cantatrice chauve* », *Cahiers de linguistique française*, Genève, 1985.
- MOESCHLER, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 1996.
- PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 63-88.
- PETITJEAN, André, « Analyse des conversations dans *En attendant Godot* de Beckett », *Verbum VII*, 1985, p. 269-294.
- ROTIJMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.
- ROULET, Eddy et al., *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang, 3^e éd., 1991.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Incompétences conversationnelles, approche linguistique des dialogues de *La Cantatrice chauve* », *L'Information littéraire*, décembre 1995, p. 26-32.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Faire la conversation d'après *La Cantatrice chauve* », *Travaux du cercle linguistique de Nice*, n° 18, 1996, p. 35-50.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Le Texte de théâtre*, Paris, Hachette, 2003.
- RULLIER-THEURET, Françoise (dir.), *Beckett ou le Meilleur des mondes possible*, Paris, CNED-PUF, 2009.
- TARDIEU, Jean, *Un geste pour un autre*, dans *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1932.

AMBIGUÏTÉS LINGUISTIQUES ET EFFETS STYLISTIQUES DANS *EN ATTENDANT GODOT*

Julien Piat

Université Stendhal-Grenoble 3 (Traverses 19/21 – EA 3748)

La critique a beaucoup glosé les premiers mots d'Estragon, à l'ouverture d'*En attendant Godot*, manière provocante de dire d'emblée, sur un mode métathéâtral ironique, l'absence et le vide ; mais on aurait plutôt intérêt à commenter ensemble les premières répliques : y apparaissent, dans une belle densité, des phénomènes langagiers que l'on retrouvera tout au long de la pièce :

(1) ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat.* *À Estragon.*) – Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON. – Moi aussi.

VLADIMIR. – Que faire pour fêter cette réunion¹ ?

Au double sens de « Rien à faire », qui peut varier, selon qu'on restitue une prédication personnelle ellipsée ou une prédication impersonnelle, entre « [je n'ai/nous n'avons] rien à faire » et « [il n'y a]

1 Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 9. Désormais, la citation sera seulement suivie de la pagination dans l'édition de référence. Les soulignements sont de notre fait.

rien à faire » (synonyme de « ça ne sert à rien »), succèdent d'autres dysfonctionnements : la référence du pronom « le » ne va pas de soi ; l'enchaînement différé de « Je commence à le croire » à « Tu crois ? » pose un problème de gestion du dialogue et d'équivalence sémantique (la disparition de « le » fait que le verbe « croire » ne porte plus sur un élément de l'énoncé mais sur l'énonciation) ; l'absence de réponse à la question « Tu crois ? » affiche un déficit d'efficace pragmatique dans l'interaction verbale ; « Moi aussi », interprétable de deux manières (« Moi aussi, je suis content de te revoir » ou « Moi aussi, je me croyais parti pour toujours » ?), est opaque – sans pour autant gêner le dialogue puisque Vladimir ne relève pas la difficulté. Les premiers de ces phénomènes s'expliquent par l'absence d'écoute entre les deux personnages : lorsqu'il prononce « Je commence à le croire », Vladimir n'a vraisemblablement pas entendu ce qu'Estragon vient de dire – « le » réalise à n'en pas douter une anaphore *in absentia*, dont le support se situe hors texte, dans le discours que le personnage était (est) en train de se tenir à soi-même ; quant à Estragon, il n'a qu'une écoute sélective des paroles de Vladimir – ce qui sépare « Je commence à le croire » de « Tu crois ? » semble ne pas exister pour lui. À première vue, donc, et au seuil même du texte – donc en un lieu censé programmer la réception –, les maximes gricéennes de relation (« *be relevant* ») et de coopération sont battues en brèche. Cependant, là n'est pas le seul problème : l'instabilité sémantique de « Rien à faire » ne dépend pas seulement de la situation de communication ; elle est inscrite en langue.

Ces micro-analyses liminaires font apparaître, dès l'ouverture *in medias res* d'*En attendant Godot*, la finesse d'un travail langagier qui, pour reposer sur des phénomènes de détail, soulève à une échelle plus large des questions – c'est-à-dire des enjeux – stylistiques majeures.

(a) Si les problèmes sémantiques et pragmatiques abondent, comme en témoigne ici le fonctionnement référentiel du pronom « le », la difficulté peut être double : le « symbole incomplet » qu'est le pronom représentant suppose que sa référence n'est jamais fixée hors contexte (c'est là un problème de langue) ; mais le contexte même paraît ici

faire défaut (c'est donc aussi un problème de discours)². Quelles en sont dès lors les conséquences sur le dialogue théâtral d'une part, sur la réception du spectateur/lecteur d'autre part ?

(b) Bien souvent, un groupe de mots est susceptible de plusieurs interprétations, comme on l'a observé avec « Rien à faire » et « Moi aussi » ; mais un tel fonctionnement en langue ne présuppose rien de l'usage en discours : ces significations plurielles s'excluent-elles ou se superposent-elles ?

(c) Ces phénomènes que l'on dira *opaques* ne gênent pas nécessairement l'échange entre les personnages ; plus exactement, les personnages semblent ne pas toujours s'apercevoir de difficultés dont seul le spectateur/lecteur a conscience. Si cela semble relever de la traditionnelle double énonciation théâtrale, on peut aussi y inscrire un questionnement sur les liens entre faits de langue et faits de style – ces derniers concernant moins la « fable » que la *valeur* de la pièce à réception.

On comprend alors pourquoi les pistes que l'on ouvre supposent une approche descriptive et pragmatique : il s'agit de mettre en rapport le matériau langagier – et, plus précisément, les phénomènes relevant de l'ambiguïté linguistique – et les effets engendrés – avec, à l'horizon, des aperçus théoriques.

1. UNE DRAMATURGIE DE L'AMBIGUÏTÉ EFFECTIVE

À la suite de Catherine Fuchs, on qualifiera d'*ambiguë* « une expression de la langue qui possède plusieurs significations distinctes et qui, à ce titre, peut être comprise de plusieurs façons différentes par un récepteur »³. De fait, pour parler d'*ambiguïté*, « il faut que les différentes significations en jeu soient prédictibles en langue, c'est-à-dire que

- 2 Sur ces phénomènes de référence floue et leur portée stylistique chez Beckett, on se reportera à Franck Neveu, « Comment "ça" se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, 1998, p. 8-11 et « Sur la relation partie/tout et la désignation indistincte dans *Fin de partie*. Référence et contexte au théâtre », dans F. Neveu (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998, p. 277-296.
- 3 Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, Paris/Gap, Ophrys, 1996, p. 7.

l'analyse linguistique puisse en rendre compte »⁴, raison pour laquelle l'ambiguïté linguistique est toujours d'abord *virtuelle*. Elle peut le rester quand le contexte dans lequel s'inscrit l'énoncé ne permet pas de la lever ; si plusieurs interprétations restent possibles, en discours, l'ambiguïté devient *effective*. Si elle se diffuse dans l'échange verbal, avec les risques de mécompréhension qu'elle implique, elle glisse alors vers l'*équivoque*, accident « qui se produit en situation et entraîne diverses formes de dérapage de la communication »⁵. Dans de tels cas, non seulement l'ambiguïté est effective, mais elle n'est pas levée. De là, le *malentendu* qui conduit le récepteur à mal interpréter les propos de l'émetteur⁶. Mais il faut apporter une nuance à la définition de l'ambiguïté : si elle met en danger l'interaction, c'est parce que « les différentes significations associées aux formes ambiguës [...] se présentent comme *mutuellement exclusives* »⁷ – d'où l'importance d'une coopération efficace entre les co-locuteurs.

Or, chez Beckett, il peut arriver que ces derniers ne s'écoutent pas : on l'observait en (1) ; on le retrouve en (2), occurrence d'autant plus intéressante qu'elle correspond à une situation de « trilogie » où la distribution des tours de parole n'est pas aussi codée que dans le « dialogue »⁸ :

(2) ESTRAGON. – Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent.

POZZO. – Au secours, je vous donnerai de l'argent !

ESTRAGON. – Combien ?

POZZO. – Cent francs.

ESTRAGON. – Ce n'est pas assez.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 62. La notion de *quiproquo* ne présente pas de définition suffisamment stable : « accident de langage prolongé » pour Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1995, p. 237), elle correspond, ailleurs, à la situation où « un personnage confond un personnage avec un autre, ou ignore qui est celui à qui il parle ou dont il parle » (Michel Jarrety [dir.], *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 350).

7 Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 10 (je souligne).

8 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin (dir.), *Le Trilogie*, Lyon, PUL, 1995.

VLADIMIR. – Je n’irais pas jusque-là.

ESTRAGON. – Tu trouves que c’est assez ?

VLADIMIR. – Non, je veux dire jusqu’à affirmer que je n’avais pas toute ma tête en venant au monde. (p. 104)

Deux situations d’interlocution se superposent, selon que Pozzo est un allocutaire effectif de l’échange verbal (ce qu’il est pour Estragon) ou qu’il se trouve délocuté (par Vladimir). Or, cette dissymétrie pragmatique repose sur une ambiguïté syntaxique : les paroles d’Estragon peuvent être lues comme une suite d’énoncés se rapportant à un même thème (« Quelques-uns le demeurent. Combien ? Ce n’est pas assez ») : la référence indéfinie de « quelques-uns » autorise à considérer que les deux énoncés suivants glosent la valeur quantifiante du pronom. Mais à la ligne sémantico-syntaxique virtuellement et effectivement ambiguë se superpose une ambiguïté pragmatique portant sur la référence des démonstratifs et de l’adverbial « jusque-là » : Estragon continue à parler d’argent, Vladimir de degrés de folie. Chacun a *choisi* une orientation exclusive de l’autre. L’échange vacille jusqu’à ce qu’un des personnages en réexplique ce qui, à ses yeux, en constitue le thème.

De fait, l’une des sources les plus fécondes, et de ce fait les plus fréquentes, d’ambiguïté et de malentendu réside dans l’utilisation des pronoms opaques :

(3) ESTRAGON. – Si on essayait avec d’autres noms ?

VLADIMIR. – J’ai peur qu’il [Pozzo] ne soit sérieusement touché.

ESTRAGON. – Ce serait amusant.

VLADIMIR. – Qu’est-ce qui serait amusant ?

ESTRAGON. – D’essayer avec d’autres noms, l’un après l’autre. Ça passerait le temps. On finirait bien par tomber sur le bon. (p. 108)

Comme en (2), l’impossibilité d’assigner une référence univoque au pronom démonstratif entraîne un bouclage différé de l’échange : deux supports d’anaphore résomptive sont suffisamment saillants, mais pas pour les interlocuteurs : Vladimir commence par ne pas répondre à la question d’Estragon, et l’ambiguïté de « ce » n’est effective que pour

le premier, dont la mémoire discursive n'a pas enregistré les propos de l'autre. Comme en (2), le dialogue est perturbé à plusieurs titres. Vladimir rompt avec les maximes de coopération et de relation : il ne co-construit pas l'échange en ne répondant pas à l'appel supposé par l'interrogation et aucun terme, dans sa réplique, ne montre qu'il accorde quelque intérêt que ce soit aux propos d'Estragon. Autre point d'achoppement : ce dernier poursuit, fidèle à ses habitudes, sur sa lancée ; à son tour, il nie le tour de parole précédent. Les trois premières interventions ne constituent donc pas une séquence dialogale à proprement parler : l'échange est perverti⁹, et il faut une intervention métalinguistique pour qu'il soit (momentanément) réparé, l'outil interrogatif « qu'est-ce qui » appelant en effet une glose sur le pronom « ce ».

Les phénomènes d'ambiguïté autorisent ainsi l'apparition d'un script dialogal destiné à « meubler » : l'enchaînement interrogatif portant sur un segment ambigu – et l'on ne peut que souscrire à l'analyse proposée par Jean-Pierre Ryngaert, pour qui « peu de dialogues antérieurs à *En attendant Godot* font un usage aussi massif de l'interrogation. Ce ressort ordinaire de la conversation, expression d'un vif intérêt ou de l'intérêt poli dans le jeu social, ou d'une demande d'information, devient une panacée pour des personnages acculés au silence qui peuvent ainsi étirer à l'infini n'importe quelles bribes de dialogue »¹⁰. Or, les mots interrogatifs peuvent eux-mêmes être ambigus, et notamment leur valeur pragmatique :

(4) VLADIMIR. – On attend Godot.

ESTRAGON. – C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il faut attendre. (p. 16)

9 On rappellera que Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue cinq « rangs » d'analyse pour les interactions verbales : l'interaction englobante, la séquence, « bloc d'échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique », l'échange, l'intervention et l'acte de langage (*Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, t. I, p. 214-234).

10 Jean-Pierre Ryngaert, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 257.

(5) ESTRAGON. – Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. – Il a dit samedi. (p. 17)

En (4), « Quoi ? » peut porter sur l'énonciation dans son ensemble et fonctionner à la manière d'un trope illocutoire où l'interrogation cache une injonction visant à ce qu'Estragon répète sa question ; mais il peut aussi concerner la référence du démonstratif « c' ». Or, à chacune de ces deux interprétations correspond une intonation particulière : montante dans le premier cas, descendante dans le second – et il y a fort à parier que, lors de la représentation, un effet comique soit tiré de cette hésitation possible. La reprise de cette même structure quelques répliques plus bas (5) valide pleinement l'hypothèse d'une dramaturgie de l'ambiguïté : le passage à trois questions relance toujours davantage le dialogue, même si ce dernier n'est pas efficace – Estragon ne répond pas à Vladimir, et *vice-versa* ; le glissement du présent à l'imparfait suggère le passage du temps – et, corrélativement, l'échec programmé de l'attente.

2. AMBIGUÏTÉS VIRTUELLES ET JEUX DE MOTS : LE TRAVAIL SOUTERRAIN DE LA LANGUE

Après le départ de Pozzo et Lucky, vers la fin du premier acte, un échange entre Vladimir et Estragon éclaire la logique d'ensemble de la pièce :

(6) VLADIMIR. – Ils ont beaucoup changé.

ESTRAGON. – Qui ?

VLADIMIR. – Ces deux-là.

ESTRAGON. – C'est ça, faisons un peu de conversation. (p. 62)

Le passage présente un nouvel exemple de dysfonctionnement dialogal reposant sur l'ambiguïté virtuelle du pronom représentant (« Ils [...] – Qui ? »). Mais on retiendra surtout le commentaire d'Estragon (« C'est ça, faisons un peu de conversation. »), qui ne se rapporte à l'échange

qu'indirectement, sur un plan métadiscursif. Après l'intermède divertissant¹¹ Pozzo/Lucky (« Ça a fait passer le temps », constate Vladimir quelques répliques plus haut), le retour aux coordonnées minimales de l'interaction verbale semble devoir s'accompagner d'une insistance sur le caractère nécessaire (*en attendant* Godot, il faut bien meubler) et inévitable (on est sur une scène de théâtre) de la conversation.

Or, la pièce de Beckett abonde en allusions métadiscursives ou métathéâtrales¹², du « nœud [...] fatal » (p. 32) au « dénouement » (p. 122) de la corde qui retient le pantalon d'Estragon, en passant par les nombreux emplois du verbe « reconnaître » – où l'on... reconnaît la caricature des catégories aristotéliennes les plus traditionnelles – sans parler de ce « plateau » sur lequel évoluent les personnages (p. 96). Outre leur dimension réflexive, ces diverses expressions, parce qu'elles sont polysémiques, correspondent à des phénomènes d'ambiguïté lexicale, comme d'autres occurrences, moins « sérieuses » :

(7) ESTRAGON. – Un Anglais s'étant enivré se rend au bordel. La sous-maîtresse lui demande s'il désire une blonde, une brune ou une rousse. (p. 19)

(8) POZZO. – [...] Ce n'est pas chic ! Vous auriez dû le retenir.
ESTRAGON. – Il s'est retenu tout seul. (p. 45)

Une différence de taille existe entre ces derniers exemples et les expressions métathéâtrales : si C. Fuchs a justement rappelé l'importance du contexte dans la réduction des ambiguïtés¹³, on pressent bien qu'il n'en va pas de la même analyse dans l'un et l'autre cas. Pour le « plateau » ou le « nœud », le contexte permettant de saisir l'ambiguïté virtuelle est large et englobant : c'est celui de la représentation. En (7) c'est le cotexte linguistique qui joue, où la présence du terme « bordel »

11 Rappelons qu'Anouilh voyait dans *En attendant Godot* « les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini » (cité par Alain Satgé, *En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999, p. 37).

12 Voir notamment Dominique Rabaté, « “Jouons ça comme ça” (Discours et méta-discours dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*) », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 247-253.

13 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, *op. cit.*, p. 53.

permet à « blonde », « brune » et « rousse » de n'être que virtuellement ambigus – on parle bien de filles, et non de bières. En (8), l'emploi du verbe « retenir » sous forme non pronominale, puis sous forme pronominale, est à l'origine d'un effet comique programmé et validé par le contexte situationnel immédiat : Vladimir est allé soulager sa vessie...

Les choses sont quelque peu différentes dans les passages suivants :

(9) VLADIMIR. – [...] je crains une chose.

ESTRAGON. – Quoi ?

VLADIMIR. – Que Lucky ne se mette en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés. (p. 102)

(10) VLADIMIR [parlant de Pozzo]. – Voyons ! Il est aveugle (p. 111).

En (9), les termes « branle » et « baisés » construisent une isotopie sexuelle, mais seulement parce qu'ils se trouvent proches cotextuellement : sans cela, « être baisé » serait lu, au niveau de langue près, comme « être berné », et « se mettre en branle » conserverait le sens de l'expression figée, synonyme de « s'agiter ». L'ambiguïté virtuelle devient alors effective par l'opération de défigement, consistant en « un jeu de mots qui repose sur le principe de reconnaissance d'un figement préalable »¹⁴ et qui suppose l'activation d'une interprétation analytique par-dessus l'interprétation synthétique ordinaire de la locution¹⁵. La contamination sémantique entre « baisés » et « se mettre en branle » permet de réactiver l'ambiguïté virtuelle de « branle », normalement mise hors du circuit interprétatif par sa lexicalisation. En (10), si l'on ne peut parler de locution, le fonctionnement pragmatique de « Voyons ! » est fortement grammaticalisé¹⁶ : l'exclamation demande à l'allocutaire de

14 Aude Lecler, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de praxématique*, n° 46, 2006, p. 46.

15 Voir François Rastier, « Défigements sémantiques en contexte », dans Michel Martins-Baltar (dir.), *La Locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 307-332.

16 Pour Laurent Perrin, la *grammaticalisation* concerne le figement de marques intéressant le fonctionnement « procédural » du discours, « tout ce qui est indifféremment grammatical et modal, discursif ou pragmatique », tandis qu'« on

revenir sur ses dires. L'effet comique repose ici encore sur l'interaction en cotexte étroit de « voyons ! » et « aveugle », le second terme imposant une réactivation du sème de /vue/ pour le premier. Il s'agit là de « défigement non marqué formellement »¹⁷ : le profil morphologique de l'expression est préservé, comme dans :

(11) VLADIMIR. – Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi ?

ESTRAGON. – C'est toi qui le dis. (p. 21)

(12) ESTRAGON. – [...] nous avons dû bavarder.

VLADIMIR (*se maîtrisant*). – Essaie de te rappeler.

ESTRAGON. – Oh... à bâtons rompus peut-être, à propos de bottes (p. 85).

238

Dans l'un et l'autre cas, le jeu de mots procède de la réactivation du sens littéral d'expressions figées : dans le contexte de la pendaison, « peser lourd » ne signifie plus (plus seulement) « avoir de l'importance » ; dans le contexte d'un dialogue où les chaussures occupent une place de premier choix – et cela dès l'ouverture de la pièce – « [parler] à propos de bottes » ne signifie plus (plus seulement) « parler de tout et de rien » – et l'on peut aussi voir dans « à bâtons rompus » une allusion discrète aux dites tentatives de pendaison risquant de faire céder la branche. Inversement, on relèvera bon nombre d'opérations de « défigement formellement marqué », qui reposent sur la modification d'une structure de base toujours repérable¹⁸ :

(13) VLADIMIR. – On dirait un saule.

ESTRAGON. – Où sont les feuilles ?

VLADIMIR. – Il doit être mort.

ESTRAGON. – Finis les pleurs. (p. 16)

parle de *lexicalisation* pour rendre compte des changements diachroniques aboutissant à la formation de nouvelles unités lexicales, des dénominations qui s'y rapportent » (« Énonciation, grammaticalisation et lexicalisation », *Cahiers de praxématique*, n° 46, 2006, p. 81-82).

17 A. Lecler, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », art. cit., p. 48.

18 *Ibid.*, p. 49.

(14) ESTRAGON. – D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé. (p. 22)

(15) ESTRAGON. – On ne descend pas deux fois dans le même pus. (p. 78)

La lecture analytique que l'on vient d'évoquer est clairement convoquée par (13), où la lexie « saule pleureur » est décomposée ; en (14), le jeu de défigement porte sur une maxime bien connue : « Il faut battre le fer tant qu'il est chaud ». Une bonne partie de l'énoncé parémique est conservée, la modification passant par un jeu de paronomase (« tant que »/« avant que ») et d'antonymie (« glacé »/« chaud »). En (15), on reconnaît, toujours parce que sont conservés des traits de la formulation originale, le fragment d'Héraclite selon lequel « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » – avec une dégradation significative du « fleuve » au « pus » dans un contexte où le temps pose problème, comme on l'entend ailleurs, dans une autre série de défigements :

(16) VLADIMIR. – Le temps s'est arrêté.

POZZO (mettant sa montre contre son oreille). – Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça.

[...]

ESTRAGON (à Pozzo). – Il voit tout en noir aujourd'hui.

POZZO. – Sauf le firmament. (p. 47)

Pozzo commence par prendre au pied de la lettre l'expression métaphorique de Vladimir, puis il remotive la locution verbale « voir tout en noir » par la mention du firmament. On pourrait aussi se rappeler les multiples jeux de scène occasionnés dans la pièce par les chapeaux, et notamment le rôle que le couvre-chef revêt pour Lucky qui « ne peut pas penser sans chapeau » (p. 54) : si l'on s'en réfère à la tirade qu'il finit par éructer, Lucky, effectivement, « travaille du chapeau »... Le défigement de l'expression serait ainsi particulièrement *montré*.

Mais on s'éloigne sans doute de l'ambiguïté : dans la plupart des cas précédemment cités, le problème n'est pas de *choisir* face à une

alternative ; l'intérêt de ces séquences est au contraire de superposer ou de surimposer des sens¹⁹ : en cela, on a affaire à des « ambivalences »²⁰, soit des jeux de mots qui, s'ils s'appuient « sur l'existence d'une ambiguïté virtuelle en langue », souhaitent « la subvertir : au lieu d'accepter l'alternative entre les deux significations posée par la langue, l'émetteur impose de façon consciente à son interlocuteur une interprétation forcée où les deux significations doivent être entendues *ensemble* et non pas de façon exclusive »²¹. Reste à s'interroger sur la nature de ce récepteur.

3. DU TROPE COMMUNICATIONNEL À LA CARACTÉRISATION STYLISTIQUE

L'ensemble des phénomènes que l'on a évoqués jusqu'ici jouent sur des possibles langagiers et sont susceptibles d'être décrits et interprétés à l'intérieur du système linguistique du français, mais il semble nécessaire d'envisager un *continuum* entre ceux que les personnages de la pièce perçoivent (d'où équivoques et malentendus), et ceux, plus nombreux, qui passent inaperçus pour ces mêmes personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur (les jeux de mots), avec, entre les deux, une série d'ambiguïtés levées grâce au dialogue – et notamment à travers des jeux d'interrogations. Se superposent donc deux types de réception : l'une qu'on pourrait dire partielle (celle du personnage), l'autre large (celle du lecteur). Or, on le sait, « le discours théâtral apparaît [...] comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel »²², qui correspond à

un renversement de la hiérarchie « normale » des niveaux de destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le

19 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 23.

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 22 – nous soulignons.

22 C. Kerbrat-Orecchioni, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 242.

véritable allocutaire est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect²³.

Au théâtre, en effet, le public est toujours un récepteur indirect pour l'auteur et l'acteur, et un récepteur additionnel pour le personnage.

Au vu des exemples que l'on a convoqués jusqu'à présent, on peut avancer qu'*En attendant Godot* construit un pacte de réception où bon nombre d'effets – et notamment le comique – reposent sur la compétence linguistique du spectateur/lecteur. Les jeux de mots impliquent en effet moins un détour par le contexte que par ce que le récepteur sait de la langue, comme le thématise un passage de la pièce où semble d'abord apparaître une ambiguïté de type sémantique, portant sur la relation entre les actants de la phrase²⁴ :

(17) *Ils [Vladimir et Estragon] aident Pozzo à se lever, s'écartent de lui.*

Il retombe. [...]

POZZO. – J'avais une très bonne vue – mais êtes-vous des amis ?

ESTRAGON (*riant bruyamment*). – Il demande si nous sommes des amis !

VLADIMIR. – Non, il veut dire des amis à lui. (p. 110)

23 C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, op. cit., p. 239-240. L'interaction verbale, dans la première schématisation qu'en donne l'auteur, repose sur trois catégories de récepteurs : l'« allocutaire » ou « destinataire direct » : « celui que l'émetteur [...] considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains "indices d'allocution" de nature verbale et para-verbale, comme son partenaire dans l'interaction » ; un « récepteur » ou « destinataire indirect » qui, « sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, [...] fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par [l'émetteur], de l'échange verbal » ; un « récepteur additionnel » éventuel, « si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur » (« Le dialogue théâtral », art. cit., p. 238). Le schéma est recomposé, en 1990, entre « participants ratifiés » d'une part, comprenant le ou les allocutaire(s) et le ou les récepteur(s) indirect(s) et les simples « témoins ou spectateurs d'un échange dont ils sont en principe exclus » (« bystanders ») d'autre part, comprenant ceux dont l'émetteur a conscience de la présence dans l'espace perceptif (« overhearers ») et ceux qui sont des « «épieux» illégaux, qui surprennent à l'insu de l'émetteur un message qui ne leur est en rien destiné » (« eavesdroppers ») (*Les Interactions verbales*, op. cit., p. 86).

24 Toutes les ambiguïtés sont sémantiques, en tant qu'« une même forme se voit associer plusieurs significations disjointes et mutuellement exclusives », mais on peut réserver la catégorie d'*ambiguïté sémantique* aux phénomènes où « les relations sémantiques entre les termes ne sont pas données toutes faites au récepteur » (C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 139).

L'échange met en évidence le calcul que le récepteur doit réaliser à partir du prédicat « être des amis » : la question de Pozzo, virtuellement ambiguë, peut évoquer l'amitié soit au sein du couple Vladimir-Estragon, soit entre le locuteur et les deux larrons. L'ambiguïté devient effective et tourne au malentendu dès lors qu'Estragon choisit la mauvaise interprétation (en l'occurrence la première). La réplique de Vladimir, appuyée sur une structure de glose explicite (« il veut dire ») est censée lever la difficulté – geste nécessaire pour que l'échange se stabilise. Mais le rire bruyant d'Estragon suggérait que, pour lui, il en allait d'une évidence : le contexte serait suffisamment « clair » pour que la question de Pozzo ne se pose pas – et l'on peut sans doute comprendre l'exclamation comme une manière de souligner à nouveau la cécité de Pozzo, insensible à ce qui saute normalement aux yeux²⁵. Mais Estragon ne sélectionne pas le contexte pertinent. Tout se passe donc comme si son comportement soulignait chez lui une certaine conscience épilinguistique – celle de l'importance du contexte –, prétention que le correctif de Vladimir ridiculiserait. Dans la situation où se trouvent les personnages, il est en effet plus probable que le terme « amis » réponde au script que les deux compères viennent de jouer en aidant Pozzo à se relever (« La preuve, c'est que nous l'avons aidé », remarque justement Vladimir). Une telle occurrence va donc jusqu'à problématiser la notion même de contexte situationnel : les difficultés répétées d'Estragon insistent sur le calcul à réaliser dans la levée des ambiguïtés, tout en peignant un personnage souvent incapable de faire le bon choix – et donc risible.

Pour autant, il n'est pas seulement question, dans l'exemple (17), d'une ambiguïté sémantique induite par un déficit de calcul interprétatif : réduire les choses à cette analyse reviendrait à ne pas suffisamment prêter d'attention au détail langagier. Car que demande Pozzo ? « Êtes-vous *des* amis ? » – et non pas « Êtes-vous amis ? ». Or, ces deux formes impliquent deux significations : la première oriente vers un rapport avec le locuteur,

25 Voir, encadrant le passage cité : « POZZO. – Qui êtes-vous ? VLADIMIR. – Vous ne me remettez pas ? POZZO. – Je suis aveugle » (p. 110) puis « ESTRAGON. – Des brigands ! Est-ce qu'on a l'air de brigands ? VLADIMIR. – Voyons ! Il est aveugle » (p. 111).

tandis que la seconde code un rapport entre les allocutaires. Estragon souffrirait donc plutôt d'un déficit de compétence linguistique, par rapport à Vladimir – que Bertolt Brecht, dans des projets d'adaptation, imaginait sous les traits d'un intellectuel²⁶ – mais surtout par rapport au spectateur/lecteur. En effet, le problème du personnage n'est pas tant de ne pas réussir à lever une ambiguïté²⁷, que de ne pas comprendre ce qui est dit.

Un autre exemple permet d'aller plus loin, dont le sel repose sur un mélange de défigement et d'échec perlocutoire :

(18) POZZO. – C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais. (*Un temps.*) Qu'est-ce qu'il attend ?

VLADIMIR (*à Estragon*). – Qu'est-ce que tu attends ?

ESTRAGON. – J'attends Godot. (p. 114)

La réplique d'Estragon n'est aucunement pertinente : la question posée par Pozzo, reprise par Vladimir, n'appelle aucune réponse autre que gestuelle – sous la question, il faut ici encore lire un impératif (« Vas-y ! »). Estragon, une nouvelle fois, ne saisit pas ce qu'on lui demande (de faire) parce qu'il défige une expression pragmatiquement figée. Le comique naît alors de ce double décalage entre spectateur/lecteur et personnages : seul le premier sait qu'une superposition de significations est possible ; il constate par ailleurs que les personnages ne perçoivent aucunement cette possibilité.

Mais il est dans la pièce une série de phénomènes encore plus décisifs : les cas où un jeu de mots se produit entre didascalie et dialogue, comme ici :

(19) ESTRAGON (*se tordant*). – Il est tordant ! (p. 45)

Le sens de « tordant » (« très drôle ») est remotivé, mais le jeu fonctionne entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend, tandis que, pour un lecteur, il demeure purement verbal, comme dans cet autre passage :

²⁶ Voir Alain Satgé, *En attendant Godot*, op. cit., p. 33.

²⁷ On ne peut ici parler d'ambiguïté qu'à reculons : les deux significations que l'on évoque sont attachées à deux formes qui, bien que présentant une quasi homonymie morphosyntaxique, n'en sont pas moins distinctes.

« Pozzo. – Tenez-le bien ! (*Il met la valise dans la main de Lucky, qui la lâche aussitôt.*) Ne le lâchez pas ! » (p. 59). Ailleurs, le décalage, qui repose encore sur une ambiguïté lexicale virtuelle (la polysémie de la famille de mots du verbe « lier ») se perçoit entre un mot et une manière de prononcer :

(20) VLADIMIR. – À Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*) (p. 26)

Autant dire que Beckett entend jouer sur la relation dissymétrique entre texte et représentation, comme, ailleurs, dans une allusion intertextuelle à Baudelaire :

244

(21) VLADIMIR. – Du calme.

ESTRAGON (*avec volupté*). – Calme... Calme... (p. 19)

Or, seul le lecteur peut goûter ici à ce jeu : on imagine mal, en effet, un spectateur identifiant immédiatement le comportement de l'acteur comme représentation d'un sentiment *de volupté* !

On veut donc croire qu'*En attendant Godot* interroge au plus haut point le fonctionnement de la réception d'un texte littéraire – et notamment celle de ses caractéristiques stylistiques. Le trope communicationnel, ici poussé à son rendement maximal, fait se croiser plusieurs canaux de communication, dont le plus « rentable » en termes d'effets de sens, est sans doute le plus « large » : celui qui fait communiquer, par-delà des personnages, une instance de production et une instance de réception englobantes – les personnages sont trop défaillants pour percevoir la plupart de ces faits langagiers. De fait, ce phénomène participe d'une autre structure interprétative : on passe de l'économie interne de la fable à l'économie externe de la valeur à travers l'assignation d'une fonction stylistique à ces traits de langue, c'est-à-dire à la fois d'un rôle dans l'interprétation globale de la pièce et d'une caractéristique de son écriture. Ces dysfonctionnements, permettant le « passage d'une structure locale à une autre, ou d'une structure locale à la structure d'ensemble »²⁸ seraient donc autant de

28 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 141.

« traces » du « niveau α » défini par Georges Molinié²⁹ comme « le domaine des conditions idéologico-culturelles, de ce qu'on appelle, largement, les déterminations esthétiques, au sens des prismes d'une vision du monde »³⁰.

« L'image du contexte révélateur d'ambiguïtés virtuelles, voire même créateur d'ambiguïtés effectives vient moins spontanément à l'esprit » que celle d'un contexte désambiguïsateur, remarque C. Fuchs³¹. C'est sans doute vrai, et la force d'*En attendant Godot* est de retourner la situation. En multipliant les cas d'ambiguïté linguistique, qui tantôt restent virtuels, tantôt sont effectifs, la pièce de Beckett en tire deux dynamiques parfaitement cohérentes avec son propos : d'une part, faire de certaines de ces difficultés des outils pour meubler le silence toujours menaçant ; d'autre part, tirer tout le parti possible de la communication dissymétrique qu'implique l'énonciation théâtrale. Que l'ensemble de ces phénomènes ne soient pas donnés à voir et/ou à lire comme perçus par les personnages, cela signifie que leur rôle se situe à un autre niveau, celui de la réception d'ensemble de la pièce : si la compétence linguistique est au centre de tous les problèmes d'ambiguïté et d'ambivalence que l'on a examinés, c'est parce qu'elle définit l'espace de surgissement des effets stylistiques – le comique, bien sûr, mais aussi, de manière plus large, la qualité littéraire d'un texte de théâtre.

29 Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 57-59.

30 *Ibid.*, p. 69.

31 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 56.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.
- FUCHS, Catherine, *Les Ambiguïtés du français*, Paris-Gap, Ophrys, 1996.
- JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, t. I, Paris, Armand Colin, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 235-249.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine et PLANTIN, Christian (dir.), *Le Trilogue*, Lyon, PUL, 1995.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1995.
- LECLER, Aude, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de praxématique*, n° 46 (« Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation »), 2006, p. 43-60.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- NEVEU, Franck, « Comment “ça” se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, 1998, p. 8-11.
- NEVEU, Franck, « Sur la relation partie/tout et la désignation indistincte dans *Fin de partie*. Référence et contexte au théâtre », dans Franck Neveu (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998, p. 277-296.
- PERRIN, Laurent, « Énonciation, grammaticalisation et lexicalisation », *Cahiers de praxématique*, n° 46 (« Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation »), 2006, p. 61-101.
- RABATÉ, Dominique, « “Jouons ça comme ça” (Discours et méta-discours dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*) », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 247-253.
- RASTIER, François, « Défigements sémantiques en contexte », dans Michel Martins-Baltar (éd.), *La Locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 307-332.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 255-260.
- SATGÉ, Alain, *En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3200), éléments de style

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui. Certes, *Érec et Énide* enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre en formation ; si une poétique du romanesque y est assurément mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages, elle est encore pleine d'instabilité.

RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

« Ainsi, par vision la France à moi parla » : le discours rapporté dans la *Continuation...* et la *Remontrance...* de Ronsard

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remontrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

modalisation en discours second). Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes (polyphonie, sermocination, prosopopée, dialogue). Comment expliquer ce choix ? Combinant l'approche linguistique et rhétorique, ce travail se propose d'en comprendre la signification générique et poétique en examinant successivement les différents types de discours rapporté. Après avoir montré que les discours indirect et indirect libre sont essentiellement des moyens satiriques de disqualifier la parole réformée en lui donnant une forme condamnable et ridicule, l'étude des discours directs met en évidence le recours à des sermocinations, parfois dialoguées, qui élèvent le ton, animent l'argumentation, ajoutent à la satire une valorisation de la parole poétique de l'auteur et, quand elles prennent la forme de prosopopées, cherchent à convaincre le lecteur par des chocs émotifs ou une polyphonie énonciative qui ne peut pas ne pas le déstabiliser. Mettant en scène une communication verbale animée, le discours rapporté mêle ainsi la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique. Mais la variété des voix exprimées contribue aussi à faire du poète une sorte de chamane capable de faire parler toutes les voix du conflit, de l'individu aux groupes et aux allégories. Elle est l'un des choix par lesquels Ronsard cherche, semble-t-il, à inventer une figure de poète engagé mi-prophète mi-rheteur.

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

Le mot *allégorie* recouvre des réalités différentes : pratique herméneutique, procédé d'écriture conçu comme personnification plutôt métonymique ou métaphore continuée. L'article tente de cerner les différentes utilisations faites par Ronsard de l'allégorie dans ces différents sens pour comprendre l'intérêt de cette figure dans la pratique de l'écriture militante des *Discours*, leur lien éventuel. Les nombreuses personnifications que l'on rencontre dans ces poèmes peuvent être mises en rapport avec les figures mythologiques. Elles concourent à faire de la poésie une activité philosophique en lien avec le sacré et opèrent la *translatio studii* recherchée par la Pléiade. Elles donnent corps à une

écriture poétique de l'histoire qui atteint l'universel grâce à la fiction, mettant en œuvre *evidentia* et *energeia*. Elles permettent au style de l'histoire tragique de se développer entre *ethos* et *pathos*. Dans une période de crise idéologique, leur efficacité didactique est cependant suspendue au crédit que l'on porte à leur énonciateur, garant de la mise en rapport analogique. L'usage ronsardien de l'allégorie militante oscille ainsi entre exemplarité et autonomie esthétique, rendant compte finalement, grâce à sa nature dédoublée, de la position de Ronsard dans la période de mutations importantes de son temps.

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans *Les Aventures de Télémaque*.

La critique littéraire a longtemps condamné le *Télémaque* au nom de son usage du cliché, sans saisir les enjeux ni les motifs d'une telle prolifération. Notre hypothèse est que cette dernière marque avant tout la volonté fénelonienne d'épurer les tableaux sensibles proposés au lecteur, et le paradoxe fécond d'une rhétorique du peindre articulée à une prévention constante envers les illusions des sens et de l'imagination. Opacifiant la représentation en la donnant toujours comme telle au cœur même de l'activité mimétique, le travail du cliché à l'œuvre dans le *Télémaque* trahit parallèlement une tentation spirituelle du dépouillement : pour le théoricien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit dont participe l'usage du cliché se veut tension vers l'« acte simple » et ouverture à la « naïveté » (certes ambiguë) d'une parole toute commune, celle-là même d'un « sublime familier » ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre. En somme, loin de trahir les faiblesses supposées d'une pratique stylistique inconséquente, les clichés du *Télémaque* s'imposent comme le principal vecteur rhétorique de la morale et de la spiritualité fénelonienne : instruments d'évidement des sens et du moi, ils tendent à guider le lecteur vers l'apprentissage de cette plénitude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

Stéphane Macé

« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du *Télémaque*

Cet article étudie quelques exemples de l'intégration des énoncés gnomiques (sentences ou maximes) dans le contexte narratif des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. L'étude stylistique des exemples est précédée d'une rapide contextualisation touchant la définition et l'histoire des énoncés sentencieux, et l'identité générique foncièrement problématique de l'ouvrage. La partie plus descriptive et technique prend en considération quelques réalités syntaxiques, mais envisage prioritairement le problème sous l'angle des manipulations énonciatives : jeu des pronoms et système grammatical de la personne, lecture polyphonique...

250

MARIVAUX, LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

Notre étude s'inscrit dans le cadre des travaux de métapragmatique et d'énonciation. Elle examine certains mouvements de morcellement et d'effacement énonciatifs, instants de vacillement ou de masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique : que le phénomène, si récurrent dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène offre une vaste expérimentation, analysable selon les perspectives de la rhétorique, et particulièrement réceptive aux théorisations modernes en termes de relations énonciatives hiérarchisées. L'analyse s'appuie ainsi sur les abstraits comme point de départ de l'énonciation, les différents rôles du pronom *on*, les phénomènes de reprise autonymique, lorsqu'ils entrent

dans les stratégies de gestion de l'image de soi, de l'*ethos* discursif que les personnages masqués cherchent à préserver dans l'affrontement verbal.

Anna Jaubert

Le Jeu de l'amour et du hasard, en effeuillant l'énonciation...

Le tour badin donné au titre ne doit pas masquer sa motivation : dans le jeu de mots, et grâce au jeu de mots, il entend condenser plusieurs discours sur son objet. Le premier de ces discours, adressé à un large public littéraire, fait signe en direction de l'*ethos* du marivaudage : ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement exemples à l'appui. L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais qui sera décrite dans la superposition de ses plans. La migration d'un plan à l'autre et la motivation du phénomène conduisent à l'hypothèse forte du bond qualitatif qui fait percevoir un fait de langue comme un fait de style.

De l'hétérogénéité énonciative inscrite dans l'enchaînement des répliques, analysable en termes de dialogisme interlocutif et de cohésion locale, à une pragmatique générale de la reformulation, partie prenante de la double adresse théâtrale, on verra qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative. Il s'agit alors de donner un sens au tremblement insistant du sens. L'effeuillage de l'énonciation est ici le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité beaucoup plus limpide que sa réputation ne le dit.

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ?

Analyse métrique de quelques alexandrins de Rimbaud antérieurs à 1871. L'hypothèse d'une constante métrique 6-6 invite à se méfier de ses rares trimètres « évidents ».

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante que l'on sait. Cet article a pour but de rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes des poètes qui ont nourri son imaginaire et ses premières œuvres : Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine et bien d'autres encore...

252

On verra combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il a fait son miel à l'étrange saveur permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo, qui déclarait au début de son premier recueil « Renouvelons aussi toute vieille pensée », et de Verlaine, Rimbaud, à son tour, a opéré une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie.

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

« Fixer des vertiges » est en soi une gageure, puisqu'il s'agit de formaliser ce qui est toujours déjà au-delà du mouvement tel qu'il est momentanément arrêté, et de saisir dans son extériorité ce qui pourtant entraîne la stabilité même de la relation sujet/objet. L'expression et l'ambition qu'elle contient annoncent alors bien sûr la nouveauté du projet poétique d'altération du sujet, et de la langue, dont la formule « Je est un autre » reste pour nous l'une des traductions les plus frappantes. Mais elle engage aussi à mesurer l'importance des résistances à ce projet, auxquelles notre position de lecteur nous permet d'être sensibles.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la conversation : dans l'univers beckettien, où la communication menace de se rompre à chaque tour de parole, on y reconnaît un enjeu prioritaire. Le dialogue dans *En attendant Godot* présente de nombreuses marques de cohésion entre les répliques qui donnent à l'écriture une apparence classique. On y reconnaît cependant un dialogue avant-gardiste très proche de *La Cantatrice chauve* qui fonctionne sur la dénudation des règles de la conversation et, par conséquent, de la politesse verbale à l'œuvre dans les conversations. Le dynamitage du dialogue est achevé par un phénomène d'hyper-cohérence qui bloque la progression thématique au profit de la répétition et enferme chaque interlocuteur dans une sorte de soliloque.

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

- un repérage des ambiguïtés linguistiques (morphologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) ;
- l'étude du lien entre ces phénomènes et la conduite de l'échange ;
- la prégnance des phénomènes d'ambiguïté virtuelle et des jeux de langage.

Ce qui équivaut à distinguer :

- des phénomènes qui expliquent des accidents dialogaux, mais permettent en même temps de « meubler » ;
- des phénomènes qui passent totalement inaperçus pour les personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur. De fait, on souhaite mettre en évidence l'intérêt de la double énonciation dans une pièce comme *En attendant Godot* : la surreprésentation des phénomènes d'ambiguïté virtuelle intéresse finalement moins l'économie de la « fiction » dramatique que le niveau englobant de la caractérisation stylistique, ce qui signifie qu'on part de remarques descriptives pour aborder des considérations théoriques.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

Vers une poétique du romanescque : <i>Érec et Énide</i> (v. 1085-3200), éléments de style	
Danièle James-Raoul.....	15

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

« Ainsi, par vision, la France à moi parla » : le discours rapporté dans la <i>Continuation...</i> et la <i>Remonstrance...</i> de Ronsard	
Olivier Halévy.....	49
Ronsard et l'allégorie dans les <i>Discours</i>	
Caroline Trotot.....	65

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans <i>Les Aventures de Télémaque</i>	
Laurent Susini.....	89
« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du <i>Télémaque</i>	
Stéphane Macé.....	107

QUATRIÈME PARTIE

MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> de Marivaux Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon	125
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> , en effeuillant l'énonciation Anna Jaubert	141

CINQUIÈME PARTIE

ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ? Benôit de Cornulier	161
Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai » Brigitte Buffard-Moret	173
Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance Laure Himy-Piéri	195

SIXIÈME PARTIE

SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans <i>En attendant Godot</i> Françoise Rullier-Theuret	213
Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans <i>En attendant Godot</i> Julien Piat	229
Résumés	247