

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 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>

QUATRIÈME PARTIE

Marivaux

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 déplaïs 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 déplaïs 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.

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