

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

Nous remercions Thérèse Vàn Dung Le Flanchec et Laurent Susini pour leurs précieuses relectures, ainsi que Catherine Fromilhague, qui nous a fait l'amitié de préfacer 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 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>

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 Albalat ; « 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[érité] [...]

90

3 A. Albalat, *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 zéphyr »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 zéphyr n'ont jamais adouci » ; II, 147 : « la douce haleine des zéphyr ».

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'Hermite, 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*,urgeon 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 recréation. 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.

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