

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

AMBIGUÏTÉS LINGUISTIQUES ET EFFETS STYLISTIQUES DANS *EN ATTENDANT GODOT*

Julien Piat

Université Stendhal-Grenoble 3 (Traverses 19/21 – EA 3748)

La critique a beaucoup glosé les premiers mots d'Estragon, à l'ouverture d'*En attendant Godot*, manière provocante de dire d'emblée, sur un mode métathéâtral ironique, l'absence et le vide ; mais on aurait plutôt intérêt à commenter ensemble les premières répliques : y apparaissent, dans une belle densité, des phénomènes langagiers que l'on retrouvera tout au long de la pièce :

(1) ESTRAGON (*renonçant à nouveau*). – Rien à faire.

VLADIMIR (*s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées*). – Je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat.* *À Estragon.*) – Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON. – Tu crois ?

VLADIMIR. – Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON. – Moi aussi.

VLADIMIR. – Que faire pour fêter cette réunion¹ ?

Au double sens de « Rien à faire », qui peut varier, selon qu'on restitue une prédication personnelle ellipsée ou une prédication impersonnelle, entre « [je n'ai/nous n'avons] rien à faire » et « [il n'y a]

1 Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952), Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 9. Désormais, la citation sera seulement suivie de la pagination dans l'édition de référence. Les soulignements sont de notre fait.

rien à faire » (synonyme de « ça ne sert à rien »), succèdent d'autres dysfonctionnements : la référence du pronom « le » ne va pas de soi ; l'enchaînement différé de « Je commence à le croire » à « Tu crois ? » pose un problème de gestion du dialogue et d'équivalence sémantique (la disparition de « le » fait que le verbe « croire » ne porte plus sur un élément de l'énoncé mais sur l'énonciation) ; l'absence de réponse à la question « Tu crois ? » affiche un déficit d'efficace pragmatique dans l'interaction verbale ; « Moi aussi », interprétable de deux manières (« Moi aussi, je suis content de te revoir » ou « Moi aussi, je me croyais parti pour toujours » ?), est opaque – sans pour autant gêner le dialogue puisque Vladimir ne relève pas la difficulté. Les premiers de ces phénomènes s'expliquent par l'absence d'écoute entre les deux personnages : lorsqu'il prononce « Je commence à le croire », Vladimir n'a vraisemblablement pas entendu ce qu'Estragon vient de dire – « le » réalise à n'en pas douter une anaphore *in absentia*, dont le support se situe hors texte, dans le discours que le personnage était (est) en train de se tenir à soi-même ; quant à Estragon, il n'a qu'une écoute sélective des paroles de Vladimir – ce qui sépare « Je commence à le croire » de « Tu crois ? » semble ne pas exister pour lui. À première vue, donc, et au seuil même du texte – donc en un lieu censé programmer la réception –, les maximes gricéennes de relation (« *be relevant* ») et de coopération sont battues en brèche. Cependant, là n'est pas le seul problème : l'instabilité sémantique de « Rien à faire » ne dépend pas seulement de la situation de communication ; elle est inscrite en langue.

Ces micro-analyses liminaires font apparaître, dès l'ouverture *in medias res* d'*En attendant Godot*, la finesse d'un travail langagier qui, pour reposer sur des phénomènes de détail, soulève à une échelle plus large des questions – c'est-à-dire des enjeux – stylistiques majeures.

(a) Si les problèmes sémantiques et pragmatiques abondent, comme en témoigne ici le fonctionnement référentiel du pronom « le », la difficulté peut être double : le « symbole incomplet » qu'est le pronom représentant suppose que sa référence n'est jamais fixée hors contexte (c'est là un problème de langue) ; mais le contexte même paraît ici

faire défaut (c'est donc aussi un problème de discours)². Quelles en sont dès lors les conséquences sur le dialogue théâtral d'une part, sur la réception du spectateur/lecteur d'autre part ?

- (b) Bien souvent, un groupe de mots est susceptible de plusieurs interprétations, comme on l'a observé avec « Rien à faire » et « Moi aussi » ; mais un tel fonctionnement en langue ne présuppose rien de l'usage en discours : ces significations plurielles s'excluent-elles ou se superposent-elles ?
- (c) Ces phénomènes que l'on dira *opaques* ne gênent pas nécessairement l'échange entre les personnages ; plus exactement, les personnages semblent ne pas toujours s'apercevoir de difficultés dont seul le spectateur/lecteur a conscience. Si cela semble relever de la traditionnelle double énonciation théâtrale, on peut aussi y inscrire un questionnement sur les liens entre faits de langue et faits de style – ces derniers concernant moins la « fable » que la *valeur* de la pièce à réception.

On comprend alors pourquoi les pistes que l'on ouvre supposent une approche descriptive et pragmatique : il s'agit de mettre en rapport le matériau langagier – et, plus précisément, les phénomènes relevant de l'ambiguïté linguistique – et les effets engendrés – avec, à l'horizon, des aperçus théoriques.

1. UNE DRAMATURGIE DE L'AMBIGUÏTÉ EFFECTIVE

À la suite de Catherine Fuchs, on qualifiera d'*ambiguë* « une expression de la langue qui possède plusieurs significations distinctes et qui, à ce titre, peut être comprise de plusieurs façons différentes par un récepteur »³. De fait, pour parler d'*ambiguïté*, « il faut que les différentes significations en jeu soient prédictibles en langue, c'est-à-dire que

- 2 Sur ces phénomènes de référence floue et leur portée stylistique chez Beckett, on se reportera à Franck Neveu, « Comment “ça” se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, 1998, p. 8-11 et « Sur la relation partie/tout et la désignation indistincte dans *Fin de partie*. Référence et contexte au théâtre », dans F. Neveu (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998, p. 277-296.
- 3 Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, Paris/Gap, Ophrys, 1996, p. 7.

l'analyse linguistique puisse en rendre compte »⁴, raison pour laquelle l'ambiguïté linguistique est toujours d'abord *virtuelle*. Elle peut le rester quand le contexte dans lequel s'inscrit l'énoncé ne permet pas de la lever ; si plusieurs interprétations restent possibles, en discours, l'ambiguïté devient *effective*. Si elle se diffuse dans l'échange verbal, avec les risques de mécompréhension qu'elle implique, elle glisse alors vers l'*équivoque*, accident « qui se produit en situation et entraîne diverses formes de dérapage de la communication »⁵. Dans de tels cas, non seulement l'ambiguïté est effective, mais elle n'est pas levée. De là, le *malentendu* qui conduit le récepteur à mal interpréter les propos de l'émetteur⁶. Mais il faut apporter une nuance à la définition de l'ambiguïté : si elle met en danger l'interaction, c'est parce que « les différentes significations associées aux formes ambiguës [...] se présentent comme *mutuellement exclusives* »⁷ – d'où l'importance d'une coopération efficace entre les co-locuteurs.

Or, chez Beckett, il peut arriver que ces derniers ne s'écoutent pas : on l'observait en (1) ; on le retrouve en (2), occurrence d'autant plus intéressante qu'elle correspond à une situation de « trilogie » où la distribution des tours de parole n'est pas aussi codée que dans le « dialogue »⁸ :

(2) ESTRAGON. – Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent.

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

ESTRAGON. – Combien ?

POZZO. – Cent francs.

ESTRAGON. – Ce n'est pas assez.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 62. La notion de *quiproquo* ne présente pas de définition suffisamment stable : « accident de langage prolongé » pour Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1995, p. 237), elle correspond, ailleurs, à la situation où « un personnage confond un personnage avec un autre, ou ignore qui est celui à qui il parle ou dont il parle » (Michel Jarrety [dir.], *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 350).

7 Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 10 (je souligne).

8 Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni et Christian Plantin (dir.), *Le Trilogue*, Lyon, PUL, 1995.

VLADIMIR. – Je n’irais pas jusque-là.

ESTRAGON. – Tu trouves que c’est assez ?

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

Deux situations d’interlocution se superposent, selon que Pozzo est un allocutaire effectif de l’échange verbal (ce qu’il est pour Estragon) ou qu’il se trouve délocuté (par Vladimir). Or, cette dissymétrie pragmatique repose sur une ambiguïté syntaxique : les paroles d’Estragon peuvent être lues comme une suite d’énoncés se rapportant à un même thème (« Quelques-uns le demeurent. Combien ? Ce n’est pas assez ») : la référence indéfinie de « quelques-uns » autorise à considérer que les deux énoncés suivants glosent la valeur quantifiante du pronom. Mais à la ligne sémantico-syntaxique virtuellement et effectivement ambiguë se superpose une ambiguïté pragmatique portant sur la référence des démonstratifs et de l’adverbial « jusque-là » : Estragon continue à parler d’argent, Vladimir de degrés de folie. Chacun a *choisi* une orientation exclusive de l’autre. L’échange vacille jusqu’à ce qu’un des personnages en réexplique ce qui, à ses yeux, en constitue le thème.

De fait, l’une des sources les plus fécondes, et de ce fait les plus fréquentes, d’ambiguïté et de malentendu réside dans l’utilisation des pronoms opaques :

(3) ESTRAGON. – Si on essayait avec d’autres noms ?

VLADIMIR. – J’ai peur qu’il [Pozzo] ne soit sérieusement touché.

ESTRAGON. – Ce serait amusant.

VLADIMIR. – Qu’est-ce qui serait amusant ?

ESTRAGON. – D’essayer avec d’autres noms, l’un après l’autre. Ça passerait le temps. On finirait bien par tomber sur le bon. (p. 108)

Comme en (2), l’impossibilité d’assigner une référence univoque au pronom démonstratif entraîne un bouclage différé de l’échange : deux supports d’anaphore résomptive sont suffisamment saillants, mais pas pour les interlocuteurs : Vladimir commence par ne pas répondre à la question d’Estragon, et l’ambiguïté de « ce » n’est effective que pour

le premier, dont la mémoire discursive n'a pas enregistré les propos de l'autre. Comme en (2), le dialogue est perturbé à plusieurs titres. Vladimir rompt avec les maximes de coopération et de relation : il ne co-construit pas l'échange en ne répondant pas à l'appel supposé par l'interrogation et aucun terme, dans sa réplique, ne montre qu'il accorde quelque intérêt que ce soit aux propos d'Estragon. Autre point d'achoppement : ce dernier poursuit, fidèle à ses habitudes, sur sa lancée ; à son tour, il nie le tour de parole précédent. Les trois premières interventions ne constituent donc pas une séquence dialogale à proprement parler : l'échange est perverti⁹, et il faut une intervention métalinguistique pour qu'il soit (momentanément) réparé, l'outil interrogatif « qu'est-ce qui » appelant en effet une glose sur le pronom « ce ».

Les phénomènes d'ambiguïté autorisent ainsi l'apparition d'un script dialogal destiné à « meubler » : l'enchaînement interrogatif portant sur un segment ambigu – et l'on ne peut que souscrire à l'analyse proposée par Jean-Pierre Ryngaert, pour qui « peu de dialogues antérieurs à *En attendant Godot* font un usage aussi massif de l'interrogation. Ce ressort ordinaire de la conversation, expression d'un vif intérêt ou de l'intérêt poli dans le jeu social, ou d'une demande d'information, devient une panacée pour des personnages acculés au silence qui peuvent ainsi étirer à l'infini n'importe quelles bribes de dialogue »¹⁰. Or, les mots interrogatifs peuvent eux-mêmes être ambigus, et notamment leur valeur pragmatique :

(4) VLADIMIR. – On attend Godot.

ESTRAGON. – C'est vrai. (*Un temps.*) Tu es sûr que c'est ici ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il faut attendre. (p. 16)

9 On rappellera que Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue cinq « rangs » d'analyse pour les interactions verbales : l'interaction englobante, la séquence, « bloc d'échanges reliés par un fort degré de cohérence sémantique et/ou pragmatique », l'échange, l'intervention et l'acte de langage (*Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, 1990, t. I, p. 214-234).

10 Jean-Pierre Ryngaert, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 257.

(5) ESTRAGON. – Tu es sûr que c'était ce soir ?

VLADIMIR. – Quoi ?

ESTRAGON. – Qu'il fallait attendre ?

VLADIMIR. – Il a dit samedi. (p. 17)

En (4), « Quoi ? » peut porter sur l'énonciation dans son ensemble et fonctionner à la manière d'un trope illocutoire où l'interrogation cache une injonction visant à ce qu'Estragon répète sa question ; mais il peut aussi concerner la référence du démonstratif « c' ». Or, à chacune de ces deux interprétations correspond une intonation particulière : montante dans le premier cas, descendante dans le second – et il y a fort à parier que, lors de la représentation, un effet comique soit tiré de cette hésitation possible. La reprise de cette même structure quelques répliques plus bas (5) valide pleinement l'hypothèse d'une dramaturgie de l'ambiguïté : le passage à trois questions relance toujours davantage le dialogue, même si ce dernier n'est pas efficace – Estragon ne répond pas à Vladimir, et *vice-versa* ; le glissement du présent à l'imparfait suggère le passage du temps – et, corrélativement, l'échec programmé de l'attente.

2. AMBIGUÏTÉS VIRTUELLES ET JEUX DE MOTS : LE TRAVAIL SOUTERRAIN DE LA LANGUE

Après le départ de Pozzo et Lucky, vers la fin du premier acte, un échange entre Vladimir et Estragon éclaire la logique d'ensemble de la pièce :

(6) VLADIMIR. – Ils ont beaucoup changé.

ESTRAGON. – Qui ?

VLADIMIR. – Ces deux-là.

ESTRAGON. – C'est ça, faisons un peu de conversation. (p. 62)

Le passage présente un nouvel exemple de dysfonctionnement dialogal reposant sur l'ambiguïté virtuelle du pronom représentant (« Ils [...] – Qui ? »). Mais on retiendra surtout le commentaire d'Estragon (« C'est ça, faisons un peu de conversation. »), qui ne se rapporte à l'échange

qu'indirectement, sur un plan métadiscursif. Après l'intermède divertissant¹¹ Pozzo/Lucky (« Ça a fait passer le temps », constate Vladimir quelques répliques plus haut), le retour aux coordonnées minimales de l'interaction verbale semble devoir s'accompagner d'une insistance sur le caractère nécessaire (*en attendant* Godot, il faut bien meubler) et inévitable (on est sur une scène de théâtre) de la conversation.

Or, la pièce de Beckett abonde en allusions métadiscursives ou métathéâtrales¹², du « nœud [...] fatal » (p. 32) au « dénouement » (p. 122) de la corde qui retient le pantalon d'Estragon, en passant par les nombreux emplois du verbe « reconnaître » – où l'on... reconnaît la caricature des catégories aristotéliennes les plus traditionnelles – sans parler de ce « plateau » sur lequel évoluent les personnages (p. 96). Outre leur dimension réflexive, ces diverses expressions, parce qu'elles sont polysémiques, correspondent à des phénomènes d'ambiguïté lexicale, comme d'autres occurrences, moins « sérieuses » :

(7) ESTRAGON. – Un Anglais s'étant enivré se rend au bordel. La sous-maîtresse lui demande s'il désire une blonde, une brune ou une rousse. (p. 19)

(8) POZZO. – [...] Ce n'est pas chic ! Vous auriez dû le retenir.
ESTRAGON. – Il s'est retenu tout seul. (p. 45)

Une différence de taille existe entre ces derniers exemples et les expressions métathéâtrales : si C. Fuchs a justement rappelé l'importance du contexte dans la réduction des ambiguïtés¹³, on pressent bien qu'il n'en va pas de la même analyse dans l'un et l'autre cas. Pour le « plateau » ou le « nœud », le contexte permettant de saisir l'ambiguïté virtuelle est large et englobant : c'est celui de la représentation. En (7) c'est le cotexte linguistique qui joue, où la présence du terme « bordel »

11 Rappelons qu'Anouilh voyait dans *En attendant Godot* « les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini » (cité par Alain Satgé, *En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999, p. 37).

12 Voir notamment Dominique Rabaté, « “Jouons ça comme ça” (Discours et méta-discours dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*) », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 247-253.

13 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, *op. cit.*, p. 53.

permet à « blonde », « brune » et « rousse » de n'être que virtuellement ambigus – on parle bien de filles, et non de bières. En (8), l'emploi du verbe « retenir » sous forme non pronominale, puis sous forme pronominale, est à l'origine d'un effet comique programmé et validé par le contexte situationnel immédiat : Vladimir est allé soulager sa vessie...

Les choses sont quelque peu différentes dans les passages suivants :

(9) VLADIMIR. – [...] je crains une chose.

ESTRAGON. – Quoi ?

VLADIMIR. – Que Lucky ne se mette en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés. (p. 102)

(10) VLADIMIR [parlant de Pozzo]. – Voyons ! Il est aveugle (p. 111).

En (9), les termes « branle » et « baisés » construisent une isotopie sexuelle, mais seulement parce qu'ils se trouvent proches cotextuellement : sans cela, « être baisé » serait lu, au niveau de langue près, comme « être berné », et « se mettre en branle » conserverait le sens de l'expression figée, synonyme de « s'agiter ». L'ambiguïté virtuelle devient alors effective par l'opération de défigement, consistant en « un jeu de mots qui repose sur le principe de reconnaissance d'un figement préalable »¹⁴ et qui suppose l'activation d'une interprétation analytique par-dessus l'interprétation synthétique ordinaire de la locution¹⁵. La contamination sémantique entre « baisés » et « se mettre en branle » permet de réactiver l'ambiguïté virtuelle de « branle », normalement mise hors du circuit interprétatif par sa lexicalisation. En (10), si l'on ne peut parler de locution, le fonctionnement pragmatique de « Voyons ! » est fortement grammaticalisé¹⁶ : l'exclamation demande à l'allocutaire de

14 Aude Lecler, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de praxématique*, n° 46, 2006, p. 46.

15 Voir François Rastier, « Défigements sémantiques en contexte », dans Michel Martins-Baltar (dir.), *La Locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 307-332.

16 Pour Laurent Perrin, la *grammaticalisation* concerne le figement de marques intéressant le fonctionnement « procédural » du discours, « tout ce qui est indifféremment grammatical et modal, discursif ou pragmatique », tandis qu'« on

revenir sur ses dires. L'effet comique repose ici encore sur l'interaction en cotexte étroit de « voyons ! » et « aveugle », le second terme imposant une réactivation du sème de /vue/ pour le premier. Il s'agit là de « défigement non marqué formellement »¹⁷ : le profil morphologique de l'expression est préservé, comme dans :

(11) VLADIMIR. – Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi ?

ESTRAGON. – C'est toi qui le dis. (p. 21)

(12) ESTRAGON. – [...] nous avons dû bavarder.

VLADIMIR (*se maîtrisant*). – Essaie de te rappeler.

ESTRAGON. – Oh... à bâtons rompus peut-être, à propos de bottes (p. 85).

238

Dans l'un et l'autre cas, le jeu de mots procède de la réactivation du sens littéral d'expressions figées : dans le contexte de la pendaison, « peser lourd » ne signifie plus (plus seulement) « avoir de l'importance » ; dans le contexte d'un dialogue où les chaussures occupent une place de premier choix – et cela dès l'ouverture de la pièce – « [parler] à propos de bottes » ne signifie plus (plus seulement) « parler de tout et de rien » – et l'on peut aussi voir dans « à bâtons rompus » une allusion discrète aux dites tentatives de pendaison risquant de faire céder la branche. Inversement, on relèvera bon nombre d'opérations de « défigement formellement marqué », qui reposent sur la modification d'une structure de base toujours repérable¹⁸ :

(13) VLADIMIR. – On dirait un saule.

ESTRAGON. – Où sont les feuilles ?

VLADIMIR. – Il doit être mort.

ESTRAGON. – Finis les pleurs. (p. 16)

parle de *lexicalisation* pour rendre compte des changements diachroniques aboutissant à la formation de nouvelles unités lexicales, des dénominations qui s'y rapportent » (« Énonciation, grammaticalisation et lexicalisation », *Cahiers de praxématique*, n° 46, 2006, p. 81-82).

17 A. Lecler, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », art. cit., p. 48.

18 *Ibid.*, p. 49.

(14) ESTRAGON. – D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé. (p. 22)

(15) ESTRAGON. – On ne descend pas deux fois dans le même pus. (p. 78)

La lecture analytique que l'on vient d'évoquer est clairement convoquée par (13), où la lexie « saule pleureur » est décomposée ; en (14), le jeu de défigement porte sur une maxime bien connue : « Il faut battre le fer tant qu'il est chaud ». Une bonne partie de l'énoncé parémique est conservée, la modification passant par un jeu de paronomase (« tant que »/« avant que ») et d'antonymie (« glacé »/« chaud »). En (15), on reconnaît, toujours parce que sont conservés des traits de la formulation originale, le fragment d'Héraclite selon lequel « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » – avec une dégradation significative du « fleuve » au « pus » dans un contexte où le temps pose problème, comme on l'entend ailleurs, dans une autre série de défigements :

(16) VLADIMIR. – Le temps s'est arrêté.

POZZO (mettant sa montre contre son oreille). – Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça.

[...]

ESTRAGON (à Pozzo). – Il voit tout en noir aujourd'hui.

POZZO. – Sauf le firmament. (p. 47)

Pozzo commence par prendre au pied de la lettre l'expression métaphorique de Vladimir, puis il remotive la locution verbale « voir tout en noir » par la mention du firmament. On pourrait aussi se rappeler les multiples jeux de scène occasionnés dans la pièce par les chapeaux, et notamment le rôle que le couvre-chef revêt pour Lucky qui « ne peut pas penser sans chapeau » (p. 54) : si l'on s'en réfère à la tirade qu'il finit par éructer, Lucky, effectivement, « travaille du chapeau »... Le défigement de l'expression serait ainsi particulièrement *montré*.

Mais on s'éloigne sans doute de l'ambiguïté : dans la plupart des cas précédemment cités, le problème n'est pas de *choisir* face à une

alternative ; l'intérêt de ces séquences est au contraire de superposer ou de surimposer des sens¹⁹ : en cela, on a affaire à des « ambivalences »²⁰, soit des jeux de mots qui, s'ils s'appuient « sur l'existence d'une ambiguïté virtuelle en langue », souhaitent « la subvertir : au lieu d'accepter l'alternative entre les deux significations posée par la langue, l'émetteur impose de façon consciente à son interlocuteur une interprétation forcée où les deux significations doivent être entendues *ensemble* et non pas de façon exclusive »²¹. Reste à s'interroger sur la nature de ce récepteur.

3. DU TROPE COMMUNICATIONNEL À LA CARACTÉRISATION STYLISTIQUE

L'ensemble des phénomènes que l'on a évoqués jusqu'ici jouent sur des possibles langagiers et sont susceptibles d'être décrits et interprétés à l'intérieur du système linguistique du français, mais il semble nécessaire d'envisager un *continuum* entre ceux que les personnages de la pièce perçoivent (d'où équivoques et malentendus), et ceux, plus nombreux, qui passent inaperçus pour ces mêmes personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur (les jeux de mots), avec, entre les deux, une série d'ambiguïtés levées grâce au dialogue – et notamment à travers des jeux d'interrogations. Se superposent donc deux types de réception : l'une qu'on pourrait dire partielle (celle du personnage), l'autre large (celle du lecteur). Or, on le sait, « le discours théâtral apparaît [...] comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel »²², qui correspond à

un renversement de la hiérarchie « normale » des niveaux de destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le

19 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, *op. cit.*, p. 23.

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 22 – nous soulignons.

22 C. Kerbrat-Orecchioni, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École normale supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 242.

véritable allocutaire est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect²³.

Au théâtre, en effet, le public est toujours un récepteur indirect pour l'auteur et l'acteur, et un récepteur additionnel pour le personnage.

Au vu des exemples que l'on a convoqués jusqu'à présent, on peut avancer qu'*En attendant Godot* construit un pacte de réception où bon nombre d'effets – et notamment le comique – reposent sur la compétence linguistique du spectateur/lecteur. Les jeux de mots impliquent en effet moins un détour par le contexte que par ce que le récepteur sait de la langue, comme le thématise un passage de la pièce où semble d'abord apparaître une ambiguïté de type sémantique, portant sur la relation entre les actants de la phrase²⁴ :

(17) *Ils [Vladimir et Estragon] aident Pozzo à se lever, s'écartent de lui. Il retombe. [...]*

POZZO. – J'avais une très bonne vue – mais êtes-vous des amis ?

ESTRAGON (*riant bruyamment*). – Il demande si nous sommes des amis !

VLADIMIR. – Non, il veut dire des amis à lui. (p. 110)

23 C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, op. cit., p. 239-240. L'interaction verbale, dans la première schématisation qu'en donne l'auteur, repose sur trois catégories de récepteurs : l'« allocutaire » ou « destinataire direct » : « celui que l'émetteur [...] considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains "indices d'allocution" de nature verbale et para-verbale, comme son partenaire dans l'interaction » ; un « récepteur » ou « destinataire indirect » qui, « sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, [...] fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par [l'émetteur], de l'échange verbal » ; un « récepteur additionnel » éventuel, « si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur » (« Le dialogue théâtral », art. cit., p. 238). Le schéma est recomposé, en 1990, entre « participants ratifiés » d'une part, comprenant le ou les allocutaire(s) et le ou les récepteur(s) indirect(s) et les simples « témoins ou spectateurs d'un échange dont ils sont en principe exclus » (« bystanders ») d'autre part, comprenant ceux dont l'émetteur a conscience de la présence dans l'espace perceptif (« overhearers ») et ceux qui sont des « « épieurs » illégaux, qui surprennent à l'insu de l'émetteur un message qui ne leur est en rien destiné » (« eavesdroppers ») (*Les Interactions verbales*, op. cit., p. 86).

24 Toutes les ambiguïtés sont sémantiques, en tant qu'« une même forme se voit associer plusieurs significations disjointes et mutuellement exclusives », mais on peut réserver la catégorie d'*ambiguïté sémantique* aux phénomènes où « les relations sémantiques entre les termes ne sont pas données toutes faites au récepteur » (C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 139).

L'échange met en évidence le calcul que le récepteur doit réaliser à partir du prédicat « être des amis » : la question de Pozzo, virtuellement ambiguë, peut évoquer l'amitié soit au sein du couple Vladimir-Estragon, soit entre le locuteur et les deux larrons. L'ambiguïté devient effective et tourne au malentendu dès lors qu'Estragon choisit la mauvaise interprétation (en l'occurrence la première). La réplique de Vladimir, appuyée sur une structure de glose explicite (« il veut dire ») est censée lever la difficulté – geste nécessaire pour que l'échange se stabilise. Mais le rire bruyant d'Estragon suggérait que, pour lui, il en allait d'une évidence : le contexte serait suffisamment « clair » pour que la question de Pozzo ne se pose pas – et l'on peut sans doute comprendre l'exclamation comme une manière de souligner à nouveau la cécité de Pozzo, insensible à ce qui saute normalement aux yeux²⁵. Mais Estragon ne sélectionne pas le contexte pertinent. Tout se passe donc comme si son comportement soulignait chez lui une certaine conscience épilinguistique – celle de l'importance du contexte –, prétention que le correctif de Vladimir ridiculiserait. Dans la situation où se trouvent les personnages, il est en effet plus probable que le terme « amis » réponde au script que les deux compères viennent de jouer en aidant Pozzo à se relever (« La preuve, c'est que nous l'avons aidé », remarque justement Vladimir). Une telle occurrence va donc jusqu'à problématiser la notion même de contexte situationnel : les difficultés répétées d'Estragon insistent sur le calcul à réaliser dans la levée des ambiguïtés, tout en peignant un personnage souvent incapable de faire le bon choix – et donc risible.

Pour autant, il n'est pas seulement question, dans l'exemple (17), d'une ambiguïté sémantique induite par un déficit de calcul interprétatif : réduire les choses à cette analyse reviendrait à ne pas suffisamment prêter d'attention au détail langagier. Car que demande Pozzo ? « Êtes-vous *des* amis ? » – et non pas « Êtes-vous amis ? ». Or, ces deux formes impliquent deux significations : la première oriente vers un rapport avec le locuteur,

25 Voir, encadrant le passage cité : « POZZO. – Qui êtes-vous ? VLADIMIR. – Vous ne me remettez pas ? POZZO. – Je suis aveugle » (p. 110) puis « ESTRAGON. – Des brigands ! Est-ce qu'on a l'air de brigands ? VLADIMIR. – Voyons ! Il est aveugle » (p. 111).

tandis que la seconde code un rapport entre les allocutaires. Estragon souffrirait donc plutôt d'un déficit de compétence linguistique, par rapport à Vladimir – que Bertolt Brecht, dans des projets d'adaptation, imaginait sous les traits d'un intellectuel²⁶ – mais surtout par rapport au spectateur/lecteur. En effet, le problème du personnage n'est pas tant de ne pas réussir à lever une ambiguïté²⁷, que de ne pas comprendre ce qui est dit.

Un autre exemple permet d'aller plus loin, dont le sel repose sur un mélange de défigement et d'échec perlocutoire :

(18) POZZO. – C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais. (*Un temps.*) Qu'est-ce qu'il attend ?

VLADIMIR (*à Estragon*). – Qu'est-ce que tu attends ?

ESTRAGON. – J'attends Godot. (p. 114)

La réplique d'Estragon n'est aucunement pertinente : la question posée par Pozzo, reprise par Vladimir, n'appelle aucune réponse autre que gestuelle – sous la question, il faut ici encore lire un impératif (« Vas-y ! »). Estragon, une nouvelle fois, ne saisit pas ce qu'on lui demande (de faire) parce qu'il défige une expression pragmatiquement figée. Le comique naît alors de ce double décalage entre spectateur/lecteur et personnages : seul le premier sait qu'une superposition de significations est possible ; il constate par ailleurs que les personnages ne perçoivent aucunement cette possibilité.

Mais il est dans la pièce une série de phénomènes encore plus décisifs : les cas où un jeu de mots se produit entre didascalie et dialogue, comme ici :

(19) ESTRAGON (*se tordant*). – Il est tordant ! (p. 45)

Le sens de « tordant » (« très drôle ») est remotivé, mais le jeu fonctionne entre ce que le spectateur voit et ce qu'il entend, tandis que, pour un lecteur, il demeure purement verbal, comme dans cet autre passage :

²⁶ Voir Alain Satgé, *En attendant Godot*, op. cit., p. 33.

²⁷ On ne peut ici parler d'ambiguïté qu'à reculons : les deux significations que l'on évoque sont attachées à deux formes qui, bien que présentant une quasi homonymie morphosyntaxique, n'en sont pas moins distinctes.

« Pozzo. – Tenez-le bien ! (*Il met la valise dans la main de Lucky, qui la lâche aussitôt.*) Ne le lâchez pas ! » (p. 59). Ailleurs, le décalage, qui repose encore sur une ambiguïté lexicale virtuelle (la polysémie de la famille de mots du verbe « lier ») se perçoit entre un mot et une manière de prononcer :

(20) VLADIMIR. – À Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*) (p. 26)

Autant dire que Beckett entend jouer sur la relation dissymétrique entre texte et représentation, comme, ailleurs, dans une allusion intertextuelle à Baudelaire :

244

(21) VLADIMIR. – Du calme.

ESTRAGON (*avec volupté*). – Calme... Calme... (p. 19)

Or, seul le lecteur peut goûter ici à ce jeu : on imagine mal, en effet, un spectateur identifiant immédiatement le comportement de l'acteur comme représentation d'un sentiment *de volupté* !

On veut donc croire qu'*En attendant Godot* interroge au plus haut point le fonctionnement de la réception d'un texte littéraire – et notamment celle de ses caractéristiques stylistiques. Le trope communicationnel, ici poussé à son rendement maximal, fait se croiser plusieurs canaux de communication, dont le plus « rentable » en termes d'effets de sens, est sans doute le plus « large » : celui qui fait communiquer, par-delà des personnages, une instance de production et une instance de réception englobantes – les personnages sont trop défaillants pour percevoir la plupart de ces faits langagiers. De fait, ce phénomène participe d'une autre structure interprétative : on passe de l'économie interne de la fable à l'économie externe de la valeur à travers l'assignation d'une fonction stylistique à ces traits de langue, c'est-à-dire à la fois d'un rôle dans l'interprétation globale de la pièce et d'une caractéristique de son écriture. Ces dysfonctionnements, permettant le « passage d'une structure locale à une autre, ou d'une structure locale à la structure d'ensemble »²⁸ seraient donc autant de

28 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 141.

« traces » du « niveau α » défini par Georges Molinié²⁹ comme « le domaine des conditions idéologico-culturelles, de ce qu'on appelle, largement, les déterminations esthétiques, au sens des prismes d'une vision du monde »³⁰.

« L'image du contexte révélateur d'ambiguïtés virtuelles, voire même créateur d'ambiguïtés effectives vient moins spontanément à l'esprit » que celle d'un contexte désambiguïsateur, remarque C. Fuchs³¹. C'est sans doute vrai, et la force d'*En attendant Godot* est de retourner la situation. En multipliant les cas d'ambiguïté linguistique, qui tantôt restent virtuels, tantôt sont effectifs, la pièce de Beckett en tire deux dynamiques parfaitement cohérentes avec son propos : d'une part, faire de certaines de ces difficultés des outils pour meubler le silence toujours menaçant ; d'autre part, tirer tout le parti possible de la communication dissymétrique qu'implique l'énonciation théâtrale. Que l'ensemble de ces phénomènes ne soient pas donnés à voir et/ou à lire comme perçus par les personnages, cela signifie que leur rôle se situe à un autre niveau, celui de la réception d'ensemble de la pièce : si la compétence linguistique est au centre de tous les problèmes d'ambiguïté et d'ambivalence que l'on a examinés, c'est parce qu'elle définit l'espace de surgissement des effets stylistiques – le comique, bien sûr, mais aussi, de manière plus large, la qualité littéraire d'un texte de théâtre.

29 Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p. 57-59.

30 *Ibid.*, p. 69.

31 C. Fuchs, *Les Ambiguïtés du français*, op. cit., p. 56.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.
- FUCHS, Catherine, *Les Ambiguïtés du français*, Paris-Gap, Ophrys, 1996.
- JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, t. I, Paris, Armand Colin, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 235-249.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine et PLANTIN, Christian (dir.), *Le Trilogue*, Lyon, PUL, 1995.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1995.
- LECLER, Aude, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de praxématique*, n° 46 (« Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation »), 2006, p. 43-60.
- MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.
- NEVEU, Franck, « Comment "ça" se joue, ou l'insituable référence dans *Fin de partie* », *L'Information grammaticale*, n° 79, 1998, p. 8-11.
- NEVEU, Franck, « Sur la relation partie/tout et la désignation indistincte dans *Fin de partie*. Référence et contexte au théâtre », dans Franck Neveu (dir.), *Faits de langue et sens des textes*, Paris, SEDES, 1998, p. 277-296.
- PERRIN, Laurent, « Énonciation, grammaticalisation et lexicalisation », *Cahiers de praxématique*, n° 46 (« Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation »), 2006, p. 61-101.
- RABATÉ, Dominique, « "Jouons ça comme ça" (Discours et méta-discours dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*) », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 247-253.
- RASTIER, François, « Défigements sémantiques en contexte », dans Michel Martins-Baltar (éd.), *La Locution entre langue et usages*, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997, p. 307-332.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Samuel Beckett et le théâtre de conversation : la mise en crise du dialogue », *Op. cit.*, n° 11, 1998, p. 255-260.
- SATGÉ, Alain, *En attendant Godot*, Paris, PUF, 1999.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3200), éléments de style

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui. Certes, *Érec et Énide* enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre en formation ; si une poétique du romanesque y est assurément mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages, elle est encore pleine d'instabilité.

RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

« Ainsi, par vision la France à moi parla » : le discours rapporté dans la *Continuation...* et la *Remontrance...* de Ronsard

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remontrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

modalisation en discours second). Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes (polyphonie, sermocination, prosopopée, dialogue). Comment expliquer ce choix ? Combinant l'approche linguistique et rhétorique, ce travail se propose d'en comprendre la signification générique et poétique en examinant successivement les différents types de discours rapporté. Après avoir montré que les discours indirect et indirect libre sont essentiellement des moyens satiriques de disqualifier la parole réformée en lui donnant une forme condamnable et ridicule, l'étude des discours directs met en évidence le recours à des sermocinations, parfois dialoguées, qui élèvent le ton, animent l'argumentation, ajoutent à la satire une valorisation de la parole poétique de l'auteur et, quand elles prennent la forme de prosopopées, cherchent à convaincre le lecteur par des chocs émotifs ou une polyphonie énonciative qui ne peut pas ne pas le déstabiliser. Mettant en scène une communication verbale animée, le discours rapporté mêle ainsi la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique. Mais la variété des voix exprimées contribue aussi à faire du poète une sorte de chamane capable de faire parler toutes les voix du conflit, de l'individu aux groupes et aux allégories. Elle est l'un des choix par lesquels Ronsard cherche, semble-t-il, à inventer une figure de poète engagé mi-prophète mi-rheteur.

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

Le mot *allégorie* recouvre des réalités différentes : pratique herméneutique, procédé d'écriture conçu comme personnification plutôt métonymique ou métaphore continuée. L'article tente de cerner les différentes utilisations faites par Ronsard de l'allégorie dans ces différents sens pour comprendre l'intérêt de cette figure dans la pratique de l'écriture militante des *Discours*, leur lien éventuel. Les nombreuses personnifications que l'on rencontre dans ces poèmes peuvent être mises en rapport avec les figures mythologiques. Elles concourent à faire de la poésie une activité philosophique en lien avec le sacré et opèrent la *translatio studii* recherchée par la Pléiade. Elles donnent corps à une

écriture poétique de l'histoire qui atteint l'universel grâce à la fiction, mettant en œuvre *evidentia* et *energeia*. Elles permettent au style de l'histoire tragique de se développer entre *ethos* et *pathos*. Dans une période de crise idéologique, leur efficacité didactique est cependant suspendue au crédit que l'on porte à leur énonciateur, garant de la mise en rapport analogique. L'usage ronsardien de l'allégorie militante oscille ainsi entre exemplarité et autonomie esthétique, rendant compte finalement, grâce à sa nature dédoublée, de la position de Ronsard dans la période de mutations importantes de son temps.

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans *Les Aventures de Télémaque*.

La critique littéraire a longtemps condamné le *Télémaque* au nom de son usage du cliché, sans saisir les enjeux ni les motifs d'une telle prolifération. Notre hypothèse est que cette dernière marque avant tout la volonté fénelonienne d'épurer les tableaux sensibles proposés au lecteur, et le paradoxe fécond d'une rhétorique du peindre articulée à une prévention constante envers les illusions des sens et de l'imagination. Opacifiant la représentation en la donnant toujours comme telle au cœur même de l'activité mimétique, le travail du cliché à l'œuvre dans le *Télémaque* trahit parallèlement une tentation spirituelle du dépouillement : pour le théoricien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit dont participe l'usage du cliché se veut tension vers l'« acte simple » et ouverture à la « naïveté » (certes ambiguë) d'une parole toute commune, celle-là même d'un « sublime familier » ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre. En somme, loin de trahir les faiblesses supposées d'une pratique stylistique inconséquente, les clichés du *Télémaque* s'imposent comme le principal vecteur rhétorique de la morale et de la spiritualité fénelonienne : instruments d'évidement des sens et du moi, ils tendent à guider le lecteur vers l'apprentissage de cette plénitude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

Stéphane Macé

« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du *Télémaque*

Cet article étudie quelques exemples de l'intégration des énoncés gnomiques (sentences ou maximes) dans le contexte narratif des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. L'étude stylistique des exemples est précédée d'une rapide contextualisation touchant la définition et l'histoire des énoncés sentencieux, et l'identité générique foncièrement problématique de l'ouvrage. La partie plus descriptive et technique prend en considération quelques réalités syntaxiques, mais envisage prioritairement le problème sous l'angle des manipulations énonciatives : jeu des pronoms et système grammatical de la personne, lecture polyphonique...

250

MARIVAUX, *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

Notre étude s'inscrit dans le cadre des travaux de métapragmatique et d'énonciation. Elle examine certains mouvements de morcellement et d'effacement énonciatifs, instants de vacillement ou de masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique : que le phénomène, si récurrent dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène offre une vaste expérimentation, analysable selon les perspectives de la rhétorique, et particulièrement réceptive aux théorisations modernes en termes de relations énonciatives hiérarchisées. L'analyse s'appuie ainsi sur les abstraits comme point de départ de l'énonciation, les différents rôles du pronom *on*, les phénomènes de reprise autonymique, lorsqu'ils entrent

dans les stratégies de gestion de l'image de soi, de l'*ethos* discursif que les personnages masqués cherchent à préserver dans l'affrontement verbal.

Anna Jaubert

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

Le tour badin donné au titre ne doit pas masquer sa motivation : dans le jeu de mots, et grâce au jeu de mots, il entend condenser plusieurs discours sur son objet. Le premier de ces discours, adressé à un large public littéraire, fait signe en direction de l'*ethos* du marivaudage : ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement exemples à l'appui. L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais qui sera décrite dans la superposition de ses plans. La migration d'un plan à l'autre et la motivation du phénomène conduisent à l'hypothèse forte du bond qualitatif qui fait percevoir un fait de langue comme un fait de style.

De l'hétérogénéité énonciative inscrite dans l'enchaînement des répliques, analysable en termes de dialogisme interlocutif et de cohésion locale, à une pragmatique générale de la reformulation, partie prenante de la double adresse théâtrale, on verra qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative. Il s'agit alors de donner un sens au tremblement insistant du sens. L'effeuillage de l'énonciation est ici le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité beaucoup plus limpide que sa réputation ne le dit.

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

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

Analyse métrique de quelques alexandrins de Rimbaud antérieurs à 1871. L'hypothèse d'une constante métrique 6-6 invite à se méfier de ses rares trimètres « évidents ».

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante que l'on sait. Cet article a pour but de rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes des poètes qui ont nourri son imaginaire et ses premières œuvres : Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine et bien d'autres encore...

252

On verra combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il a fait son miel à l'étrange saveur permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo, qui déclarait au début de son premier recueil « Renouvelons aussi toute vieille pensée », et de Verlaine, Rimbaud, à son tour, a opéré une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie.

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

« Fixer des vertiges » est en soi une gageure, puisqu'il s'agit de formaliser ce qui est toujours déjà au-delà du mouvement tel qu'il est momentanément arrêté, et de saisir dans son extériorité ce qui pourtant entraîne la stabilité même de la relation sujet/objet. L'expression et l'ambition qu'elle contient annoncent alors bien sûr la nouveauté du projet poétique d'altération du sujet, et de la langue, dont la formule « Je est un autre » reste pour nous l'une des traductions les plus frappantes. Mais elle engage aussi à mesurer l'importance des résistances à ce projet, auxquelles notre position de lecteur nous permet d'être sensibles.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la conversation : dans l'univers beckettien, où la communication menace de se rompre à chaque tour de parole, on y reconnaît un enjeu prioritaire. Le dialogue dans *En attendant Godot* présente de nombreuses marques de cohésion entre les répliques qui donnent à l'écriture une apparence classique. On y reconnaît cependant un dialogue avant-gardiste très proche de *La Cantatrice chauve* qui fonctionne sur la dénudation des règles de la conversation et, par conséquent, de la politesse verbale à l'œuvre dans les conversations. Le dynamitage du dialogue est achevé par un phénomène d'hyper-cohérence qui bloque la progression thématique au profit de la répétition et enferme chaque interlocuteur dans une sorte de soliloque.

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

- un repérage des ambiguïtés linguistiques (morphologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) ;
- l'étude du lien entre ces phénomènes et la conduite de l'échange ;
- la prégnance des phénomènes d'ambiguïté virtuelle et des jeux de langage.

Ce qui équivaut à distinguer :

- des phénomènes qui expliquent des accidents dialogaux, mais permettent en même temps de « meubler » ;
- des phénomènes qui passent totalement inaperçus pour les personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur. De fait, on souhaite mettre en évidence l'intérêt de la double énonciation dans une pièce comme *En attendant Godot* : la surreprésentation des phénomènes d'ambiguïté virtuelle intéresse finalement moins l'économie de la « fiction » dramatique que le niveau englobant de la caractérisation stylistique, ce qui signifie qu'on part de remarques descriptives pour aborder des considérations théoriques.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|----------------------------|---|
| Avant-propos | |
| Catherine Fromilhague..... | 7 |

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

| | |
|--|----|
| Vers une poétique du romanescque : <i>Érec et Énide</i> (v. 1085-3200), éléments de style | |
| Danièle James-Raoul..... | 15 |

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

| | |
|---|----|
| « Ainsi, par vision, la France à moi parla » : le discours rapporté dans la <i>Continuation...</i> et la <i>Remonstrance...</i> de Ronsard | |
| Olivier Halévy..... | 49 |
| Ronsard et l'allégorie dans les <i>Discours</i> | |
| Caroline Trotot..... | 65 |

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

| | |
|--|-----|
| « Tout est commun » : rhétorique du cliché dans <i>Les Aventures de Télémaque</i> | |
| Laurent Susini..... | 89 |
| « Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du <i>Télémaque</i> | |
| Stéphane Macé..... | 107 |

QUATRIÈME PARTIE
MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *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