

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

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

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

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

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

« Études linguistiques »

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

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

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

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

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

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

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

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

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

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

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

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



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

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

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

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

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

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

CINQUIÈME PARTIE

Arthur Rimbaud

VERTIGES RIMBALDIENS,
ENTRE ALTÉRATION ET RÉSISTANCE

Laure Himy-Piéri

Université de Caen, LASLAR - Lettres

On présente souvent Rimbaud comme une sorte de météore traversant avec éclat le ciel poétique. Mais cette métaphore est surtout révélatrice d'un imaginaire de la poésie qu'il nous convient aujourd'hui d'entretenir, mettant en avant le mythe de l'originalité et de la rupture, auquel évidemment Verlaine, ou Breton ne sont pas étrangers. Pourtant, Rimbaud fut jusqu'en 1870 un élève accumulant les prix, et, à partir de 1873 un poète n'ayant pas renoncé à l'écriture, sa correspondance en témoigne, mais à tout le moins à une certaine posture d'écriture. Et c'est moins son caractère météorique qui me frappe, sans doute parce que cela est aujourd'hui un cliché, que la complexité d'un parcours fait autant de ruptures que de résistance à ces ruptures. Je rappelle donc que Rimbaud a d'abord été un bon élève, très cultivé, et que s'il semble avoir brusquement bifurqué, c'est tout de même après un été très particulier. Rappelons que ce fut celui de sa première fugue de Charleville pour Paris, qui lui valut en guise de séjour parisien un emprisonnement à Mazas, dont Izambard le tira ; mais rappelons surtout que ce bouleversement personnel entra en relation avec celui du pays, puisque ce fut aussi l'été de la défaite de Napoléon III à Sedan le 1^{er} septembre, suivie de la proclamation, le 4, d'un gouvernement de Défense nationale, et de ce que l'on considère comme le début de la III^e République. On sait que la coupure de la ligne ferroviaire Paris-Charleville contraignit Rimbaud à prendre, sous l'égide de la police alertée par sa mère, un train pour Douai, où il séjourna chez les sœurs Gindre qui avaient élevé Izambard, et rencontra Paul Demeny – lui laissant le fameux « recueil

Demeny ». Se sont donc entrecroisés dans l'espace de quelques mois une suite d'événements assez extraordinaires – événements politiques avec la capitulation de Bazaine à Metz, la défaite de Sedan, le bombardement de Mézières et l'occupation de Charleville, le siège de Paris –, et événements personnels peut-être vécus de manière aussi intense par Rimbaud malgré leur aspect plus anecdotique pour nous, avec la série des fugues de Rimbaud, les conditions de vie extrêmement difficiles et mouvementées qu'il a pu connaître en ces occasions, le report de la rentrée scolaire du fait de l'invasion prussienne, les menaces maternelles de pensionnat.

196

À la révolte personnelle et familiale vient donc se mêler un bouleversement historique et national, qui donne aux « mains à plume » une valeur authentique : non seulement les tenants de l'art social, ou du lien entre Art et Progrès, trouvent là un point d'ancrage référentiel pour leurs écrits, mais bien sûr une telle pression socio-politique dirige les plumes vers une forme de participation à l'événement. Ainsi, l'époque, et Rimbaud avec elle, traverse une période de turbulences extrêmes – expliquant largement l'exaltation politico-lyrique relevant du messianisme hugolien, et sa variante politico-critique chez un jeune garçon de 16 ans à la mère trop présente et au père trop absent. Cette dimension d'opposition idéologique est lisible chez Rimbaud notamment dans certains poèmes à fond nettement historique et critique¹ ; dans le compagnonnage zutiste, où les pastiches et la parodie sont de véritables pratiques d'analyse formelle distancée des productions cibles, et mettent en place des procédures d'évaluation, de description, et de révocation qui ne sont pas si éloignées des caricatures que l'on peut voir dans la presse de l'époque², et au travers desquelles on peut souligner le rapport déjà mis en place chez Rimbaud entre écriture et regard, entre écriture et pictural³. D'autant qu'à cette

1 Cette dimension critique est commentée de façon passionnante et convaincante par Steve Murphy, dès *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990.

2 On a d'ailleurs bien des dessins qui prouvent que les activités d'écriture zutistes étaient proches de celles de l'époque en général.

3 Il convient d'insister sur ce point, puisque l'on sait que les pratiques artistiques de référence opposent parnassiens et symbolistes, les uns valorisant les arts visuels – peinture, sculpture –, les autres la musique. Or, il est intéressant de constater que

époque, on sait que Rimbaud fait plusieurs tentatives pour travailler dans des journaux, et les écrits qu'on peut lui connaître prouvent qu'il ne s'agit pas uniquement d'une stratégie adoptée dans l'espoir de voir ses poèmes publiés⁴.

Mais on sait aussi le désenchantement très rapide de Rimbaud, dont les hymnes au Progrès, s'ils participent de cette période progressiste et à la fois utopiste, empruntent pourtant des allures parnassiennes d'éloge vibrant du paganisme revivifiant contre le christianisme émasculant ; et dont le refus du subjectivisme de mauvais aloi qu'il reproche à Musset⁵ repose sur une conception renouvelée du sujet, dépassant le politique. Cette tendance n'est pas sans rapport avec la vogue de l'hindouisme, largement entretenue par Leconte de Lisle, qui oppose à la tentation de l'engagement un regard philosophique distancié, consistant à interpréter sous le regard de l'illusion le déroulement des événements. La veine progressiste et messianique voisine alors avec l'attrance pour le néant, ou la pulsion fusionnelle avec la nature, autant d'éléments de transformation du « je » par l'adoption de modes de pensée étrangers, d'une vision du sujet et du rapport au monde résolument autres, mais également dans l'air du temps.

Il s'agit donc d'abord de montrer que les vertiges rimbaldiens reposent en premier lieu, avec une partie de son époque, sur une virulente

le goût affirmé de Rimbaud pour les « enluminures » ou les « peintures naïves » ne permet pas de l'intégrer à ce type de catégorisation, qui se ferait chez lui comme à contretemps.

- 4 Ainsi, Jean-Jacques Lefrère raconte quelques formes d'engagement rimbaldien : on sait, par exemple, grâce à la biographie qu'il a écrite (Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001) que Rimbaud rédigea une pétition à l'adresse du maire pour l'obtention d'armes pour la garde nationale de Douai (p. 167-168) ; ou qu'il participa de façon très éphémère au *Libéral du Nord*, journal créé à Douai en vue d'informer les habitants sur la situation militaire (p. 169 et suiv.) ; on sait encore que l'une des fugues du poète fut pour lui l'occasion de se rendre à Charleroi dans l'espoir de se faire engager au *Journal de Charleroi* (p. 182) ; que, de retour à Charleville, il tenta de participer au *Progrès des Ardennes* (p. 237) ; Jean-Jacques Lefrère relate enfin que Rimbaud parla à son ami Delahaye du projet de constitution communiste qu'il avait rédigé (p. 257).
- 5 Rappelons, à ce propos, sa lettre à Demeny du 15 mai 1871, et en particulier le passage sur l'« apostrophe Rollaque », que l'on trouvera reproduite dans l'édition de référence : *Poésies, Une saison en enfer*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Poésie », p. 93.

critique de l'état du monde socio-politique⁶ comme littéraire⁷, opérant agressivement un renversement des valeurs établies : je n'insisterai pas sur ce point, largement démontré. Mais je voudrais surtout montrer que, par delà la portée politique, Rimbaud se montre sensible aux nouveautés du temps, et, avec Baudelaire ou Verlaine, aux mutations de la perception offertes à l'esprit par les procédés techniques liant saisie de l'image et mouvement⁸ : s'il y a vertige, c'est alors dans ce mouvement d'affirmation péremptoire d'un positionnement critique qui relève du manifeste, politique ou poétique, mais qui participe à sa façon aux hypostases du Moi qu'il s'agit pourtant de mettre à bas⁹ ; et dans ce mouvement concomitant de combat contre cette posture de manifeste qui suppose un *ethos* affirmé¹⁰, contre une subjectivité mal définie puisque posée comme séparée de l'objet et du monde, et pour sa refondation dans une perspective où le « moi » constitué se dissout dans la rapidité du mouvement et dans la dynamique de l'affect¹¹. Et pour cela, l'impersonnalité parnassienne, la portée critique du regard naturaliste, le goût tout pictural pour la caricature¹², offrent au nouvel

-
- 6 Sur ce point, nous recommandons évidemment l'ensemble des travaux de Steve Murphy.
- 7 On sait que Rimbaud ne méconnaît absolument pas la littérature de son époque, et qu'il connaît également les dernières productions, puisqu'il suit un certain temps, par exemple, les publications du *Parnasse contemporain*.
- 8 Voir Olivier Pot, « Portrait du poète en prestidigitateur », dans *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, Actes du colloque international de Zurich, 24-26 février 2005, dir. Ruth Gantert, Patrick Labarthe, Peter Fröhlicher, Paris, Eurédit, 2007, p. 181-224.
- 9 Comme peuvent l'indiquer les majuscules avec lesquels il semble désigner lui-même l'image du Moi qui figure ce projet. « Poète », « Savant », combinent bien l'emphase de la majuscule, et de la comparaison avec Faust.
- 10 Les stratégies d'effacement énonciatif ne sont pas des réponses : comme leur nom l'indique, elles ne remettent pas en question la force illocutoire initiale d'une posture nettement perceptible, dont je voudrais montrer qu'elle s'effondre, qu'elle est minée par ce qui la donne comme dérisoire. Il ne s'agit plus de dire l'imposture des discours autres, mais de produire un discours qui ne résout pas la question de l'imposture, et qui met donc en péril l'*ethos*, et toute stratégie.
- 11 Cette tendance n'est pas sans écho à l'époque, mais c'est peut-être chez Maupassant, très influencé par les thèses de Schopenhauer, qu'elle se dessine le plus nettement vers les années 1880.
- 12 Steve Murphy signale les accointances des textes de Rimbaud avec « la caricature graphique de l'époque au point de présenter des parodies littéraires portant sur l'iconographie bonapartiste ». Il voit ainsi, dans « La Victoire de Sarrebrück », « une (fausse) description de gravure, transposition d'art qui laisse imaginer l'existence

arrivé en poésie désireux de dérégler tous les sens pour fixer des vertiges leurs possibilités déformantes.

VERTIGES DE LA CARICATURE

Il ne faut jamais oublier, lorsque l'on parle de Rimbaud, que sa recherche de l'inconnu n'est jamais dissociée pour lui de sa volonté d'étreindre la « réalité rugueuse », et que, de manière générale, les extrêmes langagiers, représentations des extrêmes de la pensée, ou plutôt de l'inconnu de la pensée, qu'il appelle l'âme, ne surviennent pas *ex nihilo*, mais sont la conséquence d'un dérèglement volontaire de ce qui donc, au départ, existait. Il ne paraît pas dès lors incongru de considérer que la voyance rimbaldienne suppose d'abord une aptitude à la vue, et je dirais même à la vue attentive qu'est l'observation¹³.

d'une image qui n'a pas pu exister, si ce n'est précisément dans le « cadre » de ce sonnet. Il n'est en tout cas pas excessif de voir dans le poème en question une parodie (textuelle) dont le référent (fictif) serait (en principe) une gravure bonapartiste faisant l'éloge de l'Empereur ou du Prince impérial, le décorticage du poème décelant cependant des traits incompatibles avec l'imagerie d'Épinal du régime et conduisant le lecteur à reconnaître plutôt un mélange de l'humour de *La Lanterne de Boquillon* et de la caricature républicaine. [...] Cette relation parodique à l'image est d'autant moins surprenante que les écrivains du XIX^e siècle ont abondamment puisé dans les ressources de la caricature, avec des auteurs qui faisaient aussi de la caricature graphique (Monnier) ou qui y consacraient des analyses importantes (Baudelaire, Champfleury), ainsi que des caricaturistes qui écrivaient (Gill), sans oublier Hugo, sans doute le poète le plus impressionnant en ce domaine » (Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002, n° 4, p. 107-108).

- 13 De cette acuité du regard, on peut peut-être trouver confirmation dans le fait que la comparaison des fréquences relatives des formes lemmatisées de « voir » et « regarder » dans un corpus poétique de 1840 à 1871 met Rimbaud en 5^e position sur 39 auteurs pour l'usage du verbe « regarder », alors qu'il n'est plus qu'en position 15 (sur 39) pour « voir ». On trouve la même différence de score entre l'intentionnalité de « écouter », qui place l'usage de Rimbaud en position 1, et le caractère plus passif de « entendre », dès lors en position 18. En même temps, et pour cultiver l'idée de vertige dont je pars, cette mise en avant de l'intentionnalité se heurte à l'usage particulièrement prononcé que Rimbaud fait du verbe « sentir » (position 2). Ces analyses ont été possibles grâce à la base de textes numérisés par Frantext.

À cet égard, les *Poésies* de Rimbaud se présentent souvent comme des portraits (qui peuvent emprunter le support de figures de rang 3, plus fréquemment, mais aussi bien de rang 1), assortis d'une mise en scène et d'un développement de type narrativo-descriptif, ou dialogal, à fonction caractérisante. Sur les 43 textes des « Cahiers de Douai » et des *Poésies* 1870-1871¹⁴, 26 environ se présentent bien sous la forme d'un titre affirmant la saisie abstractivante et typifiante d'une scène, d'un personnage, qui en soi seraient anecdotiques¹⁵. Ce caractère typifiant trouve à s'exprimer par le biais des formes brèves que sont souvent les textes de Rimbaud, ou des strophes closes sur elles-mêmes et réintroduisant la brièveté dans l'expansion de la suite narrative ou descriptive de certains textes¹⁶ : le poème, ou les strophes, se présentent dès lors comme un médaillon, la miniaturisation d'une scène souvent plus inférée que véritablement décrite, aux effets hyperboliques, proches du fantastique. Saisie synecdochique¹⁷, ellipse des possibles narratifs,

14 Dans l'édition de Louis Forestier.

15 La fonction synthétisante de ces textes est clairement affichée par des titres généralisants, qui ont pour fonction de nommer derrière la disparité de la circonstance et du personnage singulier la généralisation synthétique. Cela se fait par un ensemble de procédés, dont le choix du pluriel (« Les Effarés ») ; l'insertion de la scène dans une typologie générique (« Roman », « À la musique » ; « Au Cabaret-Vert », « Chant de guerre parisien ») ; la saisie de la qualité illustrée par le personnage (le titre est un substantif, ou un adjectif substantivé), et son caractère sériel (la qualité est toujours liée au caractère itératif de la scène, et donc est typifiante, par le pluriel) : « Rages de Césars », « La Maline », « Ma bohème », « Les Assis », « Les Douaniers », « Mes petites amoureuses », « Accroupissements », « Les Poètes de sept ans », « Les Pauvres à l'église », « Les Chercheuses de poux », « L'Homme juste », « Les Sœurs de charité », « Les Premières Communions » ; la saisie abstractivante d'une scène écrite au présent itératif (« Le Mal ») ; le recours à des phénomènes d'intertextualité, qui donnent au nom un caractère allégorique (« Ophélie », « Châtiment de Tartuffe »), que le caractère allégorique vienne d'un substrat mythologique et culturel (« Le Forgeron ») ; ou d'échos philosophiques (« Soleil et chair »).

16 Nouvelle forme de vertige, dans cette tendance à l'extrême concentration, comme à la dilution.

17 Ainsi, dans « Les Reparties de Nina » par exemple, les personnages sont réduits à des éléments qui les représentent (« les lunettes », « son nez long », puis « le pot de bière », « les larges pipes », et, dans une progression de type fantastique, « les effroyables lippes ») ; les possibles narratifs induits par la mise en scène de la sphère familiale sont oblitérés, mais les quelques éléments précités réduisent une deuxième fois les personnages, asservis par l'idéologie (« missel » pour les uns, « pot de

syntaxe synthétique, forme de saisie picturale, viennent caractériser un certain mode de représentation, dont « Les Reparties de Nina » notamment donnent un excellent exemple, ou encore le texte « À la musique », dans lequel l'expansion phrastique et strophique obéit au principe matriciel de saisie d'une catégorie sociale, et à sa caractérisation par le principe synecdochique.

Comme l'indique alors le poème « Vénus anadyomène », le principe d'écriture consiste à saisir « des singularités qu'il faut voir à la loupe » ; autrement dit des détails, qui pourraient relever du simple pittoresque, et ranger par là ces textes du côté d'une certaine esthétique parnassienne. Mais « singularités » peut s'entendre ici à la fois dans le sens d'une spécificité distinctive, qui participerait d'une esthétique du monstrueux, ou du génie, comme dans le sens d'un élément définitoire, typifiant, et lieu même d'une généralisation possible : le détail ici est le lieu même de la saisie synthétique, le particulier, la possibilité d'émergence du discours scientifique ; ainsi, la caricature, avec ses effets de loupe grossissants, trouve sa justification épistémologique dans cet instrument qui devient métaphore de la démarche scientifique, mais non positiviste ; la fragmentation synecdochique ne participe pas d'une déconstruction avant la lettre, mais d'un fort effet de concentration.

On voit alors comment les effets de vertige sont entretenus par ce que l'on peut désigner comme des procédures de changement de distance focale, au sens optique du terme, pour écouter les résonances de cette métaphore de la loupe que propose Rimbaud.

bière », « larges pipes » pour les autres), et les besoins vitaux (« happent le jambon aux fourchettes, / Tant, tant et plus ») ; la syntaxe fait l'économie de tout connecteur, le texte se présentant comme une suite de propositions juxtaposées, la confusion entre animalité et humanité repose sur des rapprochements synonymiques à valeur métaphorique (le « museau » de l'enfant, terme hypocoristique, tiré vers son sens propre par la proximité du « mufle » de l'animal, et l'apparent accès au langage de la bête qui « gronde d'un ton gentil »). La grande concision de la caractérisation du tableau familial, très bien saisi dans ses détails moins pittoresques que propices à la représentation, et donc facteurs de connivence avec le lecteur, est tout à fait dans la lignée des scènes de genre de l'art pictural. On peut citer, dans le même genre d'écriture exactement, « À la musique ».

Quelle distance focale adopter ?

Il s'agit bien de pointer un détail et d'inciter à regarder de très près, de grossir ce détail pour lui donner la taille du tout, et lui conférer cette valeur par son rôle synthétique. Le lecteur est donc invité à passer du détail pittoresque à la compréhension généralisante, souvent par le biais de techniques allégorisantes. On pourrait multiplier les exemples de cette nature, imposant au lecteur une déstabilisation dans sa réception des textes, par des phénomènes d'amphibologie ou de syllepse qui, s'ils participent encore à cette efficacité exigée par la caricature, construisent aussi, dans un sens opposé à l'immédiateté de la compréhension, les vertiges du double sens¹⁸.

202

La question des sources chez Rimbaud relève me semble-t-il du même type de problématique : faut-il atomiser la lecture en détaillant les sources ? Ou lire le détail comme révélateur d'une pratique d'écriture permettant la généralisation ? Et alors la multiplicité des sources affichées ne rejoint-elle pas la multiplicité des modes de textualisation et de mise en place de systèmes discursifs dont le recueil fait montre ?

Entre l'éloquence lyrique de textes exaltés, multipliant les anaphores, les apostrophes, les appositions, les abstractions, les allégories, les latinismes, les groupes nominaux à déterminant zéro, les effets d'expansion et de flot rythmique (« Morts de Quatre-vingt-douze... ») ; ou bien le déroulement heurté, les oxymores, les exclamations, les impératifs, l'assujettissement de la proposition à la taille du vers, la multiplication des sous-motifs descriptifs en même temps que le retour obsessionnel du motif principal (« Bal des pendus ») ; ou encore la simplicité sémantique

¹⁸ Ainsi, dans « À la musique », le rejet de l'adjectif « clairs » dans « Un bourgeois à boutons / clairs » permet de suggérer un personnage aussi bien boutonneux que boutonné ; le pluriel de « chaleur » dans « Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs » permet de se demander s'il s'agit d'une remarque météorologique aussi bien que vestimentaire – on se sent étranglé par la rigueur de la cravate lorsqu'il fait chaud, mais alors le pluriel est curieux ; ou s'il s'agit d'un lexique plutôt réservé à l'animal, et à la femelle, celui du rut ; « officieux cornacs » actualise-t-il le sens de « guide » du terme « cornacs », ou reprend-il malicieusement le sens premier de « conducteur d'éléphants », requalifiant ainsi indirectement les « grosses dames » dont il est précisément question ? Enfin, la définition du sujet qui est proposée en strophe 7 (« – Moi, je suis ») semble présenter un sujet tonique, renforcé, sûr de son appellation, et de son essence – qui pourtant se dissout lorsque l'on comprend au vers suivant qu'il ne s'agissait pas du verbe « être », mais du verbe « aller ».

et syntaxique, la valorisation des notations sensibles au détriment de toute détermination fondue dans l'indéfini des « choses », ou des « je ne sais » (« La Maline »), ou pour finir cette énumération qui ne prétend pas être exhaustive, l'adoption résolue d'un lexique très inusité jusque là en poésie, la requalification dérisoire du lexique consacré, drastiquement débouté par l'extrême efficacité de l'exhibition des procédures¹⁹, faisant du poétique un pathétique jeu lexical qui, définitivement, laisse échapper le référent, et dont il n'est pas sûr que « Le Bateau ivre » même sorte indemne (voir le panorama critique dressé dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs »), où est Rimbaud ? Il est bien évident que je pose cette question pour la déclarer nulle et non avenue, et que je n'ai pas d'autre ambition ici que d'illustrer la notion de vertige qui est mon point de départ : les tons, les formes, les mètres²⁰, les esthétiques tournoient vertigineusement, se fixant sur tel texte pour se dissoudre dans le suivant.

VERTIGES DISCURSIFS

Nous espérons l'avoir montré, cette saisie caricaturale repose sur un grand sens de la synthèse, de la concentration, qui participe pleinement de l'idéologie contestataire ; mais il faut bien dire que si la saisie fait rire, ou incite à prendre conscience, elle laisse la société intacte, même verbalement, quand la grande affaire est de changer les représentations. À opposer mot pour mot contre-valeurs à valeurs, on ne sort pas d'un système de représentation unique, et on ne propose rien que de connu ;

- 19 Ainsi, dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », le lexique dit poétique, censément lié à l'imaginaire, est lapidairement dépoétisé par le simple fait de refuser de jouer le jeu, c'est-à-dire par le fait de le rapporter à un référent : il n'est plus alors qu'ornement, puisque les rêves exotiques sont des rêves en chambres (« ô très-paisibles photographes ! ») qui ne relèvent plus que d'une esthétique totalement surannée, et surtout sans rapport avec la vie (« vieilles verdure, vieux galons ! » ; « Fleurs fantasques des vieux Salons » ; « tas d'œufs frits dans de vieux chapeaux »).
- 20 Sur la question métrique, les travaux de Jean-Pierre Bobillot, notamment, sont d'une telle précision, et d'une telle maîtrise, qu'il est difficile de s'exprimer derrière lui. On ne peut qu'en recommander chaleureusement la lecture : Jean-Pierre Bobillot, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.

dès lors, si vertige il y a, c'est dans la capacité paradigmatique à substituer aux éléments socio-politiques, ou aux représentations traditionnelles, qui trouvent des échos dans une partie de la production contemporaine, un discours second. Mais ce discours second apparaît comme en surimpression, ou en sous-impression ; il n'est pas imposé comme un implicite qui serait, suivant le fonctionnement d'un discours ironique de type voltairien, le véritable sens du texte ; c'est le fonctionnement textuel dans son ensemble qui témoigne d'un changement des représentations en cours à l'époque, d'un changement de conception du sujet et du rapport au monde ; en même temps que d'une profonde résistance à ces changements, très violents pour la conscience de soi et l'amour-propre. Peut-être en ce sens pourrait-on dire que, malgré les déclarations de Rimbaud, le deuil du romantisme n'est pas fait, et que les textes rimbaldiens en sont les champs de bataille²¹.

Métaphores animistes et animalières/vertiges identitaires

Le processus de transformation néanmoins en cours, lisible dans l'affleurement de ce que je propose d'appeler un discours second, remet en question les catégorisations confirmées par les constructions sémantico-syntaxiques, survenant sous la forme de métaphores personnifiantes pour les éléments naturels, et à l'inverse de métaphores animalisantes pour l'homme ; dans ce processus permanent de recaractérisation des identités et des référents, on reconnaît une écriture animiste, estompant les différenciations au profit d'une participation fusionnelle. Mais participation à quoi ? Certes, le départ sentimentalo-subjectif et sa transformation, par le mélange du sexuel et du scatologique, en mise au jour de pulsions érotiques, peut se lire comme l'expression crue du désir ; mais « Les Reparties de Nina » le rappellent, ce désir, d'abord décliné sous le mode du merveilleux, a une suite, et, la volonté de ne plus masquer le désir revient à une volonté de rappeler le lien du désir avec une chaîne, faite de procréation, et de mort.

21 Voir Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 2007, p. 10.

En ce sens, dire que le poète est celui qui sous les conventions sait entendre le désir et s'y adonner, quelles qu'en soient les formes, participe pleinement de la reconduction des représentations bourgeoises. C'est pourquoi chez Rimbaud, tous les personnages, y compris les plus ridicules, les moins suspects de poésie, participent à leur échelle, pleinement ou sporadiquement, à la réalisation de ce désir : les phénomènes de transformation du sujet décrits plus haut se lisent dans des vers des « Assis », concernent le Frère Milotus d'« Accroupissements », ou « l'Homme pâle » de « Rages de Césars » ; la guerre elle-même, apparemment tant décriée, a ses couleurs et sa beauté²², et il faut accepter d'entendre l'extrême ambiguïté d'un poème comme « Le Dormeur du val », dans lequel c'est bien par le passage par la mort, grâce à la guerre donc, que le soldat atteint la plénitude recherchée²³.

Un premier stade de modification des représentations intervient donc dans la négation des différenciations. Animal, végétal, humain, se rejoignent ; assis et poètes se rejoignent ; visions merveilleuses ou fantastiques se rejoignent, pour dire, loin du politique, la réalité de la pulsion de reproduction, la réalité de l'avidité du besoin d'absorption – de nourriture, ou de l'autre –, pour balayer les aspirations sentimentales ou politiques comme de simples fictions. Sous le masque des apparences sociales, mièvreries sentimentalo-subjectives, conventions religieuses, politiques, poétiques, bref, idéologiques, toutes ces représentations ne sont que la déclinaison acceptable par chacun, selon ce en quoi il se reconnaît, d'un unique et même vouloir-vivre du monde dont l'homme est le jouet.

Vertiges interprétatifs

Par delà ce stade, c'est bien la question du sens qui est en jeu. On a vu que le lien de l'écriture et de la caricature pousse à la saisie synthétique, au profit de l'expression nette d'une opinion ; on peut interpréter certains raccourcis syntaxiques comme participant de cet esprit de

22 C'est patent dans « Le Mal », notamment, où la lecture seulement ironique est à mon sens réductrice.

23 C'est le point de vue de Jean-Pierre Bobillot, que nous partageons entièrement.

synthèse²⁴ ; mais, que cette démarche soit poussée plus loin encore, et elle bascule, plus encore que dans les vertiges du double sens, dans l'atteinte au sens. Si, en effet, le souci d'économie touche ce qui constitue traditionnellement le principe de construction d'un texte et de sa progression, soit les relations de connexion et de connexité qui assurent cohésion et cohérence²⁵, ce sont alors les mécanismes interprétatifs eux-mêmes, voire les mécanismes de reconnaissance d'un texte comme texte, qui se trouvent sinon bloqués, du moins entravés.

On peut en effet constater chez Rimbaud un tissage textuel particulier : il semble qu'il ait tendance à utiliser moins de connecteurs, ou à les détourner de leurs fonctions traditionnellement établies en langue²⁶, et à privilégier la juxtaposition par rapport aux productions de l'époque que la base Frantext permet d'évaluer. On pourrait objecter que le discours poétique dans sa version lyrique est traditionnellement rétif aux règles de

-
- 24 On peut relever comme emblème de cette syntaxe du court-circuit le « Riant à moi », des « Reparties de Nina », premier exemple de ces groupes prépositionnels introduits par « à », jouant à la fois sur la désémantisation d'une préposition qui remplit de plus en plus avec « de » le rôle de simple outil grammatical de jointure, et sur la valeur de destination, de visée, de mise en relation sémantiquement d'autant plus chargée qu'elle n'est pas (plus) codifiée : c'est sans doute le vers de « Qu'est-ce pour nous mon cœur... » : « Sur moi de plus en plus à vous », qui en réalise le mieux la virtualité, mêlant intensité (« plus »), accélération dans l'intensité (« de plus en plus »), et court-circuit syntaxico-sémantique n'exprimant plus que le sème relationnel (« à vous »), sans qu'il soit possible de rétablir une intégration syntaxique.
- 25 Pour plus de clarté, nous reprenons les définitions synthétiques du *Dictionnaire d'analyse du discours*, dir. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, article « Cohérence », Paris, Le Seuil, 2002, p. 99-100 : « Le mot *cohésion* [...] désigne l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte. [...] Les marqueurs de cohésion ne sont que les indices d'une cohérence à construire par un travail interprétatif ».
- 26 Par exemple, les « mais » de Rimbaud, ou ses « donc » sont pour l'essentiel utilisés dans un cadre de dialogue, et relèvent souvent de l'interjection, ou du marqueur d'intensité, plus que de l'opposition à un énoncé préalablement exprimé ou implicite, ou du réembrayage énonciatif, pour « mais », ou du connecteur de conclusion argumentative pour « donc ». De même, le connecteur « et » sert-il souvent à relier deux éléments sémantiquement très éloignés, en sorte que ce n'est pas le rapport référentiel des éléments qui permet la coordination par « et », mais que c'est au contraire la coordination par « et » qui affirme un rapprochement ; à moins qu'au contraire le connecteur ne joue pas d'autre rôle que de liaison syntagmatique, permettant donc d'enfiler les éléments sans aucune présupposition de rapport, dans le pêle-mêle des concomitances de perception – et d'expression.

la logique de prose, et que par là Rimbaud ne se distinguerait pas d'une poésie de l'épanchement lyrique qui pourtant attise particulièrement sa verve critique. Il faut donc ajouter un deuxième facteur au premier : la suppression des liens explicites de rapport logique suppose d'ordinaire un tissage sémantique compensatoire assez fort pour que le lecteur puisse rétablir ces liens absents. En d'autres termes, plus les connecteurs sont absents, plus le lexique doit être expressif, et jouer d'effets de redondance. C'est sans doute ce point-là qui chez Rimbaud surprend, plus que l'absence de connecteurs : « Mes petites amoureuses » suit-il une forme de logique narrative, ou obéit-il à un principe formel de variation sur une forme de refrain (« Mes laiderons », « Bleu laideron », « Blond laideron »...) ? « L'étoile a pleuré rose... » n'est-il pas une variation sur l'attribut, comme le suggère Pierre Brunel ? De même, les appositions, grand principe d'expansion du texte non argumentatif, relèvent en principe d'une logique de la coïncidence sémique ; mais on est ici souvent dérouté par des accumulations dont on ne sait si elles fonctionnent de façon anaphorique (une apposition venant déterminer le groupe sur lequel elle porte), ou additionnelle (et alors il y aurait doute entre progression syntagmatique ou substitution paradigmatique), et cela du fait de la rupture fréquente du minimum de coïncidence sémique évidente entre les éléments pourtant coordonnés, juxtaposés, ou apposés, c'est-à-dire rapprochés par la construction syntaxique.

De façon générale, le lecteur est donc déstabilisé, ne sachant, pour reprendre l'idée initiale, quelle position adopter : on en prendra comme dernier exemple l'usage remarquable que Rimbaud fait pour l'époque des pronoms démonstratifs « cela » ou « ça »²⁷. L'interprétation du pronom dans un emploi anaphorique ou cataphorique n'est en général pas totalement satisfaisante, dans la mesure où les indications données

27 À en juger, en effet, par la base Frantext, sur les 39 auteurs du corpus poétique numérisé de 1840 à 1871, seuls 8 d'entre eux utilisent le pronom « ça ». Voici la liste dans l'ordre dégressif de fréquence : Rimbaud, Glatigny, Murger, Lautréamont, Baudelaire, Banville, Barbier, Hugo ; ils sont 17 à utiliser « cela », et Rimbaud passe alors en position 2, derrière Glatigny. Mais l'expression « comme cela », suspendant la référence à un effet déictique supposé saturer la référence par un effet d'ostension, mais sollicitant fortement les représentations du lecteur, reste propre à Rimbaud.

par le texte poétique ne peuvent être complètes : la référence cotextuelle se fait donc par rapport à des indications inférées certes à partir du texte, mais impliquant surtout un recours aux possibilités de reconnaissance du lecteur. Même dans un cadre co(n)textuel marqué, comme la promenade de Nina et de son compagnon, ou le discours du Forgeron, l'ancrage spécifique peut s'effacer au profit d'un effet de *deixis*. Il ne s'agit pas là d'ostension, comme l'expression « comme ça » pourrait le faire attendre, mais de la désignation d'un référent supposé partagé : c'est le principe même de la possibilité du fonctionnement empathique ; et bien que supposé partagé, il reste indistinct, il élude les « facultés descriptives et instructives »²⁸, justement par le fait de cette fiction de référence extra-linguistique qu'est la *deixis*. Mais c'est précisément là que les phénomènes jouant sur l'effet d'empathie participent en même temps à les bloquer. En premier lieu, la référence extra-linguistique n'existe évidemment pas en situation textuelle, et il ne peut s'agir que de la référence à des constructions mentales communes ; la première idée est d'y adhérer, donc de prêter un contenu de connivence à ce « comme cela » ; mais à bien y réfléchir, la vertu du poétique n'est-elle pas d'aller au-delà ? Se peut-il que mes représentations soient celles de la figure même du Voyant ? Ne suis-je pas laissée loin derrière, incapable de saturer la référence de ce « cela » qui est laissé à ma charge ? Et l'appel à l'émotion – lieu même de l'empathie sollicitée – que l'on trouve dans d'autres textes à divers titres (le misérabilisme des « Effarés », l'exaltation de « Soleil et Chair », le sentiment de participer au voyage vers l'inexprimable du « Bateau ivre »), ne sont-ils pas le signe que l'émotion, l'empathie, sont bien la rechute dans des préconstruits culturels : ainsi le terme « misère », soigneusement exhibé par la mise entre tirets des « Effarés », n'appelle pas la Révolution, mais la seule pitié ; et l'unique réaction devant ce monde générateur de misère est de chanter le « Progrès », solution politique, ou l'inexprimable, solution esthétique.

C'est à un permanent dépassement que nous invitent les textes rimbaldiens : dépassement du stade de la critique politique, dont les moyens sont ceux de la caricature, et permettent de mettre au point une

²⁸ Rimbaud, *Une saison en enfer*, dans *Poésies, Une saison en enfer*, éd. cit., p. 178.

langue (syntaxe, et figures) extrêmement incisive ; mais dépassement de ce stade critique même, l'économie de la langue, le sens de la synthèse étant poussés à un point tel, que la possibilité de sens finit par être atteinte ; de la pratique du double sens, coutumière des textes politiques, découle finalement, par une sorte de continuum, la mise en question du sens, soumis à rude épreuve par les syllepses, amphibologies, raccourcis syntaxiques, juxtapositions sémantiquement abruptes, voire par les énoncés à première vue contradictoires. C'est une spirale de contestation, obtenue par un changement permanent de plans qui établissent la négation du plan précédent, à laquelle nous assistons en lisant ces textes. Mais, de ce fait, l'*ethos* que nous croyons déceler dans le texte, dont nous pensons pouvoir faire le centre interprétatif, se révèle mobile. Cette mobilité a pour effet de pulvériser la validité des subjectivèmes que nous avons cru reconnaître, et que nous croyions partager – ou récuser, et d'empêcher une réception qui adhère au texte. On peut penser que c'est un bien : empêcher l'adhésion, c'est empêcher une lecture romantique, et le redéploiement du lyrico-sentimental révoqué sur ce que j'appellerai le lyrico-poétique, l'exaltation toute langagière des pouvoirs du langage à exprimer le « je ne sais quoi » et à nous transporter... de façon toute métaphorique. Mais bloquer cette lecture, c'est laisser face à un texte, qui ne peut être autre chose qu'une tentative littéraire, et rentrer dans une esthétique. Le vertige essentiel que provoque le texte rimbaldien, celui devant lequel la modernité recule, c'est, peut-être, celui que soulève la question crûment posée de la valeur de la littérature, ou de ce que nous en faisons, et c'est peut-être la mise en scène de nos aspirations, mais surtout de nos résistances.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Rimbaud. Le meurtre d'Orphée. Crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le Poème*, Paris, Champion, 2004.
- DANON-BOILEAU, Laurent, « Ce que "ça" veut dire : les enseignements de l'observation clinique », dans *La Deixis*, dir. Marie-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, Paris, PUF, p. 415-425.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard, 2001.
- MURPHY, Steve, *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990.
- MURPHY, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Champion, 2004.
- MURPHY, Steve (dir.), *Rimbaud, textes et contextes d'une révolution poétique*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002, *Parade sauvage*, n° 4, 2004.
- MURPHY, Steve (dir.), *Vies et poétiques de Rimbaud*, Actes du colloque de Charleville-Mézières, 16-19 septembre 2004, *Parade sauvage*, n° 5, 2005.
- POT, Olivier, « Portrait du poète en prestidigitateur », dans *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs*, Actes du colloque international de Zurich, dir. Ruth Gantert, Patrick Labarthe, Peter Fröhlicher, Paris, Eurédit, 2007, p. 181-228.
- VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 1997.

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 *Remonstrance...* de Ronsard

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

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

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

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

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

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

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

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

Stéphane Macé

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

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

250

MARIVAUX, LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

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

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

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

Anna Jaubert

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

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

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

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

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

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

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

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

252

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

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

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

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

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

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

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

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

Ce qui équivaut à distinguer :

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

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

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

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

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

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

QUATRIÈME PARTIE
MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux
Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon125

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

CINQUIÈME PARTIE
ARTHUR RIMBAUD

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

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

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance
Laure Himy-Piéri195

SIXIÈME PARTIE
SAMUEL BECKETT

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

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

Résumés.....247