

Claire Stolz, Christelle Reggiani, Laurent Susini (dir.)



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

Nous exprimons ici notre plus vive gratitude à Văn Dung Le Flanchec et à Stéphane Marcotte qui ont bien voulu se charger de la relecture des articles concernant le Moyen Âge et le ^{XV^e} siècle, avec le scrupule que nous leur connaissons tous. Notre reconnaissance va aussi aux contributeurs de cet ouvrage ainsi qu'à l'UFR de Langue française et à l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089), qui, pour la huitième année consécutive, ont permis la tenue d'une journée d'agrégation consacrée à la langue et au style des auteurs au programme, ainsi que la publication dans ce volume des communications. Nous tenons enfin à remercier Olivier Soutet qui, malgré des délais extrêmement courts, a aimablement accepté de préfacer ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°8

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

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

*René Char : une poétique de résistance.
Être et Faire
dans les « Feuilletts 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*
(*Questions empiriques et
formalisation
en syntaxe et sémantique 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.)

Christelle Reggiani, Claire Stolz
& Laurent Susini (dir.)

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



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, 2008
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-619-5
PDF complet – 979-10-231-2016-5

Préface – 979-10-231-2017-2
I Dominguez-Guillaume – 979-10-231-2018-9
II Combettes – 979-10-231-2019-6
II Réach-Ngô – 979-10-231-2020-2
III Adam – 979-10-231-2021-9
III Bigot – 979-10-231-2022-6
III Vuilleumier Laurens – 979-10-231-2023-3
IV Abiven – 979-10-231-2024-0
IV Paillet – 979-10-231-2025-7
V Gouvard – 979-10-231-2026-4
V Wulf – 979-10-231-2027-1
VI Smadja – 979-10-231-2028-8
VI Watine – 979-10-231-2029-5

Réalisation Emmanuel Marc Dubois/3d2s

Directrice éditoriale
Sophie LINON-CHIPON

Responsable éditorial
Sébastien PORTE

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

Georges Bernanos

ELLIPSE ET COHÉRENCE

DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN*

Marie-Albane Watine

Université de Nice Sophia-Antipolis

Lorsque l'abbé Donissan, jouissant de la clairvoyance miraculeuse qui lui permet de voir l'âme de Mouchette, lui conte l'histoire de sa vie confondue à celle de ses ancêtres, il est dit que l'intelligence de celle-ci ne peut saisir que peu de choses de ce récit mystérieux dont « l'effrayante ellipse eût déçu de plus lucides » (p. 160¹). Ailleurs, sa parole « simple » et « elliptique » n'interrompt qu'épisodiquement ses « affreux silences » (p. 205). Mais si le discours lacunaire de Donissan semble rebelle à l'intellection, que dire du texte lui-même dans son ensemble ? En lisant *Sous le soleil de Satan*, nous sommes un peu comme Mouchette écoutant Donissan. Dans ce passage comme dans bien d'autres, l'essentiel est occulté, les liens logiques gommés, et chacun doit travailler à fonder sa propre compréhension d'un récit toujours allusif.

Car l'ellipse, le manque, le creux semblent bien une caractéristique essentielle du roman, contraignant souvent à une compréhension partielle, et astreignant à revenir sur ses pas pour reconstruire tant bien que mal une logique narrative ou temporelle. Les critiques ont souvent souligné ces lacunes chez Bernanos, notant les ellipses narratives ou la discontinuité scénique des chapitres², le manque de cohérence

- 1 Toutes les références à *Sous le soleil de Satan*, sauf indication contraire, renvoient à l'édition Paris, Pocket, 1994.
- 2 En particulier É. Lagadec-Sadoulet, « La discontinuité scénique des romans bernanosiens au risque de l'interprétation », dans *Bernanos et l'interprétation*, dir. P. Le Touzé et M. Milner, Paris, Klincksieck, 1996, p. 97-109 et, du même auteur, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 26 et suivantes.

et de liaisons de la deuxième partie³, et se demandant même si « l'escamotage des liens descriptifs et dramatiques » qui obligent à « un réel travail de détective pour reconstruire ce qui s'est passé »⁴ ne trouveraient pas leur origine dans des inadvertances ou incohérences de l'auteur...

Car, là où les liens logiques et la continuité discursive font défaut, c'est bien la cohérence du texte qui se trouve mise en jeu. Celle-ci suppose en effet une continuité thématique, référentielle, logique et énonciative ; et c'est justement cette continuité qui est continuellement sapée par les ellipses et les ruptures bernanosiennes. On essaiera, dans un premier temps, de proposer une définition et une typologie de l'ellipse, avant d'analyser certaines occurrences du texte et de proposer une interprétation globale de ce stylème bernanosien.

228

ELLIPSE, COHÉRENCE : PROBLÈMES DÉFINITOIRES

Nous partons donc de l'intuition que, dans le texte, quelque chose « manque » souvent, qui fait buter le lecteur, l'engage à la relecture et expose le texte au risque de l'obscurité. Cette notion de manque, qui est au centre de l'étymologie du terme d'*ellipse* et de sa définition depuis les traités de l'âge classique⁵, ne laisse pas d'être problématique. En effet, comment peut-on raisonner sur ce qui est absent, et de surcroît, une telle démarche est-elle légitime ?

Pour commencer, parler de manque suppose qu'on se réfère implicitement à un modèle de phrase ou de texte bien formés, auquel comparer tout énoncé ; l'ellipse syntaxique, en particulier, renvoie au canon de la phrase modèle, qui sature autour de son verbe toutes les positions syntaxiques. Dès lors, rien n'empêche de considérer

3 L. Cellier, « Aperçus sur la genèse de *Sous le soleil de Satan* », *Études bernanosiennes*, vol. 12, 1971, p. 7-22.

4 Cette dernière analyse concerne *Monsieur Ouine*, mais nous semble transférable au roman qui nous occupe : J. L. Hornsby, « Vide spirituel et technique lacunaire dans *Monsieur Ouine* », dans *Georges Bernanos*, colloque de Cerisy-la-Salle (1969), dir. M. Milner, Paris, Plon, 1972, p. 536.

5 Lamy parle d'« oublié d'un mot », Fontanier de « suppression de mots » et Dumarsais du fait que l'on « retranche des mots ».

une exclamation non verbale comme (1) « Que de nuits, pareille à cette nuit, jusqu'à la dernière nuit ! » (p. 196) comme une ellipse du verbe correspondant à une phrase modèle du type « Que de nuits se sont succédé ». Mais cela ne correspond pas toujours au sentiment du locuteur, qui ne ressent pas forcément un « manque » dans toute phrase non verbale. On peut dire avec Gérard Dessons qu'une telle perception de l'ellipse relève d'un point de vue conservateur sur la langue, reposant sur le schéma canonique de la phrase latine⁶. De surcroît, comme l'ellipse convoque toujours implicitement un modèle, son identification est évidemment tributaire des évolutions possibles de ce modèle : comme le soulignent C. Haroche et D. Maingueneau, « si le repérage d'une ellipse suppose une mise en relation avec une construction "canonique", il suffit que ce canon varie pour qu'il y ait ellipse ou non »⁷. C'est ce qui explique que ce qui est repéré sous le terme d'*ellipse* varie considérablement de la Renaissance à nos jours et dans les grammaires d'une même époque⁸ : dans l'histoire de la notion, des faits aussi différents que la recatégorisation d'un adjectif en substantif, des phrases inachevées, des monorhèmes et des constructions infinitives ont été analysés comme ellipses.

Au vu de ces apories, il semble que parler d'ellipse impose finalement de sortir du modèle linguistique ou grammatical. La relativité du concept de manque engage à prendre en compte la dimension communicative de l'ellipse, son aspect avant tout interprétatif, tributaire de l'aperception plus ou moins subjective d'une incomplétude – incomplétude qui se situe du côté non pas du modèle, mais de la réception des lecteurs. Cela crée évidemment une difficulté : dans le repérage de ce qu'on nommera *ellipse*, il faut dès lors tableur sur le partage jamais certain d'une impression

-
- 6 G. Dessons, « La parole hantée : épistémologie linguistique de l'ellipse », dans *Ellipses blancs silences*, dir. B. Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 13-22.
- 7 C. Haroche et D. Maingueneau, « L'ellipse ou la maîtrise du manque », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. C. Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 144.
- 8 Voir, pour le xx^e siècle, la comparaison de plusieurs grammaires dans D. Sliwa, « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du xx^e siècle », dans *L'Ellipse grammaticale, op. cit.*, p. 95-102.

de lacune. Mais ce que l'ellipse perd alors en légitimité définitoire, elle le gagne en intérêt stylistique.

Qu'est-ce qui peut donner l'impression de manquer dans un texte ? Cette deuxième question engage à une classification de l'ellipse selon la nature et le niveau linguistique de l'élément qui est senti comme manquant.

230 On peut avancer qu'il n'existe que deux types de manque : ceux qui sont nettement repérables en vertu d'un modèle de phrase complète, et ceux qui sont perceptibles mais non justifiables en terme de contrainte. Car il existe bien un niveau où il existe des contraintes structurales indéniables : c'est celui de la syntaxe phrastique. Au niveau de la phrase, parler de manque est plus aisément justifiable. Par exemple, le verbe doit régir un certain nombre d'actants : si l'un d'entre eux n'est pas actualisé, on peut se référer à ce nombre d'actants fixé par le lexique pour parler d'ellipse. D'un point de vue syntaxique, quelque chose fait structurellement défaut et impose une restitution.

Mais hors ces connexions syntaxiques, il n'existe pas de contrainte absolue : comme le rappelle M. Charolles après Benveniste et Jakobson, « sorti de la phrase il n'y a plus [...] de cadre préconfigurant la distribution des unités verbales, il n'existe pas de structure formelle dans laquelle les unités phrastiques devraient rentrer pour occuper une position prédéfinie »⁹. L'enchaînement d'une phrase à une autre n'est que très faiblement contraint ; la perception d'un manque, à ce niveau, est d'une justification bien plus délicate, et la restitution toujours sujette à caution.

On distinguera donc deux grands types d'ellipse : l'*ellipse syntaxique* et l'*ellipse informationnelle*.

L'*ellipse syntaxique* laisse vide une fonction syntaxique ou un pivot verbal qui, dans une conception exigeante de la phrase, devrait être remplie. Un cas souvent mentionné est constitué par les réponses non verbales à des questions comme dans la paire suivante :

9 M. Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1994, p. 127.

- Où es-tu ?
- Ici ! [ellipse de *je suis*]

L'incomplétude syntaxique est immédiatement sensible dans la deuxième réplique, et la restitution mentale de l'élément manquant quasi-obligatoire. Celle-ci se fait par référence au cotexte antérieur immédiat, avec parfois un petit ajustement paradigmatique (*es-tul je suis*). Dans l'ellipse syntaxique, le repérage d'un manque est en principe syntaxiquement incontestable, et le recouvrement aisé.

L'*ellipse informationnelle* sort du cadre syntaxique et pose des problèmes plus complexes. Le manque perçu se situe alors à un niveau bien plus labile, interprétatif – et discutable : il semble qu'une information ou un lien logique manque pour assurer la lisibilité parfaite de l'énoncé. Selon le niveau où est ressenti ce vide, on peut tenter de proposer une classification de ce deuxième type d'ellipse.

On regroupera sous le terme d'*ellipse logique* plusieurs types de faits, comme le manque d'un lien logique entre deux propositions, deux phrases ou deux séquences, quand il rend un enchaînement plus ou moins obscur. Lorsque l'élément manquant est un simple connecteur (asyndète), la relation logique est en général facilement rétablie et l'ellipse, quasi-inexistante. Mais c'est parfois une proposition entière qui semble manquer, entre deux phrases, pour que l'on en comprenne la continuité logique ou argumentative. On a la sensation d'un passage « du coq à l'âne », et l'unité argumentative, logique ou énonciative ne se laisse reconstruire qu'au prix d'un certain travail.

Enfin, à un niveau narratif et informationnel se situe ce que la narratologie désigne sous le nom d'*ellipse narrative*, qui consiste en l'escamotage, entre deux longues séquences textuelles, de tout un segment temporel de l'histoire, parfois signalé par des expressions du type : « Des années passèrent », « Quelque temps plus tard »... Ces failles dans la continuité temporelle correspondent à un manque informationnel, et non logique. Elles ne nuisent pas forcément à la cohérence textuelle : en effet, le segment diachronique manquant contient certes des informations reliées chronologiquement, mais non forcément pertinentes pour le récit. Plus intéressant pour notre

problématique serait l'examen d'une autre ellipse narrative, que Genette évoque rapidement sous le nom de *paralipse*¹⁰ : il s'agit ici du passage sous silence, non d'un segment temporel, mais d'une information capitale pour la compréhension d'autres événements narrés.

232

Tous les types d'ellipse que nous venons d'évoquer rapidement sont repérables dans *Sous le soleil de Satan*, et mettent parfois en jeu la cohérence du roman. Il convient d'éclaircir ce dernier concept de cohérence avant de proposer l'étude des occurrences. Sans entrer dans le détail de cette notion complexe, que la linguistique textuelle tente, depuis une trentaine d'années, de circonscrire, on peut la définir comme un trait constitutif de tout discours, comme le fait même qu'un texte quelconque tienne debout et puisse être interprété. Elle dépasse donc la sphère du littéraire, mais aussi du linguistique, bien qu'elle dépende en partie de marqueurs textuels identifiables. De ce point de vue, la plupart des auteurs s'accordent à distinguer cohésion et cohérence. La cohésion, d'ordre linguistique, est l'ensemble des marques de relation entre énoncés ou constituants d'énoncé. Appartiennent à la cohésion des phénomènes comme la répétition, l'anaphore, les connecteurs, la continuité aspectuelle et temporelle, qui construisent la continuité textuelle. La cohérence, elle, est le résultat d'un jugement, qui attribue à un texte une valeur d'interprétabilité. Ce jugement de cohérence est en grande partie d'ordre extra-linguistique : il s'appuie sur les marques de cohésion mais n'en dépend pas absolument, puisqu'il met en jeu, on le verra, tout un ensemble de déterminations pragmatiques, encyclopédiques et cognitives.

Les types d'ellipse que nous avons évoqués, par les brèches qu'ils creusent dans la continuité logique, référentielle et énonciative de l'énoncé, ont des effets divers sur la cohérence du roman.

10 G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 92-93 et 211-212.

L'ELLIPSE SYNTAXIQUE : UN MARQUEUR COHÉSIF

On évoquera rapidement le premier type d'ellipse, courant dans le roman comme dans n'importe quel type de discours. Les occurrences en sont plus fréquentes dans le discours direct, car l'ellipse est souvent marqueur d'oralité :

(2) – Et présentement, que décidez-vous ?

– D'obéir, répondit cet homme étrange. (p. 219)

(3) Vous le savez ? interrogea l'abbé Menou-Segrais. De quelle manière ?

(p. 180)

(4) Notre rage est si patiente ! Notre fermeté si lucide ! (p. 139)

(5) Il lui donna sur l'épaule une bourrade amicale, ainsi qu'on pousse par jeu un objet en état d'équilibre instable, ou les enfants cet homme de neige qui s'effondre aussitôt sous leurs huées. (p. 130)

Dans chacun de ces exemples, la deuxième phrase ou proposition est incomplète syntaxiquement : le verbe pivot fait défaut. Le recouvrement d'une structure syntaxique canonique se fait par l'emprunt de son verbe à la phrase précédente, soit, pour l'exemple (5) : « ou les enfants [poussent] cet homme de neige qui s'effondre ». On voit que l'ellipse syntaxique ne compromet aucunement la lisibilité de l'énoncé. Les traités de grammaire et de rhétorique classiques, qui s'intéressent presque uniquement à ce type d'exemples, insistent d'ailleurs tous sur ce point : selon Dumarsais, pour être acceptable, le retranchement d'un mot ne doit apporter « ni équivoque ni obscurité dans le discours »¹¹. Fontanier définit la figure comme la « suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude »¹². Ce type d'ellipse se situe donc aux antipodes de tout effet de rupture de

11 C. Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens* (1730), Paris, Flammarion, 1988, p. 350.

12 P. Fontanier, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, 1977, p. 305.

la cohérence textuelle. Son effet est même inverse : plusieurs études¹³ montrent qu'une telle ellipse est au contraire un facteur de cohésion discursive. En effet, au même titre que l'anaphore, elle impose de se référer au cotexte antérieur pour reconstruire le sens complet de l'énoncé et, à ce titre, devient un phénomène de liage linguistique entre deux phrases. Ce n'est donc pas ce type classique qui doit retenir l'attention pour la question qui nous occupe.

L'ELLIPSE LOGIQUE, UN BROUILLAGE IRRÉDUCTIBLE

234 Mais à d'autres niveaux, certaines ellipses peuvent mettre en jeu la cohérence du texte. Tel est le cas, en particulier, de l'ellipse logique. Cette fois-ci, la perception d'un manque n'est pas justifiable syntaxiquement, mais le lecteur a la sensation que quelque chose fait défaut entre deux phrases, qui rend problématique l'intelligibilité d'un enchaînement et impose une lecture réursive, revenant sur ses pas pour reconstruire mentalement les liens manquants.

Ces ruptures sont constantes dans le roman, en particulier lors des scènes cruciales comme la rencontre avec le diable, le dialogue avec Mouchette et la scène du miracle raté. Plutôt que de citer une multitude de passages, on s'attachera à quelques occurrences significatives.

Dès les premières lignes de l'extrait au programme surgit une difficulté. On le verra, sa continuité peut être rétablie, mais à un certain coût interprétatif :

(6) Le vicaire de Campagne prit la route de Beaulaincourt et descendit vers Étaples à travers la plaine.

– C'est une promenade, trois lieues au plus, avait dit M. Menou-Segrais, en souriant. Allez à pied, puisque c'est votre plaisir.

13 En particulier M. Cherchi, « L'ellipse comme facteur de cohérence », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 118-128, ou M. Bigot, « L'ellipse et la cohérence du texte narratif », dans *Cohérence et discours*, dir. F. Calas, Paris, PUPS, 2006, p. 307-317. L'ellipse est déjà répertoriée au même titre que l'anaphore ou les connecteurs comme l'un des quatre grands dispositifs de cohésion du texte dès l'étude inaugurale de M. A. K. Halliday et R. Hasan, *Cohesion in English*, London, LEA, 1976.

Il n'ignorait pas le goût naïf du pauvre prêtre pour les voyages en chemin de fer. Mais cette fois l'abbé Donissan ne rougit pas comme à l'ordinaire... Même il sourit, non sans malice. (p. 111)

À la première lecture, le lien entre la fin de la réplique de Menou-Segrais et le commentaire qui suit n'apparaît pas clairement. La première phrase sous-entend que le vicaire préfère marcher, et la deuxième nous apprend que son moyen de transport favori est le train. Pourtant, la phrase à l'imparfait, en l'absence de tout connecteur, s'interprète comme la justification énonciative de la phrase au discours direct. À première vue, il y a là une contradiction, qui constitue une infraction aux principes qui régissent la cohérence textuelle. Au premier rang des règles que respectent les textes cohérents figure, en effet, ce que M. Charolles appelle la « méta-règle de non-contradiction », qui suppose que le développement d'un texte cohérent « n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure »¹⁴. Dans ce passage, le rétablissement d'une continuité logique est toutefois possible : il suffit d'inverser par antiphrase le contenu de la réplique de Menou-Segrais. Celui-ci taquinerait ironiquement le prêtre sur son « goût naïf », comme l'indiquent les attitudes des interlocuteurs, indices pragmatiques d'un échange marqué par l'ironie : sourire chez l'abbé et chez Donissan, « malice » montrant la réception réussie de l'ironie, rougissement possible comme réaction à la moquerie... Pourtant ce rétablissement de la cohérence, à la lecture, n'est sans doute pas immédiat. Le moins que l'on puisse dire est que *Sous le soleil de Satan* n'est pas un texte qui manie l'humour à chaque page, et l'interprétant ironique n'est pas automatiquement convoqué par le lecteur. Dès lors, on peut avoir la sensation d'une insuffisance dans l'indexation de l'antiphrase, qui aurait rendu la contradiction immédiatement interprétable. Ce qui semble manquer ici, c'est un guidage de la réception, du type : « Il se moquait de lui. Il n'ignorait pas le goût naïf du prêtre... ».

14 M. Charolles, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 22.

Dans d'autres occurrences, les marqueurs de continuité logique entre phrases font défaut au point de compromettre définitivement le rétablissement de la cohérence. Ainsi dans ce paragraphe situé quelques pages plus loin :

(7) « Notre bonhomme est maintenant tout à fait raisonnable », affirme le curé de Larieux. Il est vrai. Sa tête reste froide et lucide. Jamais il ne fut dupe des mots. Son imagination est plutôt courte. Le cœur consume jusqu'à sa cendre. (p. 114)

C'est ici la signification de la dernière phrase, et son rapport avec celles qui précèdent, qui posent problème. Encore une fois, le lecteur peut avoir l'impression que certains liens nécessaires manquent pour assurer la continuité de la séquence.

236

Pourtant, les liens de cohésion sont bien présents. Le premier marqueur cohésif réside dans la répétition d'une structure. En effet, « le cœur consumé » semble entrer en série avec les structures précédentes, « Sa tête reste... » et « Son imagination est... », soit *nom désignant une composante morale + verbe au présent de caractérisation*. Le cœur, désignant par métonymie la vie morale, entre en relation ternaire avec l'esprit et l'imagination, dans une triade plus ou moins classique. L'autre lien cohésif réside dans les relations anaphoriques, avec le « il » anaphorisant « bonhomme » et les deux premiers possessifs appelant le même antécédent. Ces liens anaphoriques construisent un type de progression thématique courante, appelée à *thème dérivé*, où les thèmes de chaque phrase correspondent à une partie du « super-thème » initial ; il faut alors, sans doute, interpréter l'article défini déterminant « cœur » comme une anaphore associative, relié lui aussi au super-thème « bonhomme ». Pourtant, malgré ces marqueurs cohésifs, le lien logique entre la dernière phrase et les autres n'apparaît pas clairement : les connecteurs logiques ou argumentatifs manquent pour guider la lecture.

Dans ce type de cas, tout récepteur est amené, pour compenser l'insuffisance des relateurs linguistiques, à construire plusieurs tentatives d'interprétation en suppléant aux relations logiques manquantes. Comme le montre M. Charolles, le lecteur crédite *a priori* le texte qu'il lit d'une certaine cohérence ; lorsque les liens qui unissent les phrases

sont ambigus ou font défaut, il tend à « construire des relations qui ne figurent pas expressément dans le donné textuel »¹⁵. Grâce à ce travail, il arrive fréquemment qu'une suite de phrases soit jugée cohérente alors qu'elle ne comporte pas de liens visibles de cohésion. C'est le cas dans un échange comme : « Marie s'est enrhumée. Il fait froid »¹⁶. Bien qu'il n'existe aucun lien anaphorique ou sémantique ni aucun connecteur entre ces deux phrases, sa cohérence ne pose pas problème. Chacun rétablit mentalement une relation d'effet à cause qui rend la deuxième phrase parfaitement pertinente par rapport à la première.

Le lecteur, devant un énoncé problématique ou elliptique, construit donc un certain nombre d'inférences, c'est-à-dire des « proposition[s] implicite[s] que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral »¹⁷. La cohérence dépend finalement autant du succès de ces opérations inférentielles que des marqueurs explicites de cohésion. Les connaissances extra-linguistiques, les « modèles mentaux » de chaque récepteur et le déchiffrement des sous-entendus jouent un rôle central dans le jugement de cohérence, qui dépasse de ce fait la sphère proprement linguistique.

Dans notre extrait, on l'a dit, les liens cohésifs ne suffisent pas à lever la difficulté interprétative. Dès lors, quelles inférences est-on amené à construire ? M. Charolles montre que les sujets sont généralement portés à recourir à trois principes de connexions propres à la logique naturelle, à savoir les relations de cause/conséquence, de ressemblance/dissemblance ou d'antériorité/postériorité temporelles. Or, il semble que plusieurs de ces inférences puissent être successivement

15 M. Charolles, « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, t. X, n° 2, 1988, p. 55.

16 Exemple emprunté à M. Charolles, « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », art. cit., p. 131.

17 Selon C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986, p. 24. Il y a ici une légère divergence terminologique : pour l'auteur, les inférences regroupent les présupposés (informations non posées mais inscrites dans la formulation de l'énoncé) et les sous-entendus (informations susceptibles d'être véhiculées par un énoncé, mais dont l'actualisation reste tributaire du contexte énonciatif) ; et ce sont ces sous-entendus, dépendant de l'interprétation, et non déductibles du donné linguistique, que Charolles appelle *inférences*. Nous ne nous intéressons ici qu'aux sous-entendus, le présupposé n'étant pas assimilable à une ellipse.

convoquées dans ce passage, selon les indices pris en compte, et mènent finalement à quatre interprétations concurrentes.

Tout d'abord, la structure en série que nous avons décelée tend à mettre le cœur au même niveau que la tête et l'imagination, et porte dans un premier temps à tisser entre les phrases un lien de ressemblance : chaque partie de l'âme se ressemble en vertu de sa faible activité. La tête, froide, agite peu de raisonnements, l'imagination, courte, produit peu d'images ; quant au cœur, entièrement consumé, il est réduit lui aussi à sa plus simple expression. On aurait ainsi le tableau d'une âme usée, comme laminée dans son ensemble par le travail de sape mené par Donissan contre lui-même.

238

Toutefois, le sémantisme de « consumer », qui entre en opposition avec « froide », vient compromettre cette première interprétation. Cette rupture de continuité sémantique engagerait plutôt une inférence de dissemblance. Le relateur logique manquant entre les phrases serait donc un connecteur marqueur d'opposition du type « Au contraire, le cœur... », ou encore un syntagme détaché cadratif¹⁸, introduit par un marqueur de changement de topicalisation¹⁹ du type « quant à » (« quant au cœur... »). Le sens global serait le suivant : la tête est froide, mais le cœur, lui, est consumé de sa passion mystique, au point d'en être anéanti. L'apparence raisonnable de Donissan dissimule une passion dévorante.

Mais il faut tenir compte d'un indice qui va dans le sens d'une troisième opération inférentielle : la présence d'une phrase intercalaire qui vient rompre l'effet de série. La phrase « Jamais il ne fut dupe de mots », qui ne trouve pas sa place dans la structure ternaire mise en évidence jusqu'ici, peut s'interpréter comme une cause de la précédente : sa tête est froide et lucide, car il n'est jamais dupe de mots. Dès lors, par transfert, on peut être tenté de répéter cette inférence logique sur les deux phrases suivantes : son imagination est courte, parce que le cœur a brûlé entièrement, ne laissant pas même cette cendre que constitue l'imagination. L'inférence

18 Pour cette terminologie, nous renvoyons aux travaux de M. Charolles, notamment à « De la cohérence à la cohésion des discours », dans *Cohérence et discours*, op. cit., p. 25-38.

19 Selon la terminologie de J.-M. Adam, *La Linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005, p. 119-120.

causale se double sans doute alors d'une proposition implicite du type « l'imagination est la cendre du cœur », proposition qui ne figure certes pas dans les modèles mentaux de tout un chacun...

Enfin, si l'on tient compte de la rupture créée par l'article défini (« le cœur »), et qu'on l'interprète non comme le support d'une anaphore associative, mais comme un générique, il est loisible de percevoir dans cette dernière phrase une tonalité gnomique ; on aurait dès lors une maxime qui entrerait en relation causale, non avec la phrase précédente, mais avec l'ensemble du paragraphe. La portée logique de la cause est plus large ; on pourrait alors gloser le passage ainsi : en général, le cœur, quand il se consume, ne laisse rien ; c'est pourquoi la tête de Donissan est froide et son imagination, courte.

On le voit, il est bien difficile de trancher entre ces quatre interprétations, nullement exclusives d'ailleurs d'autres lectures possibles. Chacune mobilise des inférences logiques non compatibles entre elles. L'absence totale de connecteur et l'ellipse des propositions implicites qui rendraient la séquence lisible produit une sorte de brouillage logique indépassable, qui oblige le lecteur à revenir sans cesse sur ses pas pour tenter de réduire, sans succès absolu, le grand écart creusé par l'ellipse.

LE TRAVAIL DU MANUSCRIT

Cette ellipse logique, sur laquelle bute régulièrement tout lecteur de *Sous le soleil de Satan*, ne peut être expliquée par des « inadvertances »²⁰ de l'auteur. En effet, il est frappant de constater que les corrections opérées par le manuscrit vont toutes dans le sens de suppressions qui compromettent la continuité logique, et ce en des points particulièrement stratégiques du récit. Lors de la scène décisive avec Mouchette, qui se situe réellement au centre structurel du roman et décide du parcours moral de Donissan, certains enchaînements paraissent particulièrement obscurs. Ainsi dans ce passage où le vicaire trace une double croix sur la poitrine de Mouchette :

²⁰ Comme le conjecture J. L. Hornsby, « Vide spirituel et technique lacunaire dans *Monsieur Ouine* », art. cit.

(8) Elle fit un bond léger en arrière, sans trouver une parole, avec un étonnement stupide. Et quand elle n'entendit plus en elle-même l'écho de cette voix dont la douceur l'avait transpercée, le regard paternel acheva de la confondre.

Si paternel !... (Car il avait lui-même goûté le poison et savouré sa longue amertume) (p. 153)

240

Le rapport de l'insertion parenthétique avec ce qui précède paraît fort obscur. Pourtant, cette fois-ci, un connecteur guide l'interprétation logique : la parenthèse se donne comme justification de la paternité du regard que pose Donissan sur Mouchette. D'autres relateurs linguistiques vont dans le sens de cette relation causale : l'adverbe « même » (dans « lui-même ») suppose une relation de ressemblance entre Donissan et Mouchette, qui explicite ce regard paternel.

Mais où se situe cette ressemblance, ou autrement dit, de quel « poison » est-il question ? La détermination complète signalée par le défini est trompeuse, ce dernier ne se laissant interpréter ni comme anaphorique, ni comme générique, ni comme une exophore mémorielle. Dès lors, la parenthèse est indéchiffrable ; malgré les marqueurs cohésifs, la cohérence reste introuvable.

C'est que les phrases supprimées sur le manuscrit étaient nécessaires à cette cohérence. On peut restituer ici le passage originel :

Elle fit un bond léger en arrière, sans trouver une parole, avec un étonnement stupide. Cependant plus forte que la colère même qu'elle sentait déjà remuer en elle, plus aiguë que la crainte, une espérance inouïe, un délire d'espérance, comme une expansion de la vie faisait craquer toutes les jointures de cette âme infortunée. Et quand elle n'entendit plus en elle-même l'écho de cette voix dont la douceur l'avait transpercée, le regard fraternel acheva de la confondre.

Si fraternel !... (Car il avait lui-même goûté le poison de l'espérance et savouré sa longue amertume²¹).

21 G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, première édition conforme au manuscrit original, éd. W. Bush, Paris, Plon, 1982, p. 179.

Tout s'éclaire : le SN « le poison » est cette fois déterminé par le complément « de l'espérance » de type équatif (qui sous-entend que l'espérance est un poison). Ce complément déterminatif répète lexicalement l'espérance présente dans la phrase supprimée, qui décrit la montée de ce sentiment en Mouchette. Dès lors la familiarité des deux personnages, qui devient même ici une « fraternité », s'explique par le fait que tous deux connaissent l'espoir et ses désillusions²². En ce point si fondamental du récit, qui pose la ressemblance profonde de Mouchette et Donissan, les corrections sur le manuscrit ôtent au lecteur toute clé de compréhension.

Ailleurs, c'est l'enchaînement des répliques qui est rendu obscur par les suppressions. Ainsi dans l'interaction suivante :

- (9) – [...] Quel âge avez-vous ? demanda-t-il après un silence.
 – Vous devez le savoir, vous qui savez tant de choses...
 – Jusqu'à ce jour vous avez vécu comme un enfant. Qui n'a pas pitié d'un petit enfant ? (p. 155)

La cohésion des deux premières répliques est assurée par le pronom neutre « le » anaphorisant le contenu propositionnel de la question qui précède ; la deuxième réplique est parfaitement pertinente par rapport à la première, et s'interprète comme un refus de répondre. Mais la troisième semble opérer une bifurcation du propos : même si le terme « enfant » entre en relation de continuité sémantique avec le terme « âge », il s'agit ici d'une autre version du temps, le temps « vécu » par opposition à l'âge numérique. Pour reconstruire la continuité de l'échange, le lecteur doit donc inférer une proposition implicite, où Donissan frapperait de non-pertinence sa question initiale pour relancer une nouvelle topique. Or, c'est justement cette proposition implicite qui est supprimée dans le manuscrit, dans lequel on peut lire :

²² Les critiques s'accordent à juger cette modification fondamentale, puisque dans cette première version, Donissan est un véritable double de Mouchette dans son expérience du désespoir. Le pôle christique et le pôle satanique se trouvent ainsi rapprochés. Voir, entre autres, P. Gilles, « Écriture et rature. Étude de la genèse d'un passage de *Sous le soleil de Satan* », dans *Bernanos et l'interprétation*, op. cit., p. 79-95.

- Vous devez le savoir, vous qui savez tant de choses...
- Qu'importe votre âge ? Jusqu'à ce jour vous avez vécu comme une enfant²³.

L'interrogation supprimée joue le rôle d'un organisateur textuel qui explicite la redistribution de la topicalisation. Comment interpréter cette suppression, qui semble n'avoir aucun enjeu idéologique particulier, et ne fait que rendre le propos plus elliptique, obligeant le lecteur à un certain effort de pontage interprétatif ? Il y a là, de toute évidence, la mise en place d'un stylème de l'allusif, de l'implication du lien.

L'ELLIPSE NARRATIVE, OU COMMENT DEVIENT-ON UN SAINT ?

L'ellipse narrative, située au niveau informationnel le plus large, a d'autres effets sur la cohérence textuelle. L'occurrence la plus notable se situe entre la première et la deuxième partie du roman, séparées par une ellipse de quarante ans²⁴, écart comblé de façon résomptive par quelques analepses allusives. Le procédé correspond tout à fait à la définition classique de l'ellipse narrative chez Genette, soit une configuration où « un segment nul de récit correspond à une durée quelconque d'histoire »²⁵. Le recours à l'ellipse narrative est du reste constant dans le roman. L'étude du manuscrit montre que Bernanos écrit par scènes indépendantes, souvent des dialogues, qu'il recolle plus ou moins par la suite²⁶, d'où la discontinuité souvent ressentie entre les chapitres.

En général, l'ellipse narrative ne compromet aucunement la cohérence d'un récit. Mais dans le cas de ce roman, elle pose un problème de continuité référentielle, dans la désignation du personnage du saint. Dans la première partie, Donissan est alternativement désigné par son nom propre, par certaines descriptions définies coréférentielles comme

23 *Sous le soleil de Satan*, première édition conforme au manuscrit original, éd. cit., p. 181.

24 Pour une étude de détail sur cette chronologie, nous renvoyons à É. Lagadec-Sadoulet, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, op. cit.

25 G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 128.

26 Voir W. Bush, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan »*, Paris-Caen, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes » (236), 1988, p. 46-62.

« le vicaire de Campagne », ou enfin, en prolepse, par « le (futur) saint de Lumbres ». Dans la deuxième partie, ce syntagme défini, « le saint de Lumbres », est largement présent ; mais il n'y a plus une seule occurrence du nom propre « Donissan ». Et pour cause : le nom propre opère une « désignation rigide »²⁷, qui suppose une référenciation stable à un individu pourvu des mêmes « traits sortaux », c'est-à-dire des traits nécessaires à la définition même d'un objet. Or, on peut avancer que, justement, l'individu n'est plus le même. Durant cette ellipse de quarante ans, Donissan a accompli le saut ontologique qui, de « futur saint », l'a transformé en « saint de Lumbres ». Ce que l'ellipse narrative passe sous silence, ce sont les prédicats transformationnels qui décriraient les étapes de la métamorphose. La continuité référentielle de l'individu est entamée dans le miracle de la sainteté. Comment devient-on un saint ? Par la brèche ouverte dans la coréférencialité des désignateurs de Donissan, c'est ce mystère qui se trouve frappé du sceau de l'indicible.

LE SUBLIME ET L'APOPHASE

On ne peut développer, dans le cadre de cet article, l'examen stylistique des différents effets des ellipses bernanosiennes ; cependant on proposera, en guise de conclusion, quelques pistes interprétatives.

L'ellipse, chez Bernanos, conduit à des ruptures de cohérence qui rendent la lecture malaisée, mais ces obscurités font évidemment sens : Anna Jaubert souligne que, si la dyscohérence est évidemment un défaut communicationnel, elle se trouve réévaluée en littérature : elle déclenche « une réparation de l'incohérence, appelée à délivrer un sens plus profond »²⁸. Troué par l'ellipse, le texte se fait le miroir de la parole lacunaire mais sublime de Donissan. L'abbé, à qui les « mots [...] ont toujours manqué » (p. 218), accède à une sorte d'« éloquence embarrassée, bégayante » (p. 114) qui ne parle pas à l'esprit, mais à l'âme. Suivant la méfiance de certains contemporains pour les relations

²⁷ Selon l'analyse de S. Kripke, *Naming and Necessity*, Oxford, Oxford University Press, 1980 (trad. fr. *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, 1982).

²⁸ A. Jaubert, « Les ordres du discours en perspective. Cohérence et pertinence », dans *Cohérence et discours*, op. cit., p. 19.

logiques trop tranchées – songeons aux charges de Claudel contre l'expression de la cause – Bernanos insuffle à son texte, par la pratique de l'ellipse, un sublime de l'allusif, du naïf, à l'opposé de la tradition rhétorique du sublime orné : un sublime « idiot » qui fait de Donissan le frère du prince Mychkine²⁹ et qui permet seul d'approcher la vision mystique, proprement alogique.

244

De ce point de vue, Bernanos se placerait du côté d'une théologie négative ou apophatique, qui refuse la formulation de tout concept intellectuel et positif sur Dieu : l'être divin ne s'approche que dans une expérience qui dépasse tout entendement, tout enchaînement de causes et d'effets, et toute continuité discursive. Les figures de saints sont ainsi vouées au silence ou au bégaiement, faillite du langage qui est signe de la présence de l'ultime. Les brouillages logiques et les ruptures référentielles produits par l'ellipse mettraient dès lors le lecteur en état d'approcher cette expérience mystique dont l'essentiel ne peut qu'être tu, pour rejoindre la formule de Wittgenstein qui se fait ici émule de l'apophase : « Il y a en tout cas un inexprimable ; il se montre ; c'est cela le mystique »³⁰.

²⁹ Dans *L'idiot*, de Dostoïevski, que Bernanos avait lu et admirait.

³⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001, p. 112.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005.
- AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- BERNANOS, Georges, *Sous le soleil de Satan, première édition conforme au manuscrit original*, éd. William Bush, Paris, Plon, 1982.
- BUSH, William, *Genèse et structure de « Sous le soleil de Satan »*, Paris-Caen, Minard, coll. « Archives des lettres modernes » (236), 1988.
- CHAROLLES, Michel, « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.
- , « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité textuelles depuis la fin des années 1960 », *Modèles linguistiques*, t. X, n° 2, 1988, p. 45-66.
- , « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique*, n° 29, 1994, p. 125-151.
- , « De la cohérence à la cohésion des discours », dans *Cohérence et discours*, dir. Frédéric Calas, Paris, PUPS, 2006, p. 25-38.
- CHERCHI, Michel, « L'ellipse comme facteur de cohérence », *Langue française*, n° 38, 1978, p. 118-128.
- Cohérence et discours*, dir. Frédéric Calas, Paris, PUPS, 2006.
- Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, dir. Anna Jaubert, Lyon, ENS éditions, 2005.
- DESSONS, Gérard, « La parole hantée : épistémologie linguistique de l'ellipse », dans *Ellipses blancs silences*, dir. Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 13-22.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1992.
- GILLE, Pierre, « Écriture et rature. Étude de la genèse d'un passage de *Sous le soleil de Satan* », dans *Bernanos et l'interprétation*, dir. Philippe Le Touzé et Max Milner, Paris, Klincksieck, 1996, p. 79-95.

GILLE, Pierre, « Faut-il retoucher *Sous le soleil de Satan* ? », dans *Du roman au film : « Sous le soleil de Satan »*, *Revue des Lettres modernes*, série *Georges Bernanos*, n° 20, 1991.

HAROCHE, Claudine et MAINGUENEAU, Dominique, « L'ellipse ou la maîtrise du manque », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. Catherine Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 143-150.

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

LAGADEC-SADOLET, Élisabeth, *Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos*, Paris, Klincksieck, 1988.

MAGNIEN, Michel, « Entre grammaire et rhétorique : l'ellipse dans quelques traités de la Renaissance », dans *Ellipses blancs silences*, dir. Bertrand Rougé, Pau, Publications de l'université de Pau, 1992, p. 31-44.

246

SLIWA, Dorota, « L'ellipse dans quelques grammaires françaises du xx^e siècle », dans *L'Ellipse grammaticale*, dir. Catherine Fuchs, *Histoire, épistémologie, langage*, t. V, fascicule 1, 1983, p. 95-102.

RÉSUMÉS

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME, « PROLOGUES, RIMES, PERSONNAGES DANS *LE JEU DE SAINT-NICOLAS* DE JEAN BODEL, *LE JEU DE LA FEUILLÉE* ET *LE JEU DE ROBIN ET MARION D'ADAM* DE LA HALLE »

Les Jeux des poètes arrageois Jean Bodel et Adam de la Halle, à l'origine de notre théâtre ? L'article examine les liens des textes à la performance, à partir des rares indices que les manuscrits médiévaux en ont laissés, et qui s'avèrent moins les didascalies que les rimes, les mètres et les personnages, conçus à la fois comme types ou emplois et comme formes définies par leur participation à l'action (P. Pavis, A. Ubersfeld).

Prologues : une comparaison du début des trois œuvres montre qu'elles constituent une réflexion continuée sur la prise de parole incarnée. Rimes et mètres portent-ils la trace, « mnémonique », du jeu et de la mise en scène ? On a souligné les conventions de réception et de jeu qui rendent secondaire leur observation comme indications de mise en scène. Enfin, incarnation, rimes et mètres rencontrent une tradition scénique dont ils s'avèrent à la fois l'écho et l'adaptation : les personnages. C'est ainsi que les Jeux arrageois honorent la désignation comme « jeu par personnages » que seuls les manuscrits postérieurs de deux ou trois siècles donnent aux textes théâtraux.

BERNARD COMBETTES, « LE SYSTÈME DES DÉMONSTRATIFS DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

Cet article propose une description du système des démonstratifs, déterminants et pronoms, tel qu'il est mis en œuvre dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers. On essaye de déterminer comment s'opère la répartition des deux familles (radical *cest-*,

radical *cel-*) et dans quelle mesure ce texte est un témoin de l'évolution vers la spécialisation et la distinction nette, en français moderne, des formes pronominales et des déterminants. Une attention particulière est accordée à la valeur des formes composées à l'aide de *-ci* et de *-là*, les formes en *-là* apparaissant comme non marquées, alors que les formes en *-ci* ne sont utilisées que pour renvoyer à la sphère de l'énonciateur. On étudie également le fonctionnement textuel du déterminant *ce*, qui présente des différences notables avec les tendances du français moderne, un conflit s'établissant entre le rôle normal de reprise anaphorique et la valeur de « mise en valeur » par détachement du contexte que peut également présenter le démonstratif.

248

ANNE RÉACH-NGÔ, « MODALITÉS DISCURSIVES ET POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS* DE BONAVENTURE DES PÉRIERS »

L'étude de la distribution de la parole dans les *Nouvelles créations et Joyeux devis* de Bonaventure Des Périers met en valeur combien la structure énonciative de ce recueil repose sur une polyphonie qui distingue et confond à la fois la voix du narrateur, la voix du conteur et celle des personnages. On pourra dès lors se demander, à la lumière des stylèmes qui différencient les voix des différentes instances représentées, dans quelle mesure cette réorganisation de la structure énonciative du récit, notamment par le dédoublement de l'instance énonciative chargée de la conduite narrative entre narrateur et conteur, permet à Bonaventure Des Périers de réexploiter le modèle de la narration avec histoire-cadre pour intégrer le commentaire au sein même de la nouvelle au lieu de proposer deux espaces énonciatifs distincts. En analysant les principaux procédés stylistiques qui caractérisent chacune de ces instances, on s'intéressera donc à la manière dont s'enchevêtrent les discours et dont la scène narrative se dédouble en une seconde scène dialogale qui met en scène la confrontation facétieuse des deux instances énonciatives.

Le cliché est un élément de la littérarité du texte et le signe d'un travail poétique à deux niveaux : il est présent comme outil rhétorique, que l'on va remodeler, et comme sujet d'une réflexion sur la poésie.

Outil, il est la plupart du temps combiné à d'autres clichés et lieux communs. Si dans l'univers amoureux, cette combinaison construit simplement une isotopie, soulignant bien l'immédiateté et la banalité du cliché, le genre polémique fait de lui le signe d'une contestation des lieux communs, non plus parole répétée d'un autre, mais signe d'une énonciation personnelle. La réception du cliché autorise alors plusieurs lectures possibles. L'univers héroïque propose quant à lui de répéter le même cliché et construit ainsi une forme de regroupement qui exhibe et multiplie les figures contenues dans le cliché.

Parallèlement à ces jeux de dispositions macrostructurelles, le cliché, comme figure, fait l'objet d'un renouvellement permanent : ses composantes passent par des déplacements multiples. Aux transferts habituels (syntaxiques et sémantiques) s'ajoute la transposition générale d'un genre poétique à l'autre, d'une énonciation à une autre, ou partielle, des sens, des matières convoqués par les vocables du cliché. On ne perd pas pour autant la nature du cliché : le sens instantanément compris est inscrit dans une combinaison certes renouvelée, mais utilisée chez d'autres poètes. On a alors affaire à un cliché secondaire, redevenu banal quoique né d'un cliché renouvelé.

Ce travail rhétorique, syntaxique et poétique sur le cliché aboutit à sa convocation dans les vers comme sujet d'un discours métapoétique : signe de l'*imitatio*, il s'inscrit dans une volonté de renouveler les genres et les pratiques poétiques et de refuser pillage et plagiat. Les mythologismes et les images de la tradition pétrarquiste sont alors dénigrés au nom d'une poésie libre, personnelle et simple de l'imagination, désireuse de retrouver dans les figures leur origine imaginaire et matérielle. Simplicité, liberté, figuration et imagination dont d'autres clichés sont justement les porteurs. Le cliché est ainsi le lieu d'une poésie paradoxale qui le déforme, le dénigre et lui redonne sa force figurative, imaginaire et littéraire.

Théophile de Viau prétendait « écrire à la moderne », mais que voulait-il dire ? Les lecteurs du XIX^e siècle ou les contemporains donnent-ils le même sens à cette notion de modernité ? Nous commencerons par mettre en perspective cette idée de modernité, plus particulièrement dans sa version contemporaine, qui consiste à attribuer à Théophile un style personnel. Comment faut-il comprendre l'expression « style personnel » ? Désigne-t-on par là l'omniprésence du « je » dans l'écriture poétique ? Est-ce ainsi qu'il convient de définir le lyrisme de Théophile ?

250

Nous serons donc conduit à faire le point sur le lyrisme dans l'œuvre de Théophile, et nous chercherons à dégager la singularité de son écriture poétique.

Comme les autres poètes lyriques du préclassicisme, Théophile s'est efforcé de renouveler les formes poétiques, du moins lorsque le genre le permettait. C'est pourquoi l'essentiel de son souci de diversification métrique a porté sur la forme poétique de l'ode, alors que le sonnet reste très respectueux des conventions. Mais au-delà de ce travail formel qui consiste à diversifier les mètres et les schémas strophiques dans la forme poétique de l'ode, on peut apercevoir dans les pièces les plus singulières un véritable travail sur le rythme. Ces effets rythmiques, rythmes prosodiques et accentuels relèvent alors d'une certaine transgression de la poésie classique.

On peut y lire ce que Henri Meschonnic appelle une subjectivation de l'écriture, une véritable inscription du « sujet du poème » dans son écriture, par le biais de ces « formes-sens » qui se mettent en place dans les odes les plus originales. Ainsi quand nous parlons de forme énonciative, il ne s'agit pas seulement de la mise en œuvre des dispositifs linguistiques fournis par la langue. Il faut entendre l'expression dans un sens plus large, comme l'inscription du sujet dans son dire, la singularité d'un style, qui passe en poésie par la réalisation d'une rythmique spécifique. Or cette « forme-sens » ne peut se réaliser que dans les formes poétiques les moins contraintes. Il existe donc bien une co-variation entre forme poétique et forme énonciative, comme en témoigne la poésie lyrique de Théophile de Viau.

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, « THÉOPHILE POÈTE DE LA NATURE : NOUVELLES STRATÉGIES DESCRIPTIVES »

Tout en reconnaissant la présence épisodique, dans l'œuvre de Viau, de paysages macabres, projection symbolique des angoisses de la psyché, on a choisi de s'arrêter sur les pièces où s'exprime avec bonheur un authentique sentiment de la nature. Ces compositions, qui s'inscrivent dans la tradition de la pastorale, illustrent, avec ses conventions, le style « floride » défini par Quintilien : paysages de l'idylle, dont la réalité familière est restituée en une suite de tableaux marqués par la délicatesse et la justesse originale des sensations et par la fluidité et la musicalité d'un vers sans complication ; mais paysages enchantés et érotisés, d'abord par les souvenirs de la fable ovidienne, puis par une vision héritée de la génération précédente, qui, sur les ailes du mythologisme et de l'allégorie, étend aux éléments naturels une part mystérieuse de sensibilité ; et enfin paysages transfigurés par le travail de la métaphore par lequel notre poète mérite d'être inscrit, en ce premier quart du siècle, aux côtés de ces autres pionniers et ouvriers du style que sont en Italie Giambattista Marino et en Espagne don Lluís de Góngora.

KARINE ABIVEN, « QUATRE MOTS AURAIENT SUFFI » : LE STYLE COUPÉ DANS LE DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE DE VOLTAIRE »

Le style de Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* est volontiers qualifié de vif, bref, ou tranchant. La notion rhétorique de style coupé permet de préciser les faits textuels qui étaient cette impression de lecture. Massivement paratactique, haché par une ponctuation dense, le style voltairien fait l'économie des ligatures logiques qui livreraient une pensée préconstruite à un lecteur passif. Au contraire, le caractère elliptique de l'écriture paratactique, ainsi que son allure conversationnelle, invitent le destinataire à une co-construction du sens. La brièveté permet ainsi de rendre compte des aspects tonaux du texte – satiriques et conversationnels –, de son inscription dans l'histoire des formes – le XVIII^e siècle marquant la fin du règne incontesté de la période –, et de son appartenance générique – l'article étant analytique par nature. La brièveté est donc un stylème aux multiples implications esthétiques.

ANNE-MARIE PAILLET, « CHIMÈRES ET PRÉJUGÉS : SUR QUELQUES DÉTOURNEMENTS VOLTAIRIENS DANS LE *DICTIONNAIRE PHILOSOPHIQUE* »

Cette étude examine les jeux de détournement à l'œuvre dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Le détournement du genre dictionnaire, tout d'abord, se manifeste à travers la subversion des formes de la définition et de l'autonymie, notamment dans les *incipit*. Les exemples et l'historique des notions sont également enrôlés dans une stratégie textuelle de démystification, glissant du didactique au polémique. Au recadrage notionnel et culturel, ébranlant dogmes et systèmes, s'ajoute un ensemble de détournements rhétoriques et argumentatifs, dont l'ironie reste le moyen privilégié.

252

JEAN-MICHEL GOUVARD, « L'ALEXANDRIN D'*HERNANI*. ÉTUDE DES PROCÉDÉS DE DISLOCATION DU VERS DANS LE THÉÂTRE DE VICTOR HUGO »

On examine ici de manière raisonnée les procédés novateurs employés par Hugo dans *Hernani* pour disloquer l'alexandrin 6-6 : ruptures énonciatives, enjambements de vers à vers et enjambements à la césure. On montre ainsi comment le vers d'*Hernani*, disruptif, dissonant et on ne peut plus éloigné de l'harmonie classique, s'applique à saper les fondements un peu rigides d'un académisme dont la versification apparaissait comme l'un des symboles – et donc comme l'une des victimes toutes désignées.

JUDITH WULF, « LES DÉCENTREMENTS NARRATIFS DANS *HERNANI* »

L'enjeu de la création d'*Hernani* en 1830 pour le poète chef de file du mouvement romantique est d'imposer son esthétique sur la scène du théâtre afin de la diffuser plus largement. Conscient des difficultés d'une réception hétérogène, constituée aussi bien du public des lettrés que de celui du théâtre populaire, le poète doit adapter son écriture aux contraintes de la représentation. Ces concessions laissent des traces dans le drame, sous la forme notamment d'une pragmatique complexe. Contrairement à l'énoncé lyrique, centré sur le *je* poétique, l'énoncé dramatique est fait d'une série de décentrement, du texte vers la scène,

d'un personnage à l'autre, du dramaturge vers ses interprètes. Parmi les dispositifs dramatiques qui illustrent ce phénomène, nous nous intéresserons au récit. Après avoir étudié les formes originales qu'il prend dans *Hernani*, nous envisagerons la question de son insertion textuelle pour mieux en préciser la portée interactionnelle.

STÉPHANIE SMADJA, « L'ADJECTIF DANS *SOUS LE SOLEIL DE SATAN* ENTRE PROFUSION ET POÉTICITÉ »

Le premier roman de Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, paraît en 1926, dans un contexte de renouvellement de la prose littéraire. Les changements les plus nets s'articulent principalement autour du substantif, qui tend à devenir massivement le pivot de la phrase. De ce point de vue, Bernanos se démarque des tendances générales. La phrase de Bernanos accorde une place importante au verbe tout en mettant le nom à l'honneur. Pour autant, la catégorie grammaticale qui tend à l'emporter est en réalité l'adjectif, qui devient même parfois le pivot de la phrase. Par son usage de l'adjectif, Bernanos participe ainsi de plusieurs tendances de la « nouvelle prose française »¹, entre profusion et poéticité, tout en se distinguant par son originalité propre. Tantôt (rarement), ses phrases se font brèves, saccadées, quasiment dépourvues d'adjectifs. Tantôt, les adjectifs se multiplient comme autant d'innombrables touches descriptives ou émotionnelles, jetées sur une prose haletante. Les descriptions de personnages se fondent régulièrement sur une multiplication de plusieurs adjectifs épithètes ou apposés en position non polaire ou en position de clôture. Le rythme, souvent rapide, heurté, concourt à la création d'un univers déchiré, démesuré et tragique. Tous ces procédés convergent pour conférer à la phrase de Bernanos une ampleur et un éclat singuliers dans le paysage de la prose française. Comme le soulignait déjà Malraux en 1926, le « don essentiel [de Bernanos], celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité »².

1 L'expression fait référence à l'*Anthologie de la nouvelle prose française*, Paris, Kra, 1926.

2 André Malraux, « L'imposture, par Georges Bernanos (Plon) », *Nouvelle Revue française*, mars 1928, p. 407.

Si la parole du saint de Lumbres se montre souvent elliptique, le texte du roman lui-même semble creusé de multiples manques qui engagent le lecteur à revenir sur ses pas et mettent en jeu la cohérence textuelle. Mais l'ellipse, concept flottant situé entre la grammaire et la rhétorique, fait l'objet de définitions diverses et concerne des niveaux d'analyse hétérogènes. C'est donc une définition et une typologie de l'ellipse que tente dans un premier temps de proposer cette étude. Elle s'attache ensuite à étudier les effets des diverses ellipses sur la cohérence textuelle. Alors que l'ellipse syntaxique, peu remarquable dans le texte, tend à renforcer les liens cohésifs, l'ellipse logique tend, elle, à produire d'irréductibles brouillages. Le manque de cohérence évidente entre deux phrases consécutives conduit souvent le lecteur à construire diverses inférences causales ou analogiques pour rétablir la continuité sémantique et logique du texte ; mais chez Bernanos, en l'absence de marqueur cohésif, ces inférences peuvent être multiples et contradictoires. La continuité ne peut être rétablie, et le sens reste en oscillation. Effet qui est le résultat d'un travail conscient : le manuscrit montre que, en plusieurs lieux stratégiques du texte, les phrases permettant de guider le travail interprétatif ont été retranchées. Quant à l'ellipse narrative, qui habituellement ne remet pas la cohérence textuelle en cause, elle creuse ici un hiatus référentiel entre les diverses désignations de l'abbé Donissan, et met en place un référent évolutif qui, en l'absence de prédicats transformationnels, occulte la transformation de l'homme en saint. Le texte elliptique du roman, alogique et discontinu, invente ainsi un style fidèle à la théologie négative, qui pose que l'expérience mystique échappe au logos.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Olivier Soutet.....	7
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

JEAN BODEL ET ADAM DE LA HALLE

Prologues, rimes, personnages dans <i>Le Jeu de saint Nicolas</i> de Jean Bodel, <i>Le Jeu de la Feuillée</i> et <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> d'Adam de la Halle Véronique Dominguez.....	11
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

DEUXIÈME PARTIE

BONAVENTURE DES PÉRIERS

Le système des démonstratifs dans les <i>Nouvelles créations et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Bernard Combettes.....	35
Modalités discursives et polyphonie énonciative dans les <i>Nouvelles créations</i> <i>et Joyeux devis</i> de Bonaventure Des Périers Anne Réach-Ngô.....	55

TROISIÈME PARTIE

THÉOPHILE DE VIAU

Poétique du cliché dans la première partie des <i>Œuvres poétiques</i> de Théophile de Viau Véronique Adam.....	73
Forme poétique et forme énonciative dans les odes de Théophile de Viau Michèle Bigot.....	93
Théophile poète de la nature : nouvelles stratégies descriptives Florence Vuilleumier Laurens.....	109

QUATRIÈME PARTIE

VOLTAIRE

« Quatre mots auraient suffi » :
le style coupé dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire
Karine Abiven 129

Chimères et préjugés : sur quelques détournements voltairiens
dans le *Dictionnaire philosophique*
Anne-Marie Paillet 143

CINQUIÈME PARTIE

VICTOR HUGO

256

L'alexandrin d'*Hernani*. Étude des procédés de dislocation du vers
dans le théâtre de Victor Hugo
Jean-Michel Gouvard 163

Les décentrement narratifs dans *Hernani*
Judith Wulf 195

SIXIÈME PARTIE

GEORGES BERNANOS

L'adjectif dans *Sous le soleil de Satan*, entre profusion et poéticité
Stéphanie Smadja 213

Ellipse et cohérence dans *Sous le soleil de Satan*
Marie-Albane Watine 227

RÉSUMÉS 247