

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

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

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

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

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

« Études linguistiques »

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

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

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

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

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

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

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

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

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

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

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

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



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

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

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

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

Avant-propos – 979-10-231-2031-8

I James-Raoul – 979-10-231-2032-5

II Halévy – 979-10-231-2033-2

II Trotot – 979-10-231-2034-9

III Susini – 979-10-231-2035-6

III Macé – 979-10-231-2036-3

IV Calas & Garagnon – 979-10-231-2037-0

IV Jaubert – 979-10-231-2038-7

V Cornulier – 979-10-231-2039-4

V Buffard-Moret – 979-10-231-2040-0

V Piéri – 979-10-231-2041-7

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2042-4

VI Piat – 979-10-231-2043-1

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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 Garagnon
Université de Clermont-Ferrand – Université Paris-Sorbonne

« Le héros comique surmonte des conflits embrouillés puis résolus par des stratagèmes, des tests »¹ : c'est cette dramaturgie de l'épreuve que nous aimerions étudier dans le *Jeu* où, sous l'artifice du double travestissement et du double renversement des rôles, les personnages sont en quête permanente d'adéquation à soi et d'accès à une vérité, sinon à la vérité de l'autre. Pour ce faire, nous examinerons certains mouvements d'effacement énonciatif², instants de vacillement ou de

- 1 Alain Rabatel, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 7-33. Si, écrit-il, « l'épreuve jouée correspond à une des formes dramatiques majeures de la mise en scène du comme-si », « la dimension cognitive de ces épreuves n'existe nulle part ailleurs mieux que dans le théâtre de Marivaux, où la machine à comique croise le développement des sciences et de l'esprit d'observation dans les sciences naturelles notamment, qui jouent un rôle structurant dans l'épistémè du XVIII^e siècle » (p. 30).
- 2 À la suite des travaux de Robert Vion (« Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans M. De Mattia et A. Lojy (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354) et d'Alain Rabatel (« L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », décembre 2004, p. 3-17), on appelle « effacement énonciatif » le phénomène par lequel un locuteur donne l'impression de se retirer de l'énonciation, de rendre objectif son discours, en présentant des arguments comme s'ils étaient indépendants de la source énonciative. Patrick Charaudeau parle à ce propos de « jeu », comme s'il était possible que « le sujet parlant n'ait plus de point de vue, disparaisse complètement de l'acte d'énonciation, et laisse parler les discours par lui-même » (Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 650).

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 bénéfique argumentatif, une efficacité stratégique. Que le phénomène, si récurrent dans le *Jeu*, 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 dont nul ne sort indemne.

126

Mais le théâtre ne serait pas le théâtre, surtout comique, s'il n'y avait certains éléments de régulation de l'incertitude ou de l'hétérogénéité : au niveau du personnel actantiel, ce sont Monsieur Orgon et Mario, maîtres du jeu d'emblée installés « dans le camp de ceux qui savent et qui regardent jouer les autres »³ ; pour la double énonciation, c'est un comique de situation qui donne aux spectateurs le regard surplombant des « faux confidentes et vrais complices de cette expérience inédite »⁴ ; dans les formes du langage dramatique enfin, se développe l'aparté, signalé ou non par la didascalie et marqué d'un subtil dégradé, de la simple parenthèse à la rupture franche.

Le Jeu de l'amour et du hasard, ou les jeux de rôle entre subjectivité et désobjectivation, (re)construction et déconstruction de l'identité à soi, tel est l'enjeu de cet article, qui met au service de l'herméneutique textuelle les typologies de la rhétorique comme divers horizons scientifiques des linguistiques de l'énonciation.

3 Philippe Kœppel, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1993, p. 14.

4 Catherine Naugrette-Christophe, Préface à l'édition de la pièce en « Folio théâtre », Paris, Gallimard, 1994, p. 23.

IDENTITÉ INSTABLE ET IDENTITÉ DISCORDANTE : FORMES DU PARADIGME DÉSIGNATIONNEL

Un théâtre de l'intériorité, ou la comédie humaine selon Marivaux⁵

Comme dans le théâtre du siècle précédent, comme dans les formes brèves de la prose, il semble y avoir chez Marivaux un enchevêtrement de scènes, où l'être entier, habité et traversé par l'altérité, se fractionne en affects ou instances complémentaires ou contradictoires : le corps, le cœur, l'esprit, « ces personnages sont perpétuellement engagés dans une intrigue complexe »⁶, faite de tactiques de défense et de victoires temporaires contre le double ennemi qu'avait identifié Tzvetan Todorov dans les *Maximes* : la « faiblesse constitutive de la faculté connaissante », le fait que « certaines instances de l'être résistent à la connaissance ». Se trouve ainsi thématiqué un sujet éclaté, obliquement évoqué dans la référence possessive, tandis qu'interviennent à l'avant du plateau des composantes psychiques et comportementales, en recherche d'une cohérence interne encore inexistante ou fragile⁷ : une réplique de Silvia en I, 4⁸ illustre ce positionnement de l'abstrait au point de départ de l'énonciation, ainsi que bien d'autres exemples, dont le cadre restreint de l'article ne permet qu'une brève typologie, de l'extérieur (« ma parure », I, 6 ; « vos beaux yeux », II, 3 ; « Mon déguisement », II, 7 ; « votre situation », II, 12) vers l'intérieur, saisi d'une manière synthétique (« vos sentiments », I, 1 ; mon cœur », I, 5, II, 12 ou III, 4) ou analytique (« cette modestie-là », I, 5 ; « ma familiarité », I, 6 ; « Mon malheur », II, 9 ; « ces générosités-là », II, 9 ; « votre penchant », II, 12 ; « ma gloire », III, 6).

5 Ce clin d'œil parce que notre analyse doit beaucoup à Tzvetan Todorov, « La comédie humaine selon La Rochefoucauld », *Poétique*, n° 53, « Écriture et altérité », février 1983, p. 37-47.

6 *Ibid.*, p. 38.

7 Bienheureuse adéquation de la partie au tout que célèbre un échange des protagonistes en II, 12 : « DORANTE. – Ah, Lisette ! c'est ici où tu vas juger des peines qu'a dû ressentir mon cœur. – SILVIA. – Ce n'est pas à ton cœur à qui je parle, c'est à toi. »

8 « Si mes charmes font ce coup-là, ils me feront plaisir, je les estimerai, d'ailleurs cela m'aiderait à démêler Dorante. À l'égard de son valet, je ne crains pas ses soupirs, ils n'oseront m'aborder, il y aura quelque chose dans ma physionomie qui inspirera plus de respect que d'amour à ce faquin-là », réplique suivie d'une seconde : « Eh bien, l'honneur de lui plaire ne me sera pas inutile ».

La mise en scène du débat interne entre des instances sommairement personnifiées⁹ rencontre, dans le *Jeu*, certains « fondamentaux » de l'esthétique de la pièce. Il semble d'abord que, dans la liste des lexèmes concernés, les termes de parole reviennent avec insistance, manifestant que l'intime a toujours une dimension sociale, que l'apprentissage de l'échange verbal constitue l'apprentissage de la vie.

(1) SILVIA. – Bourguignon, cette question-là m'annonce que [...]

(acte I, sc. 6)

(2) SILVIA. – Le trait est joli assurément, mais je te le répète encore [...]

(acte I, sc. 6)

(3) LISETTE. – La question est vive ; [...] (acte II, sc. 5)

(4) SILVIA. – Mais, Madame...

ARLEQUIN. – Mais ! Ce mais-là n'est bon qu'à me donner de la fièvre.

(acte II, sc. 6)

Les termes de parole indiquent une intense activité métaénonciative, qui porte sur la gestion de l'interaction verbale. En (4), la reprise en écho sur le mot *mais* revêt une dimension autonymique, suivie d'une glose corrective. Il en est de même de l'anaphore résomptive en (2), qui condense en une caractérisation le contenu de la réplique précédente. Les personnages masqués sont placés en position d'observation de la parole de l'autre et ne cessent d'évaluer celle-ci pour percer l'*ethos* de l'interlocuteur. Les tours de parole sont en quelque sorte doublés en abyme par un constant « dialogisme interlocutif immédiat »¹⁰. Le locuteur observe – comme le spectateur d'ailleurs – le déroulement de l'échange en train de se faire et porte des jugements sur la gestion du dialogue, comme en (3), qui témoigne de la surprise de Lisette devant l'enthousiasme trop spontané d'Arlequin qu'elle juge décalé par rapport à son prétendu statut de maître. Cette constante mise en abyme conversationnelle, quand elle se déroule sur le mode de l'effacement énonciatif et de la reprise autonymique, correspond à une permanente

9 On parlerait dans ce cas de « morcellement énonciatif », préparatoire au véritable effacement vu plus loin.

10 Pour reprendre l'expression de Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995, p. 214.

renégociation. L'enjeu est alors, pour les deux partenaires, de s'adapter aux intentions argumentatives de l'autre, tout en préservant leur identité de positionnement.

Ces termes *dicendi*, sujets de la phrase, mettent au premier plan la gestion même de l'échange. Ils font de la matière et de la forme des mots, des faits de polysémie et de référence, de l'analyse sémique des équivalences et des oppositions, autant d'éléments révélateurs de l'interaction. C'est un truisme de dire que le langage est le personnage principal du théâtre de Marivaux. Certains faits d'effacement énonciatif montrent pourtant que, dans son œuvre, « comprendre », c'est « scinder l'image, défaire le *je*, organe suprême de la méconnaissance »¹¹.

Il apparaît que l'enchaînement sur l'abstrait orchestre le duo initial entre Silvia et Dorante¹² et montre que les conditions se reconnaissent aussi vite que les âmes. Le détour par l'abstrait facilite par ailleurs l'aveu, comme dans une tirade de Silvia en II, 9, qui passe en effet d'une adresse, directe mais énigmatique dans ses allusions duplices (« tu serais content de moi, tu me trouverais d'une bonté sans exemple »), à une zone de débrayage énonciatif¹³ (« le fond de mon cœur me rassure, ce que je fais est louable, c'est par générosité que je te parle, mais il ne faut pas que cela dure, ces générosités-là ne sont bonnes qu'en passant »), dans laquelle le sujet parlant, scindé en juge et partie, instruit à décharge son propre procès. L'effacement énonciatif, par recours aux abstraits métonymiques, construit un *ethos* discursif favorable, et même supérieur à celui que Silvia croit que Dorante a d'elle. Par un phénomène d'inversion, il permet d'en dire plus sur soi que, dans le contexte très particulier de la scène masquée, n'autorise à le faire la situation. On est alors aux marges des techniques d'éloge paradoxal¹⁴, le recours à l'effacement énonciatif

11 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 72.

12 Citons un extrait de I, 6, où, entrelacée à des interlocutions simples (« venge-t'en sur la mienne », « j'en ai beaucoup à ton visage », « je te le confirme » ...), la succession des abstraits synecdochiques (« cette question-là », « ma familiarité », « le trait », « ma parure », « ton petit traité », « la prédiction », « cette fierté-là », « la fortune a tort avec toi », « l'amour a plus de tort qu'elle ») souligne un unisson immédiat, une sorte d'entente préalable.

13 Voir, à ce sujet, Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.

14 Sur ce sous-genre, consulter Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

entrant dans les stratégies de co-énonciation destinées à orienter le point de vue de l'interlocuteur.

Afin de gommer l'implication personnelle, l'abstrait support d'énonciation s'accompagne souvent de procédures de distanciation, par l'indéfini (« un cœur qui m'a choisie », II, 12) ou le démonstratif renforcé (« cette modestie-là », I, 5 ; « cette fierté-là », I, 6), comme si l'entité, ainsi actualisée, hésitait entre dramatisation et démonstration, portrait particulier des interlocuteurs en scène et examen de cas de figure plus généraux, selon une tension propre à la comédie sérieuse.

130

Enfin, dans l'interparodie propre au *Jeu*, l'abstrait ne cesse d'être repris, en écho déformant, par les valets : en parallèle avec sa maîtresse, Lisette affirme que ses « charmes vont leur train » (II, 1) ; Arlequin commente son apparition chez Orgon par un amphigouri burlesque : « Mon commencement va bien [...] mon entrée est si gentille ! [...] puisque le sérieux n'est pas suffisant » (I, 8), avec un usage de l'abstrait prolongé en I, 9 (« tous mes pardons sont à votre service »). Dans la significativité de leurs manquements aux niveaux de symbolisation, les répliques d'Arlequin sur la naissance de l'amour¹⁵ démontent la manipulation symptomatique de l'abstrait dans le langage des maîtres.

Le *ON*-locuteur¹⁶

L'émergence d'un gommage énonciatif au sein d'une énonciation embrayée génère un flottement, qui se transforme rapidement en tension et constitue l'un des enjeux et des ressorts comiques de la pièce. Cette tension affecte deux niveaux – l'un énonciatif, l'autre heuristique, et produit au moins deux effets – l'un esthétique, dans un geste de mise à distance, l'autre satirique, dans une posture critique des relations hommes-femmes.

15 II, 3 et III, 6. Pour une étude de cette métaphorisation filée et forcée qui chute du raffiné dans le grotesque, voir l'article d'Anne-Marie Garagnon, à paraître dans les *Mélanges* offerts à Pierre Cahné.

16 Titre d'un article de Jean-Claude Anscombe, qui lui donne comme sous-titre « Une entité aux multiples visages », dans J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir.) *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 75-94. La notion se trouve déjà dans les *Éléments de pragmatique linguistique* d'Alain Berrendonner, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Certains emplois de *on* dans le *Jeu* ne sont que de simples gommages de l'agent. Il peut s'agir d'une utilité propre à l'intrigue ou à la mimésis du monde réel (« qu'on donne le mot à toute la maison », I, 2, ou « nous aimer avant qu'on nous marie », II, 6). Il peut s'agir aussi de la globalité indéterminée d'une formule stéréotypique, de type généralement vrai (« Quand on arrive de voyage, vous savez qu'on est si mal bâti », I, 9) ou plus étroitement lié aux opinions et croyances du locuteur (« les femmes de chambre de mon pays n'entrent point qu'on ne les appelle », II, 6) et de l'interlocuteur (« on est homme de mérite à bon marché chez vous », I, 7).

Les *on* de la rumeur, ceux d'une « autorité polyphonique », jouent de plans énonciatifs plus complexes, dans la mesure où se dégage justement l'énonciateur qui se pose en « contradicteur d'une idée rebattue »¹⁷, en être qui sait, face à ceux qui se contentent de croire : la série des indéfinis de la scène liminaire des portraits élabore ainsi un préconstruit discursif, doté des systèmes de valeur qui y circulent, pour mieux souligner l'indépendance d'esprit de Silvia, son identité de positionnement, faite d'observation critique et d'un féminisme qui ne s'en laisse pas conter. Courtes ou longues, les répliques de Silvia prennent le contre-pied d'une opinion publique, d'une doxa anonyme que scande le *on* (« on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on-dit », « dit-on », « On ajoute », « On loue », « les bonnes qualités qu'on leur trouve », « disait-on », « répondait-on », « N'est-on pas content de Léandre quand on le voit ? »). L'évocation d'une large communauté pensante et parlante, d'un *on-vérité*, d'un discours autre, homogène et unifié, n'est là que pour servir de faire-valoir à la pensée novatrice du locuteur, et mettre en scène sa distanciation. L'effacement énonciatif réalisé par *on* permet d'introduire un débat polyphonique, par confrontation implicite des points de vue de l'énonciateur (Silvia) et de ceux des énonciateurs anonymes ou doxiques. Il permet également de conférer à la Silvia d'aujourd'hui, bien différente de l'observatrice naïve de naguère, une position de sur-énonciation,

17 Selon la formulation de Michèle Monte, compte rendu critique du n° 156 de *Langages* (« Effacement énonciatif et discours rapportés », décembre 2004), *Marges linguistiques*, n° 9, mai 2005, p. 2.

non seulement vis-à-vis de son interlocutrice, Lisette, qu'elle cherche de la sorte à convaincre, mais surtout contre l'opinion commune qu'elle relègue alors dans un espace d'erreur et de méconnaissance. Selon Jacqueline Authier-Revuz¹⁸, *on* fonctionne comme un « marqueur de modalisation en discours second », ce qui se voit, par exemple, dans la séquence « les bonnes qualités qu'on leur trouve », où *on* réfère à un énonciateur différent de celui qui prend en charge la réplique et dont Silvia se démarque.

L'opinion commune énoncée par *on* est alors laissée dans le clan des contre-arguments ; les arguments que Silvia avance donnent *a contrario* le sentiment qu'ils viennent, non seulement d'une expérience propre, mais encore d'une capacité à pénétrer le discours des autres. Ils reçoivent ainsi un double cautionnement empirique et analytique.

Neutralisation et sollicitations interprétatives

Les figures d'énallage et de syllepse sur *on* introduisent un autre type d'effacement énonciatif, dans lequel le pronom maintient un fonctionnement de « personne », alors que dans le cas du *on*-doxique, c'est sa valeur d'indéfini qui l'emporte.

À Lisette reviennent pour l'essentiel les *on* de masquage de la première personne, à la manière des précieuses du siècle précédent¹⁹ : qu'il s'agisse de corriger les manquements à la modestie, d'éviter la crudité d'un aveu galant ou de se ménager une sortie acceptable après l'inévitable tombée des masques, l'énallage personnelle, à valeur d'atténuation euphémistique, manipule le cadre énonciatif d'une façon à la fois désuète et aisément repérable.

Silvia recourt aussi à ce type de substitution : en II, 7, dans une fin de non recevoir à Lisette (« Finissez vos portraits, on n'en a que faire ») ; en II, 12, dans un demi-aveu facilité par l'aveu préalable de Dorante (« Un cœur qui m'a choisie dans la condition où je suis, est assurément digne

18 Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38.

19 « Monsieur, on a de la peine à se louer soi-même », II, 1, face à Orgon ; « Trouvez-vous qu'on le maltraite... ? », II, 3, dans une question à Arlequin ; « Souvenez-vous qu'on n'est pas les maîtres de son sort », II, 5, en réponse à Arlequin.

qu'on l'accepte, et je le paierais volontiers du mien »). Moins stéréotypée, plus émotionnellement chargée dans ce cas, la dilution du *je* dans le *on* se fait révélatrice de paliers de conscience, d'un courroux ou d'un penchant que la jeune fille peine plus à se dire à elle-même qu'à édulcorer pour l'autre : avec *on*, se manifeste, sous une apparence de maîtrise et de conservation d'une image invariante et consistante, une pluralité de voix intérieures, en contradiction, sinon en conflit. Rien d'étonnant alors à ce que, dans l'occurrence de II, 12, le conditionnel à la personne de rang 1 succède à l'emploi de *on*²⁰.

C'est II, 11 qui dramatise, avec insistance et subtilité, l'oscillation naturelle de *on* entre le personnel et l'indéfini. Dans cette scène qui met aux prises le père, le frère et la sœur, 16 occurrences de *on* esquissent les contours de référents instables : des tiers absents, Dorante-Bourguignon (« l'aversion qu'on vous a donnée, on ne me l'a point donnée ») ou Lisette (« des fureurs dont on est surprise », avec accord sylleptique au féminin), les interlocuteurs meneurs de jeu (« Eh qu'on s'explique, que veut-on dire ? »), le groupe d'alliés objectifs que forment Orgon, Mario et Lisette (« On accuse ce valet, et on a tort ») ou un désigné plus flou (« J'ai donc besoin qu'on me défende »). L'énullage est plusieurs fois levée : à propos de Dorante, qu'évoque la périphrase « ce babillard qui vient de sortir », puis pour Lisette (« ces gens-là, un mauvais esprit »), enfin pour Silvia, qui ne se cache pas sous le *on* mais y rassemble ses adversaires présents ou absents, ainsi que le valet dont elle est éprise²¹. Ces décryptages ne font que dénuder la violence d'une interaction, où se mêlent accusations et menaces. Ils mettent en valeur les techniques du double jeu, et montrent comment l'emploi de *on* conserve les bienséances dans un climat de traque et de mise à mort symbolique.

20 Pierre Patrick Haillet a montré comment le conditionnel, qu'il soit temporel, d'hypothèse ou d'altérité énonciative, véhiculait plusieurs points de vue, dans *Le Conditionnel en français : une approche énonciative*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel », 2002.

21 Monsieur Orgon commente ainsi une réplique de sa fille, fondée sur la variation de *on* : « Tu te retiens, ma fille, tu aurais grande envie de me quereller aussi ».

L'étude de l'effacement énonciatif dans le *Jeu* revêt des formes particulièrement saillantes en raison de la structure énonciative de la pièce, fondée à la fois sur le principe général de la « double énonciation »²², et sur un double travestissement des protagonistes en symétrie parfaite. Prenons l'exemple de III, 6, scène de la levée des masques entre les valets :

(5) ARLEQUIN. – Mon nom ! (*À part.*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? non ; cela rime trop avec coquin.

(6) ARLEQUIN. – Votre amour est-il d'une constitution bien robuste, soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner, un mauvais gîte lui fait-il peur ? je vais le loger petitement.

(7) ARLEQUIN. – Je suis... n'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien, je ressemble assez à cela.

(8) ARLEQUIN. – Haïssez-vous la qualité de soldat ?

(9) LISETTE. – Qu'appellez-vous un soldat ?

(10) ARLEQUIN. – Oui, par exemple un soldat d'antichambre.

134

L'aparté comme stratégie métapragmatique²³

Dans cet échange de répliques, le dialogue ne respecte pas le principe de coopération²⁴, ni partant les maximes conversationnelles²⁵. Arlequin

22 Voir l'article d'Alain Rabatel, « Le problème du point de vue dans le théâtre », art.cit., p. 13 sq., pour une discussion de la pertinence de cette notion, qui rend faiblement compte de la complexité du cadre communicationnel en régime théâtral.

23 La métapragmatique peut se définir comme l'étude de la réflexion que chacun fait sur son langage. Voir les travaux de John Lucy (*Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993) et Graciela Reyes (*Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002). L'idée est que chaque locuteur a sa façon de parler, ses préférences, et manipule donc son dire en fonction de l'interlocuteur et des effets qu'il veut produire.

24 Le principe de coopération part de l'hypothèse que chaque interlocuteur entend coopérer efficacement à la bonne marche et à la réussite d'une interaction verbale. Voir Henry Paul Grice, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979.

25 Les quatre maximes, liées au principe de coopération, sont ici détournées de leurs objectifs ou non respectées par Arlequin notamment : qu'il s'agisse de la maxime de quantité (qui veut que toute information contienne autant de renseignements que nécessaire), de la maxime de manière (qui veut que l'on soit clair dans l'expression),

déploie une réflexion métapragmatique sophistiquée, exhibée par les apartés, l'effacement énonciatif lui permettant, dans ce cadre particulier, de différer la révélation de son identité. Chacun des valets se soucie de préserver un *ethos* prédiscursif favorable²⁶, lié au changement momentané de statut social. De ce fait, au moment de l'inéluctable révélation, l'enjeu est de négocier un *ethos* discursif, certes amoindri, mais non totalement dévalorisé. La réplique de Lisette, « Tant d'abaissement n'est pas naturel », témoigne de l'inquiétude grandissante qu'elle ressent devant les modifications de l'image de son interlocuteur. Quant à Arlequin, il opte pour un long discours de négociation de l'image de soi.

L'aparté, qui diffère à peine d'un court monologue délibératif, dévoile son degré de conscience, et permet au spectateur de suivre en temps réel l'élaboration de ses manœuvres dilatoires. L'enchaînement des séquences en (5) montre le passage d'une énonciation prise en charge par le locuteur (*mon nom, je m'appelle*) à un effacement de préservation contre l'*ethos* défavorable dans un démonstratif neutre (*cela*). Quant à la chute de l'énoncé sur le terme péjoratif (*coquin*), elle n'est momentanément rejetée de l'univers de croyance de l'énonciateur par la négation *non*, que pour programmer son retour en force dans l'énoncé clausulaire de Lisette (« Faquin ! »). Ce qu'Arlequin redoutait le plus est ainsi consommé par l'homéotéleute et les jeux autonymiques (*coquin – faquin – Arlequin*).

La métaphore comme technique de préservation de l'*ethos*

L'échange en III, 6 passe par trois séries de désignations indirectes, plus ou moins prises en charge par l'énonciateur, comme en témoigne l'aposiopièse en (7). On constate d'emblée dans l'échange des répliques une variation importante par rapport à une norme dans les phénomènes de régulation. Cette variation se mesure par l'emballement du

de celle de relation (qui suppose que l'on parle à propos) et de celle de qualité (qui veut que tout locuteur n'affirme que ce qui est vrai). Le recours à l'effacement énonciatif dans le discours d'Arlequin a pour conséquence de biaiser l'ensemble des maximes, surtout les maximes de quantité (il en dit toujours trop peu), de manière (il n'est pas clair), de relation (il parle par métaphore, ce qui laisse supposer des ruptures d'isotopie dans le discours).

²⁶ Ou, pour le dire dans le cadre de la théorie des faces, de garder son territoire en affichant une face positive (cf. le renversement sur *loger petitement*).

dialogue marqué par la stichomythie et le recours massif à des phrases interrogatives chez Lisette²⁷. En effet, l'effacement énonciatif par les métaphores déstabilise l'interlocuteur, et l'astreint à formuler, de façon inhabituelle, des inférences. Les trois images (« loger petitement », « louis d'or faux », « soldat d'antichambre ») véhiculent des sèmes afférents d'imposture et de condition subalterne, que Lisette doit convoquer pour comprendre qu'elle se trouve, non pas face à Dorante, mais à son valet.

Cet échange aux métaphores hétérogènes (domestique, financière, militaire) dévoile les tactiques énonciatives mises en place par Arlequin pour co-construire le point de vue de son interlocutrice et ménager son propre *ethos*. Le recours aux métaphores est un moyen d'orienter l'opinion de l'interlocuteur en s'adressant moins à la raison (ce qui reviendrait, par exemple, à nommer l'être par son nom, comme le montre l'hésitation dans les répliques [5] et [7]), qu'à sa capacité de formuler des inférences selon la logique de l'imaginaire social. Une sorte de spirale affecte la désignation de soi, passant en revue divers états des conditions inférieures, aussi bariolées que le costume d'Arlequin lui-même.

Le jeu vient du fait que l'argumentation se trouve biaisée par le recours à la métaphore, qui est elle-même un mot masqué, une image pour désigner un référent par un autre, à la limite d'une argumentation par des « non-arguments ».

La spécificité du discours théâtral n'est pas sans poser problème aux descriptions pragmatiques. Nous voudrions ouvrir rapidement deux dossiers²⁸ que la question de l'effacement énonciatif, tel qu'il est pratiqué dans le *Jeu*, vient alimenter : la présence du public et la fréquence de l'aparté, les deux d'ailleurs profondément liés.

27 Pour une étude grammaticale des interrogations dans cette scène, voir Frédéric Calas et Nathalie Rossi, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses, 2001, p. 263-273.

28 Il y aurait aussi celui des didascalies et de la double énonciation appréhendée à partir du pôle de la production, et non, comme nous le faisons ici, en nous centrant sur celui de la réception des conversations.

Comme l'a montré Pierre Larthomas, le langage dramatique est un « langage surpris »²⁹ : tout se passe comme si le spectateur épiait les conversations des personnages qui ignorent sa présence. Mais le statut de ce « récepteur additionnel » reste problématique dans les stratégies d'effacement énonciatif. Très fréquents dans la pièce, les apartés sont ces moments artificiels où le discours du personnage A se dérobe à B, son interlocuteur direct, pour s'adresser soit à lui-même dans un monologue condensé, soit au public³⁰. Dans l'approche métapragmatique que nous avons retenue³¹, les négociations énonciatives de l'image de soi et de l'identité réelle ne s'opèrent, pour Arlequin, que sous le double masque, celui de l'identité usurpée (de la face valorisante du maître) et celui de l'aparté, qui est en quelque sorte son pendant (de la face dévoilée du personnage de la *commedia dell'arte*).

De nombreux apartés fonctionnent comme des régulateurs de l'hétérogénéité énonciative en cascade, produite par les effacements successifs des pôles énonciatifs³². En cela, l'aparté devient un autre mode de l'effacement énonciatif, par rupture des niveaux de communication : il permet le changement d'identité, lui donne sa visibilité, et rappelle que les personnages sont prisonniers d'un pari, et non d'un engagement durable dans le changement d'identité. De la sorte, l'équilibre se rétablit de lui-même, sans qu'il soit besoin de recourir à un archi-énonciateur³³. C'est la structure même de l'échange verbal, qui constitue son

29 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 60.

30 Voir, sur cette question, les travaux de Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVI^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain, Peeters, 1991.

31 Elle corrobore l'analyse de Catherine Kerbrat-Orrechioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 49-52, en termes de « trope communicationnel », fondé, selon elle, sur un renversement dans la hiérarchie des destinataires au théâtre, le public étant en fait le destinataire « essentiel », alors qu'il n'est structurellement que second ou masqué.

32 Sans doute les apartés des valets ont-ils une fonction cathartique, venant rappeler que le bouleversement de l'ordre social n'est pas tenable, que les saturnales ne sont qu'un « jeu », limité dans le temps. Chez les maîtres, les apartés tendent plutôt à réguler l'image de soi et la codification des valeurs amoureuses.

33 Monsieur Orgon et Mario faisant office à la fois de scénographes et de médiateurs. Voir les travaux de Dominique Maingueneau, « Hyperénonciateur et "participation" », *Langages*, n° 156, « Effacement énonciatif et discours rapportés », 2004, p. 111-126.

propre cadre de référence, et l'aparté y joue un rôle de régulation, voire d'auto-régulation particulièrement efficace, car il assure la communication entre la scène et la salle, entre les identités réelles des personnages et les identités masquées, entre l'effacement énonciatif face à l'interlocuteur en scène et la déclaration ouverte faite au public.

Le spectateur est alors conduit à observer comment les personnages vont se sortir de l'épreuve³⁴ que constitue le pari lancé par Monsieur Orgon à sa fille. Toute son attention se tourne vers le laboratoire resserré des manipulations énonciatives liées à la gestion des identités échangées. Chacun affirme qu'il vaut mieux que ce qu'il est, ou paraît : l'effacement énonciatif chez Marivaux, nouvel avatar de l'histoire de l'amour-propre ?

34 Voir l'analyse d'Alain Rabatel sur l'épreuve mise en scène dans le théâtre de Marivaux, dans « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », art. cit., p. 30.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Le *ON*-locuteur : une entité aux multiples visages », dans J. Bres, P. P. Haillet, S. Mellet, H. Nølke, L. Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 75-94.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42 et n° 56, 1993, p. 10-15.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris, Larousse, 1995.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
- CALAS, Frédéric et ROSSI, Nathalie, *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses, 2001 [chapitre sur l'interrogation].
- CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.
- FOURNIER, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain, Peeters, 1991.
- JAUBERT Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
- GRICE, Henry Paul, « Logique et conversation » (1975), *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- HAILLET, Pierre Patrick, *Le Conditionnel en français : une approche énonciative*, Paris, Ophrys, coll. « L'essentiel », 2002.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 46-62.
- KÉPPEL, Philippe, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 1993.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980.
- LUCY, John, *Reflexive language. Reported Speech and Metapragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Hyperénonciateur et « participation » », *Langages*, n° 156, décembre 2004, p. 111-126.
- RABATEL, Alain, « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques », *Langages*, n° 156, décembre 2004, p. 3-17.

- RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, décembre 2003, p. 7-33.
- REYES, Graciela, *Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- TODOROV, Tzvetan, « La comédie humaine selon La Rochefoucauld », *Poétique*, n° 53, « Écriture et altérité », février 1983, p. 37-47.
- VION, Robert, « Effacement énonciatif et stratégies discursives », dans M. De Mattia et A. Lojy (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 331-354.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

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

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

RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

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

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

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

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

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

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

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

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

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

Stéphane Macé

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

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

250

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

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

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

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

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

Anna Jaubert

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

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

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

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

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

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

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

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

252

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

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

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

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

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

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

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

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

Ce qui équivaut à distinguer :

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

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

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

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

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

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

QUATRIÈME PARTIE

MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> de Marivaux Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon	125
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> , en effeuillant l'énonciation Anna Jaubert	141

CINQUIÈME PARTIE

ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ? Benôit de Cornulier	161
Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai » Brigitte Buffard-Moret	173
Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance Laure Himy-Piéri	195

SIXIÈME PARTIE

SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans <i>En attendant Godot</i> Françoise Rullier-Theuret	213
Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans <i>En attendant Godot</i> Julien Piat	229
Résumés	247