

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

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

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

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

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

« Études linguistiques »

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

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

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

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

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

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

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

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

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

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

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



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

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

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009
© Sorbonne Université Presses, 2021

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

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

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

SIXIÈME PARTIE

Samuel Beckett

« VOYONS, GOGO, IL FAUT ME RENVOYER LA BALLE »
L'ENCHAÎNEMENT DES RÉPLIQUES DANS *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la parole : dans l'univers beckettien, on y reconnaît un enjeu prioritaire.

Cette question nous amènera à nous placer, non au niveau de la phrase, mais au niveau du texte, car elle implique qu'en plus de la syntaxe, on prenne en compte des données sémantiques. Si nous ne cherchons pas ici à rendre à la cohésion et à la cohérence leur part respective, puisque la terminologie est loin d'être harmonisée, notre angle de vue nous tirera cependant du côté de la cohésion, dans la mesure où il s'agira, dans une perspective stylistique, d'identifier les moyens linguistiques qui font que le dialogue théâtral forme bien un texte et ne se réduit pas à une simple succession de répliques posées à la suite les unes des autres.

En effet, le *corpus* que nous soumettons à une analyse de « texture » n'est pas un discours unitaire mais un entrelacement de plusieurs voix autonomes, marquées donc par des subjectivités différentes. Si l'énonciation définit l'unité d'un discours, cet enchaînement de tours de parole peut-il devenir homogène ? Il le peut, naturellement, d'un côté parce que ces voix discordantes sont nées de la même plume et que toutes les phrases sont produites par un énonciateur unique, le dramaturge ; de l'autre côté parce que le dialogue dramatique imite des échanges authentiques où les interlocuteurs co-construisent un texte polyphonique résultant d'une interaction. On peut ainsi partir d'une définition paradoxale : le dialogue de théâtre est dialogal sans être

dialogique¹. C'est pourquoi il imite la conversation ordinaire jusque dans ses ratés, il cherche à donner une impression de texture éclatée, tout en visant une unité d'effet. En cela, *En attendant Godot* s'inscrit dans une tradition littéraire et on peut appliquer à ses enchaînements les mêmes analyses qu'à ceux de Molière.

Les marques de cohésion balisent le texte d'une manière classique, nous les examinerons rapidement, pour nous attacher plus longuement dans une deuxième partie à ce qui fonde la spécificité et la modernité du dialogue beckettien.

La cohésion du dialogue est assurée au niveau syntaxique, lexical et thématique.

214

On ne s'attardera pas sur la cohésion au niveau des groupes, chaînes d'éléments qui s'accordent (intra-réplique), ni sur l'emploi des temps (le présent est dominant). L'enchaînement des répliques s'articule au niveau de la phrase et au-delà.

– L'enchaînement grammatical se fait quelquefois au niveau de la phrase.

Le découpage en tours de parole peut dissocier des éléments syntaxiquement dépendants, le verbe de son COD, par exemple : « Nous avons des excuses. – C'est pour ne pas entendre. – Nous avons nos raisons. – Toutes les voix mortes » (p. 81)². La ponctuation de fin de phrase ne coïncide pas avec l'accomplissement de la construction grammaticale, il faut deux répliques pour former un énoncé complet. Le liage syntaxique efface les bornes des tours de parole, créant un effet de « discordance » que l'on pourrait appeler, en empruntant ce terme à la métrique, un « enjambement »³.

1 Nous empruntons l'expression à Anne Reboul, « Le texte de théâtre comme discours dialogal monologique polyphonique », *Cahiers de linguistique française*, n° 6, 1985, p. 49-78.

2 Les numéros de page renvoient à : Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

3 Il faut rendre l'invention de cette métaphore à la plume d'Anna Jaubert, *L'Information grammaticale*, n° 61, 1994, p. 51.

L'enchaînement question/réponse apporte le bouclage sémantique le plus serré. La question et sa réponse forment en deux temps un entier de signification. L'interrogation partielle se fait à *nucleus vide* : « Qu'est-ce que tu fais ? » (p. 66) ; la réponse vient combler le manque de la question en fournissant une information qui vient remplir le mot interrogatif : « Je garde les chèvres, monsieur ». L'interrogation totale contient en elle-même tous les éléments lexicaux de la réponse, elle appelle, non une information, mais une validation. Pourtant son pouvoir enchaînant est tout aussi fort, car la réponse n'est pas aussi libre qu'il paraît. La question apporte avec elle une orientation argumentative et des contraintes sur la réponse : « Tu veux que je te la raconte ? – Non » (p. 14). Ici, la réponse négative est si peu attendue qu'elle produit un effet d'impolitesse. L'enchaînement sémantique se double souvent d'un bouclage grammatical par ellipse ; en effet, la réponse fait souvent l'économie d'une partie de la phrase, aisément restituable en contexte : « Tu as été loin ? – Jusqu'au bord de la pente » (p. 96). La phrase canonique se morcelle dans la paire adjacente question/réponse en segments qu'on ne peut pas dire autonomes à cause de leur interdépendance syntaxique. L'ellipse fonctionne comme un phénomène de liage qui assure la cohésion sans répéter les mêmes mots, tout en imposant la restitution implicite d'une structure grammaticale empruntée à la réplique précédente.

Si les questions restaient sans réponse, le tissu textuel risquerait de se rompre. Mais dans *En attendant Godot*, on répète les questions jusqu'à ce qu'elles reçoivent une réponse : « Vous voulez vous en débarrasser ? [deux fois] Vous n'en voulez plus ? [...] Vous voulez vous en débarrasser ? [quatre fois] – En effet » (p. 40).

– L'enchaînement grammatical peut se faire en dehors de la phrase. L'ensemble des phénomènes anaphoriques concerne la continuité référentielle autant que la progression thématique. C'est un mode d'assignation de la référence fondé sur la reprise du déjà-connu. L'opération d'anaphore a pour effet de saturer une forme qui exige de l'être, elle apporte à cette forme ce qui lui manque et restaure une structure sémantique complète. L'anaphore, exigeant un antécédent linguistique, déclenche une connexion à son contexte, une expression

dite anaphorique n'étant interprétable qu'à travers ce phénomène de reprise. L'anaphore n'est pas limitée par les frontières de la phrase ni de la réplique. Elle entraîne donc un liage solide entre les interventions puisqu'elle met en place une relation de dépendance qui oblige à chercher un antécédent dans la ou les répliques antérieures, assurant des relations au niveau des choses dont on parle (co-référence, co-classification, méronymie).

Elle s'associe le plus souvent à un autre mécanisme qui assure la cohésion d'une séquence⁴ dialogale. Généralement une réplique cadrative pose le « cadre thématique »⁵ qui programme la progression des interventions suivantes en indiquant un champ dominant. « Qui est Godot ? » demande Pozzo (p. 28), qui maintient le thème par une série de répliques faisant intervenir des anaphores : « Vous m'avez pris pour lui », « Qui est-ce ? », « Vous m'avez pris pour lui », jusqu'à la réplique bouclante qui marque l'abandon du sujet : « Ne parlons plus de ça » (p. 29). C'est bien parce que le dialogue se développe à partir d'un cadrage initial que Vladimir peut constater : « Dis quelque chose ! [...] C'est le départ qui est difficile » (p. 82).

La réplique initiative qui pose une dominante thématique met en place un liage d'autant plus efficace qu'elle initie une chaîne

4 Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle « séquence » un bloc de répliques reliées par un fort degré de cohérence (*Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, t. I).

5 Michel Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1995, p. 125-151. *Id.*, « L'encadrement du discours, univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de recherche linguistique*, Université de Nancy 2, n° 6, 1997, p. 1-73. *Id.*, « Cohérence, pertinence et intégration conceptuelle », accessible sur le site <www.lattice.cnrs.fr/> (à paraître). Si le bornage thématique est souvent clairement posé, le dialogue souffre d'un manque de cadrage global. Les liens d'indexation ne fonctionnent pas, les informations circonstanciées sur l'espace et le temps sont trop lacunaires pour construire un ensemble cadratif garant de cohérence. Les personnages n'ont aucun savoir sur le monde dans lequel ils vivent et de ce fait manque l'installation d'un « univers de discours » (Charolles rapproche la notion d'univers de discours de la notion d'« univers de croyance » théorisée par Robert Martin) qui viendrait se surajouter aux enchaînements ponctuels. Dans un texte, en général, l'inscription dans l'espace et le temps produit un cadre intégrateur global qui règle les opérations de mobilisation de connaissances et de savoirs stéréotypiques, comme le « salon anglais » de *La Cantatrice chauve* qui nous fait attendre un type de comportement et de parole. Les personnages becketttiens, qui ne savent ni où ils sont ni quelle heure il est, par défaut de situation, flottent dans le vide et le dialogue reste sans cadrage d'ensemble.

(métaphore à laquelle il faut redonner tout son sens) qui se construit sur des anaphores. « Où sont tes chaussures ? » demande Vladimir (p. 87), déterminant un cadrage qui organise la progression thématique d'un groupe de 26 répliques jusqu'à la rupture assumée par Estragon : « Je suis fatigué. [...] Allons-nous-en » (p. 88). Les « chaussures » deviennent l'antécédent des reprises : « J'ai dû les jeter », « Elles me faisaient mal », « Les voilà », « Ce ne sont pas les miennes ». La chaîne anaphorique exprimant une relation de co-référence est rompue alors par l'emploi d'un démonstratif au fonctionnement, non plus endophrasique, mais exophrasique : « Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes ». De nouvelles expressions anaphoriques vont prolonger la chaîne thématique « chaussures », sans établir une relation d'identité entre les référents visés, car les chaussures du « type » ne sont pas les chaussures d'Estragon, même si elles sont nommées par le même nom commun ; il s'agit de deux membres différents de la même classe : « Un type est venu qui a pris les tiennes et t'a laissé les siennes ». Les pronoms pour désigner le référent changent avec les tours de parole : « Mais les miennes étaient trop petites », ce qui vient complexifier les reprises anaphoriques dans une interaction où la langue doit prendre en compte le changement de locuteur. L'éclatement énonciatif est à la fois indiqué et réparé par le changement de personne qui ne contrevient pas à la continuité grammaticale.

La reprise anaphorique associée au cadrage thématique lie membre à membre les interventions : non seulement elle assure la continuité référentielle, mais elle intègre même la polyphonie. Le bouclage des répliques est alors très serré.

Les dysfonctionnements du repérage anaphorique sont tout de suite réparés, ils imitent les ratés de la conversation ordinaire sans donner lieu à des quiproquos : « le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux. – Qui ? – Comment ? – Je ne comprends rien... [...] Engueulé qui ? – Le Sauveur » (p. 14).

– Les connecteurs enfin, représentent un autre moyen linguistique d'assurer le liage entre les phrases. Ils fonctionnent comme des charnières qui articulent les tours de paroles et agissent comme des

éléments de liaison. Même s'ils véhiculent des positionnements interprétatifs, ils indiquent la manière de présenter une réplique par rapport à la précédente. Ils marquent moins des relations logiques que des changements d'orientation, ils ne peuvent s'interpréter qu'au niveau de l'interaction où ils inscrivent une relation de subordination pragmatique entre les tours de parole. Ils sont peu nombreux ici et peu variés, beaucoup de « mais » et de « alors », quelques « c'est-à-dire », et deux ou trois « d'ailleurs » et « n'est-ce pas ? ». Les tours de parole s'enchaînent souvent sans articulation apparente : « Du moment qu'on est prévenu. – On peut patienter. – On sait à quoi s'en tenir. – Plus d'inquiétude à avoir. – Il n'y a qu'à attendre » (p. 49).

218

Quand les fils risquent de se rompre, ce sont des formules figées mais non réductibles au rang de connecteur qui viennent explicitement réparer le tissu textuel, leur valeur enchaînante est dominante : « Qu'est-ce que je disais... [...] Ah oui » (p. 13) ; « Qu'est-ce que je disais ? [...] J'y suis » (p. 39). Ces marqueurs de structuration discursive fonctionnent à un niveau de textualité supérieur, ils n'enchaînent pas une réplique à une autre, mais interviennent au niveau global de l'échange (d'où leur inscription possible dans la durée et dans la répétition).

Tout cela s'enchaîne donc pas mal du tout, et pourtant le spectacle de ces discours produit une impression d'étrangeté. Quelque chose comme une provocation d'avant-garde se glisse sous cette apparence classique.

Si l'on a rapproché Beckett de Ionesco sous la bannière de la dérision ou de l'absurde, on n'a jamais, par contre, été sensible à la parenté qui unit la conduite du dialogue dans *En attendant Godot* à une pièce montée tout juste trois ans auparavant, *La Cantatrice chauve*, qui date de 1950. Beckett, on l'a répété, met sur scène une parole constamment menacée par le silence qui est comme une image sonore de la mort. Chez Ionesco aussi, on parle parce que le silence menace. Dans les deux pièces, à l'action quasi-inexistante, on fait la conversation (« C'est ça, faisons un peu de conversation » dit Estragon [p. 62]) pour tromper l'ennui (dans *La Cantatrice chauve* : « Ah, la la la la. – Vous avez du chagrin ? – Non. Il

s'emmerde »⁶ ; aussi bien que dans *Godot* : « Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c'est incontestable » [p. 105]). Mais les sujets de discussion sont évanescents, ces gens n'ont rien (ou plus rien) à se dire, ils vont de l'« insignifiant » (p. 89) au « n'importe quoi » (p. 82). L'accord conduit au silence, c'est le désaccord qui ferait parler les personnages, mais les échanges polémiques sont rares, bien que leur productivité dialogale soit reconnue par Estragon : « C'est ça, engueulons-nous » (p. 98). Les informations sont maigres, les deux textes introduisent peu de référents nouveaux en position de thème. La hantise du silence s'exprime au bord de la violence : « VLADIMIR (*avec force*). – Achève ta phrase, je te dis » (p. 98).

Tout le problème est de prolonger le dialogue, puisque les personnages de théâtre n'ont d'existence que tant qu'ils parlent (« On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » [p. 89-90]). Les protagonistes se montrent en train de jouer à la conversation, ce faisant, ils s'affichent en représentation et non plus en action, se désengageant de la fiction dans une conscience au deuxième degré qui rend impossible toute réception réaliste. Vladimir et Estragon traitent leur propre parole comme du remplissage : sur scène il ne s'agit que de parler. Par une transgression des codes du spectacle, le public a accès à ce qu'il ne devrait jamais voir. Le texte devient un méta-dialogue en réfléchissant justement sur ses modes d'enchaînement, le bon déroulement des tours de parole est même son plus constant objet. Le processus de dénudation des mécanismes de la conversation est à l'œuvre chez Beckett, comme dans *La Cantatrice chauve*.

Les sujets de conversation sont rares, l'ouverture, la fermeture et le changement de thème sont ironiquement soulignés comme autant de clins d'œil au spectateur. Quand la ressource apportée par les chaussures est épuisée, on l'indique : « Assez parlé de ces chaussures » (p. 90). Le texte formule expressément les articulations du dialogue et produit sa critique sur la manière de les gérer : « Je commence à en avoir assez

6 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 35.

de ce motif. [...] – Passons maintenant à autre chose » (p. 109). Le commentaire méta-énonciatif s'accompagne éventuellement d'une auto-évaluation : « Ce n'était pas si mal comme petit galop. – Oui, mais maintenant il va falloir trouver autre chose » (p. 84). La focalisation sur la parole est telle que Vladimir ne voit pas arriver des hommes à l'acte II, il voit arriver quelque chose à dire : « Enfin du renfort ! [...] Nous commençons à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée » (p. 100). Le sur-marquage de l'enchaînement des séquences participe d'un projet parodique global.

220

Les pièces de Beckett et de Ionesco nous donnent à voir – ce qu'habituellement on prend le soin de cacher – les efforts, toujours nécessairement maladroits, des participants pour trouver des expédients et relancer la conversation, qui de naturelle qu'elle devrait sembler, bascule dans l'artificiel, voire le forcé : « Dis quelque chose ! – Je cherche. [...] – Dis n'importe quoi ! [...] C'est ça, contredisons-nous. [...] C'est ça, posons-nous des questions » (p. 82-83) ; « Qu'est-ce que je disais ? On pourrait reprendre là » (p. 84). Pour que le dialogue se poursuive, il faut que l'autre y joue son rôle : « Développez ! Développez ! », dit Estragon qui s'évertue ensuite à traquer les réponses de l'aveugle réticent au moyen de questions (p. 112). (« Commencez ! », dit Mme Smith, « Commencez ! », dit M. Martin⁷.) Les deux « beaux parleurs », Pozzo et Vladimir, ne supportent pas de discourir sans réception. Répondre est présenté comme une obligation, car parler n'a de sens que si quelqu'un écoute et le manifeste, au moins par des régulateurs : « Je t'écoute » et autres éléments phatiques. Pozzo comme Vladimir transforment en injonction ce qui devrait venir spontanément et qu'on ne demande jamais à un interlocuteur. La parole n'est pas un plaisir, elle est surtout un devoir : « Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps » (p. 14), dit Vladimir, énonçant une règle sur le mode du « il faut ». (Les convives de Ionesco, de leur côté, appliquent avec ostentation le principe de coopération qui a, selon Grice, un statut de règle fondamentale : « Je vais vous en dire une à mon tour »⁸, « C'est

7 *Ibid.*, p. 55.

8 *Ibid.*, p. 57.

vosre tour, Madame »⁹.) Partout, on parle sur commande et on dit ce qu'on doit. Après Lucky esclave dans la conversation comme dans la vie, c'est Estragon qui est soumis à cette obligation, par Vladimir : « Dis-le, même si ce n'est pas vrai. – Qu'est-ce que je dois dire ? – Dis, je suis content. – Je suis content » (p. 77, même jeu p. 95), et par Pozzo : « Si vous me demandiez de me rasseoir. [...] – Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie. – [...] Insistez un peu. – Mais voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid » (p. 46). La relation de répétition confirme qu'il n'est pas l'initiateur de ses propres répliques. Le souffleur sort de son trou pour apparaître sur scène dans une mise en abyme du jeu théâtral.

Le flux des paroles n'est jamais livré au hasard, même si les règles qui organisent les tours et l'enchaînement des répliques n'ont pas la rigueur des lois de la grammaire. Il existe un rituel de la parole comme un rituel des gestes¹⁰. Les comportements langagiers marchent avec les règles de la politesse. Dans *La Cantatrice chauve*, c'est sur les injonctions des autres interlocuteurs que le pompier accepte de raconter une histoire à son tour. M. Smith dit à ce moment à l'oreille de Mme Martin : « Il accepte ! Il va encore nous embêter », et Mme Smith ajoute : « Pas de chance. J'ai été trop polie »¹¹. Selon qu'ils grossissent ou détournent les rituels conversationnels, les personnages de Beckett se montrent alternativement grossiers ou inutilement cérémonieux comme s'ils s'appliquaient à une leçon de conversation. Estragon n'écoute pas Vladimir qui raconte l'apologue des deux larrons, c'est à peine s'il répond, mais on réserve à Pozzo un accueil conversationnel emphatique, il ne faut pas moins de quatre répliques avant qu'il se décide à parler : « Je vais vous répondre. [...] – Viens ici. – Qu'est-ce qu'il y a ? – Il va parler. – C'est parfait. Tout le monde y est ? » (p. 38), l'outrance de la gestion interactive du dialogue n'est pas seulement comique parce qu'elle révèle la fatuité de Pozzo, elle ouvre sur une parodie de dialogue, d'autant plus que l'intéressé a oublié la question qui lui a été posée. Ce même Pozzo ayant décrit le coucher

9 *Ibid.*, p. 58.

10 Le déraillement de ce second système est mis en scène par Jean Tardieu quelques années plus tôt dans sa petite comédie *Un geste pour un autre* (1932).

11 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 46.

de soleil s'intéresse à la réception de son morceau de bravoure et oriente par des questions les répliques réactives des deux compères : « Comment m'avez-vous trouvé ? [...] Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? [...] J'ai tant besoin d'encouragement [...] J'ai un peu faibli sur la fin. Vous n'avez pas remarqué ? – Oh, peut-être un tout petit peu. – J'ai cru que c'était exprès » (p. 49-50).

Les échanges rituels développent leurs enchaînements routiniers qui deviennent caricaturaux dès qu'on les prolonge : « Et merci. – Merci à vous. – De rien. – Mais SI. – Mais non. – Mais si. – Mais non » (p. 61), parce qu'ils s'avèrent alors vides. Les formules cérémonieuses de Vladimir et Estragon : « Est-ce... - Oh pardon ! – Je t'écoute. – Mais non ! – Mais ! – Je t'ai coupé. – Au contraire » (p. 98), se retournent sans transition en échange d'injures : « Misérable ! ». Les excuses et les compliments qui ponctuent les rapports sociaux sont des relations jouées sur fond d'absence de vie intérieure et que l'exagération, la rupture ou la contradiction nous présentent comme telles. Les relations de Pozzo à Lucky donnent lieu à des évaluations antinomiques à dix pages d'intervalle. Vladimir commence par déclarer, s'adressant à Pozzo : « Traiter un homme [...] de cette façon... Je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte ! » (p. 35), puis s'adressant à Lucky, il formule le jugement inverse : « C'est honteux ! Un si bon maître ! Le faire souffrir ainsi ! » (p. 44).

Estragon est le spécialiste des enchaînements déceptifs qui peuvent passer pour des impolitesse conversationnelles : « Tu veux que je te la raconte ? – Non » (p. 14). Dans les enchaînements possibles à un premier acte de langage, les différents types de réaction n'ont pas toutes le même statut et ne sont pas également probables. D'une manière générale, les réactions de refus sont considérées comme marquées. La réaction positive est plus attendue parce qu'elle va dans le sens argumentatif de l'intervention initiative, elle possède toutes les propriétés d'un enchaînement préféré. L'opposition de la réplique réactive à la réplique initiative n'est pas marquée linguistiquement : « Je ne t'ennuie pas, j'espère ? – Je n'écoute pas » (p. 14).

Les tentatives de rupture volontaire de l'interaction (impolitesse caractérisée) sont associées à l'idée de sortie de scène (autre processus

de la dénudation, puisque la parole théâtrale ne peut exister que sur le plateau) : « Dis-moi de danser. – Je m'en vais » (p. 95), mais elles ne bloquent pas la conversation : « Qu'est-ce que je disais ? – Partons. – Mais ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper la crève » (p. 48). Les déraillements ne produisent aucun effet et ne brisent pas la chaîne de la parole (« nous sommes incapables de nous taire. – C'est vrai, nous sommes intarissables » [p. 80]). C'est peut-être qu'il n'y a pas de dialogue.

On n'a rien à dire (« Je n'ai rien à te dire » [p. 20]) et pourtant la parole continue. Mais là où Ionesco met en scène le déraillement du système de cohérence (« Oui, mais avec de l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut. – J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin. – Kakatoes, kakatoes, kakatoes, etc. »¹²), Beckett semble au contraire maintenir ce système. On trouve toujours une connexion sémantique entre les répliques, même si l'enchaînement ne présente aucune marque de cohésion : « Tu pues l'ail ! – C'est pour les reins » (p. 20). Les deux énoncés ne sont pas isolés et ne se suivent pas au hasard. Des processus inférentiels permettent de reconstruire les relations qui ne figurent pas explicitement entre la première et la deuxième réplique. On peut établir un lien entre les problèmes de vessie de Vladimir que le début de la pièce met en évidence (voir sa démarche « à petits pas raides, les jambes écartées » [p. 9], puis la focalisation sur sa braguette [p. 11]) et sa mauvaise haleine, on restitue une chaîne causale : c'est parce que ses reins fonctionnent mal qu'il mange de l'ail. Même lorsque Vladimir n'a pas l'air de répondre à la question posée par Estragon : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant qu'on est content ? – On attend Godot » (p. 78), on peut aisément restituer une relation de cause à conséquence : la réponse, qui se révèle une vraie réponse, énonce la cause (Godot) dont il faut tirer la conséquence (on ne peut rien faire, puisqu'on attend Godot). La cohérence repose sur cette interdépendance sémantique entre les énoncés qui nous persuade que le second locuteur réagit à l'intervention du premier.

12 *Ibid.*, p. 75.

Le plus souvent, dans *En attendant Godot*, les associations sont développées quand bien même le commentaire méta-énonciatif produit un ralentissement de l'information et un piétinement du dialogue. La réponse décalée d'Estragon : « Mais tu ne peux pas aller pieds nus. – Jésus l'a fait » (p. 68) appelle un processus d'interprétation, déployé après coup par l'indication d'un rapport de comparaison : « Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? – Toute ma vie je me suis comparé à lui ». Lorsque la distance sémantique semble maximale et pourrait poser des problèmes de compréhension : « Dites-lui de penser. – Donnez-lui son chapeau » (p. 54), elle est comblée par la suite du dialogue qui explicite une relation de condition permettant le pontage entre les répliques : « Il ne peut pas penser sans chapeau ». Ainsi le lien sémantique étant reconstruit, on est assuré que la deuxième réplique est prononcée en réaction à la première.

Les chevauchements et les retards se trouvent pareillement réparés, Vladimir est obligé de préciser à quelle réplique il n'a pas répondu du « tic au tac », le liage intervient en aval, six répliques plus loin :

ESTRAGON. – Nous naissons tous fous. Quelques uns le demeurent.

POZZO. – Au secours, je vous donnerai de l'argent !

ESTRAGON. – Combien ?

POZZO. – Cent francs ?

ESTRAGON. – Ce n'est pas assez.

VLADIMIR. – Je n'irais pas jusque là.

ESTRAGON. – Tu trouves que ce n'est pas assez ?

VLADIMIR. – Non, je veux dire jusqu'à affirmer que je n'avais pas toute ma tête en venant au monde. (p. 104)

La clarification tue la vivacité du dialogue, pourtant on trouve peu de raccourcis sémantiques entre les répliques. Le premier principe d'enchaînement dans le texte est la répétition des mots, des phrases ou des patrons syntaxiques.

Le texte nous offre ainsi des « ballets de paroles »¹³ où l'écriture accentue la stylisation au détriment de la vraisemblance. Vladimir et Estragon se

¹³ Il ne s'agit pas de stichomythies, nous empruntons l'expression « ballet de paroles » à Robert Garapon, *Le Dernier Molière*, Paris, SEDES, 1977.

« renvoient » les mots sur un rythme régulier (comme des « balles » sur un court de tennis ou comme ils échantent les chapeaux), dans ces moments de jeu verbal, ils jonglent avec le même ou le parasyonyme et produisent alors des hypozeuxes en série, exécutant de véritables numéros poétiques :

VLADIMIR. – Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De sable.

ESTRAGON. – De feuilles.

[...]

VLADIMIR. – Ça fait comme un bruit de plumes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De cendres.

ESTRAGON. – De feuilles.

Ces enchaînements iréniques et ludiques ne véhiculent presque plus d'information – mais chez Beckett on ne parle pas pour dire quelque chose, on parle pour parler. Il en va de même lorsque les interlocuteurs, s'en prenant au principe de base qui règle les échanges, se montrent trop coopératifs et ne font qu'accumuler des groupes équivalents au détriment de la progression thématique, l'axe paradigmatique l'emportant sur l'axe syntagmatique. L'équilibre est alors rompu entre l'apport d'information qui fait progresser le texte et le retour du même qui assure la continuité thématique : « Et qu'a-t-il répondu ? – Qu'il verrait. – Qu'il ne pouvait rien promettre. – Qu'il lui fallait réfléchir. – À tête reposée. – Consulter sa famille. – Ses amis. – Ses agents. – Ses correspondants. – Ses registres. – Son compte en banque. – Avant de se prononcer. – C'est normal. – N'est-ce pas ? – Il me semble. – Moi aussi » (p. 22). La ritournelle se termine d'ailleurs sur la didascalie quasi-musicale « repos » et non « silence » que l'on trouve ailleurs.

Les enchaînements sur les répétitions lexicales sont très visibles, car, chez Beckett, ce ne sont pas seulement des répétitions de mots, mais des membres de phrases : « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ? [*deux fois*] – On vous pose une question. [...] – Tu peux lui demander maintenant. Il est alerté. – Lui demander quoi ? – Pourquoi il ne dépose

pas ses bagages. – Je me le demande. – Mais demande-lui, voyons » (p. 37-38). Ces reprises lourdes se font souvent sur des répliques du même interlocuteur. Chacun est engagé dans son propre univers et répète sa question, ainsi Vladimir raisonnant à propos des deux larrons : « Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. [...] Un sur quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux » (p. 14) ; « Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé. [...] Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres ? » (p. 15). Nul sens nouveau ne peut naître du ressassement, les mots répétés ne deviennent pas des mots pivots du dialogue qui passeraient d'un interlocuteur à l'autre. Il n'y a pas que Lucky qui parle tout seul. L'identité formelle des répliques traduit l'enfermement dans une idée fixe, la cohésion très forte du même au même donne l'impression que le personnage produit un soliloque discontinu, à peine interrompu par un partenaire qui écoute mal, mais joue à peu près son rôle conversationnel en manifestant un intérêt qu'il n'éprouve pas.

Tout est rôle et jeu de masques : « On se croirait au spectacle », dit Vladimir (p. 44). Les répliques s'enchaînent bien, puisqu'on joue à faire la conversation, mais aucun dialogue ne s'instaure, puisqu'on n'a rien à se dire. Heureusement d'ailleurs car aucun des personnages n'a le moindre souvenir des paroles échangées. Ce que construit Beckett rejoint ce que nous présente Ionesco, le parler pour ne rien dire, pour exprimer jusqu'à quel point on n'a rien à dire, le vide de la conversation ordinaire et sa conséquence inévitable, l'impossibilité de communiquer. « C'est comme ça que ça se passe sur cette putain de terre » (p. 49).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.
- CALAS, Frédéric (dir.), *Cohérence et discours*, Paris, PUPS, 2006.
- CHAROLLES, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.
- CHAROLLES, Michel, « Contraintes pesant sur la configuration des chaînes de référence comportant un nom propre », *Travaux du centre de recherches sémiologiques*, n° 53, mars 1987, p. 29-55.
- CHAROLLES, Michel, « Les études sur la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, X (2), 1988, p. 45-66.
- CHAROLLES, Michel, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1995, p. 125-151.
- CHAROLLES, Michel, « L'encadrement du discours, univers, champs, domaines et espaces », *Cahier de recherche linguistique*, Université de Nancy 2, n° 6, 1997, p. 1-73.
- CHAROLLES, Michel, « Cohérence, pertinence et inatégration conceptuelle », accessible sur le site <www.lattice.cnrs.fr/> (à paraître).
- CONESA, Gabriel, *Le Dialogue moliéresque*, Paris, SEDES, 1992.
- COSNIER, Jacques et al., *Décrire la conversation*, Lyon, PUL, 1987.
- COSNIER, Jacques et al., *Échanges sur la conversation*, Paris, Éditions du CNRS, 1988.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire* [1972], Paris, Hermann 1980.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision* [1974], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- JAUBERT, Anna (dir.), *Cohésion et cohérence, études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS éditions, 2005.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, t. I, 1990, t. II, 1992, t. III, 1994.

- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1980.
- MARTIN, Robert, *La Logique du sens*, Paris, PUF, 1983.
- MARTIN, Robert, *Langage et croyance*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- MOESCHLER, Jacques, « Contradiction et cohérence dans *La Cantatrice chauve* », *Cahiers de linguistique française*, Genève, 1985.
- MOESCHLER, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 1996.
- PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 63-88.
- PETITJEAN, André, « Analyse des conversations dans *En attendant Godot* de Beckett », *Verbum VII*, 1985, p. 269-294.
- ROTIJMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1987.
- ROULET, Eddy et al., *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang, 3^e éd., 1991.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Incompétences conversationnelles, approche linguistique des dialogues de *La Cantatrice chauve* », *L'Information littéraire*, décembre 1995, p. 26-32.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Faire la conversation d'après *La Cantatrice chauve* », *Travaux du cercle linguistique de Nice*, n° 18, 1996, p. 35-50.
- RULLIER-THEURET, Françoise, *Le Texte de théâtre*, Paris, Hachette, 2003.
- RULLIER-THEURET, Françoise (dir.), *Beckett ou le Meilleur des mondes possible*, Paris, CNED-PUF, 2009.
- TARDIEU, Jean, *Un geste pour un autre*, dans *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1932.

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 *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux
Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon125

Le Jeu de l'amour et du hasard, en effeuillant l'énonciation
Anna Jaubert141

CINQUIÈME PARTIE
ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ?
Benôit de Cornulier161

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »
Brigitte Buffard-Moret.....173

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance
Laure Himy-Piéri195

SIXIÈME PARTIE
SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*
Françoise Rullier-Theuret.....213

Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans *En attendant Godot*
Julien Piat.....229

Résumés.....247