



HAL
open science

Rimbaud héritier : étude des “ Cahiers de Douai ”

Brigitte Buffard-Moret

► To cite this version:

Brigitte Buffard-Moret. Rimbaud héritier : étude des “ Cahiers de Douai ”. Florence Mercier-Leca; Valérie Raby. Styles, genres, auteurs. 9 : Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett, Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp.173-194, 2009, Travaux de stylistique et de linguistique françaises. Bibliothèque des styles, 978-2-84050-674-4. <10.70551/CLYN4920>. <hal-05417790>

HAL Id: hal-05417790

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-05417790v1>

Submitted on 15 Dec 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

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 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

RIMBAUD HÉRITIER
ÉTUDE DES « CAHIERS DE DOUAI »

Brigitte Buffard-Moret
Université de Poitiers, Groupe de recherche FORELL

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 qu'on sait. Je voudrais ici 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 qui ont nourri son imaginaire et ses premiers poèmes.

Le 24 mai 1870, Rimbaud écrit à Théodore de Banville pour lui demander de publier au *Parnasse contemporain* deux poèmes, « Sensation » et « Credo in unam », c'est-à-dire « Soleil et Chair » sous sa première forme. Il rend hommage au poète en lui déclarant : « [...] j'aime en vous, bien naïvement, un descendant de Ronsard, un frère de nos maîtres de 1830, un vrai romantique, un vrai poète ». C'est en une phrase le résumé de tout son bagage poétique d'écolier passionné de poésie et « touché par le doigt de la muse »¹.

DU MOYEN ÂGE À HUGO

Dans un devoir qu'il a fait en classe de rhétorique et qu'a conservé Georges Izambard, Rimbaud fait preuve d'une connaissance intime

1 *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud*, réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1931, rééd. 1990, p. 13.

des œuvres de Villon, de Charles d'Orléans et de Banville notamment. Il les a bien sûr étudiées et son professeur lui a prêté les œuvres de ces poètes, mais le brio avec lequel il invente ce discours de Charles d'Orléans à Louis XI, sa prose toute entrelardée de vers de Villon (ainsi le mot « engrillonné », par exemple, emprunté au dizain XVII du *Grand Testament*) et de Charles d'Orléans dont il reprend le plus célèbre rondeau :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderie,
De soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oyseau,
Qu'en son jargon ne chante ou crie ;
Le temps a laissé son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent, en livree jolie,
Gouttes d'argent d'orfaverie,
Chascun s'abille de nouveau :
Le temps a laissé son manteau²,

montrent une appropriation de la vieille langue et une fascination pour le lexique et les tournures syntaxiques « du temps jadis ». Il y revient dans le « Bal des pendus » où il accumule les termes archaïques comme « paladins », « messire », « gentes », « preux », ou construit un complément d'objet sans le faire précéder d'un article (« heurtant armures »). C'est un hommage à la langue des poètes du xv^e et du xvi^e siècles, mais c'est aussi la création d'un Moyen Âge de fantaisie, à la manière des romantiques, comme Hugo, et de ceux qui ont suivi, dont Banville et ses parodies de toutes sortes, à commencer par les *Odes funambulesques*³.

2 Charles d'Orléans, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, 1924, p. 307.

3 Que l'on pense simplement au titre du premier poème, « La Corde roide », avec la forme archaïque de l'adjectif.

À la poésie médiévale, il emprunte également les structures à antépiphore ou bouclage à répétition propres au rondeau et au virelai⁴, comme on a pu le constater dans le poème cité de Charles d'Orléans (le premier vers se retrouvant également au cœur du poème), qui se clôt comme il a commencé. Ces jeux de répétitions ont été remis à la mode avec la redécouverte à la fin du XVIII^e siècle et à l'époque romantique de la poésie médiévale et de la Renaissance⁵. Hugo, puis Leconte de Lisle, Banville et Verlaine les ont pratiqués. Rimbaud fait de même pour le « Bal des pendus », où le quatrain qui ouvre et qui ferme le poème, d'un mètre différent (octosyllabes au lieu d'alexandrins) rappelle les refrains médiévaux qui se caractérisaient par leur indépendance métrique, opérant une coupure par rapport aux strophes⁶. On retrouve le même procédé dans « Première soirée » et « Roman ». Dans « Ophélie », les répétitions entre la première et la dernière strophe se doublent de variations qui rappellent les jeux subtils de Leconte de Lisle, dans ses *Poèmes barbares* (parus en 1862), eux-mêmes puisés chez Baudelaire ; ce dernier était, quant à lui, influencé par Edgar Poe, qui usa souvent de tels procédés. Voici, pour comparaison, la première et la dernière strophe du poème « La Vérandah » :

Au tintement de l'eau dans les porphyres roux
 Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures,
 Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
 Tandis que l'oiseau grêle et le frelon jaloux,
 Sifflant et bourdonnant, mordent les figues mûres,
 Les rosiers de l'Iran mêlent leurs frais murmures
 Au tintement de l'eau dans les porphyres roux.
 [...]

- 4 Le virelai a des formes extrêmement variées, mais toujours fondées sur l'usage du refrain. Il peut être composé par exemple de trois strophes en vers courts, sur deux rimes, précédées et suivies d'un refrain qui équivaut à une demi-strophe.
- 5 Voir Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origines, statut et formes*, Rennes, PUR, 2006, « Musique et poésie au Moyen Âge et au XVI^e siècle : vers une indépendance », p. 17 sq.
- 6 « Refrain » vient du verbe latin *frangere* qui veut dire « coupure ».

Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux,
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux.
Tout se tait. L'oiseau grêle et le frelon jaloux
Ne se querellent plus autour des figes mûres.
Les rosiers de l'Iran ont cessé leurs murmures,
Et l'eau vive s'endort dans les porphyres roux⁷.

176

Rimbaud pratique ces jeux de répétitions tout au long de sa poésie en vers, comme dans « Le Cœur supplicié », dont la structure rappelle fortement celle du rondeau (avec des répétitions au cœur du poème) ou dans les « chansons » qui émaillent les poésies de 1872.

De même que les rythmes de Ronsard ont inspiré Hugo et Banville, Rimbaud à son tour adopte pour « Les Reparties de Nina » les quatrains hétérométriques de vers courts (ici octosyllabes-tétrasyllabes-octosyllabes-tétrasyllabes), présents chez le poète de la Pléiade et repris par Hugo à plusieurs reprises, par exemple dans « Puisqu'ici-bas toute âme... » (hexasyllabes-tétrasyllabes-hexasyllabes-tétrasyllabes) des *Voix intérieures* :

Puisqu'ici-bas toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum ;

Puisqu'ici toute chose
Donne toujours
Son épine ou sa rose
À ses amours ;

Puisqu'avril donne aux chênes
Un bruit charmant ;

7 Leconte de Lisle, « La Vêrandah », dans *Poèmes barbares* ; *Œuvres*, éd. Edgar Pich, Paris, Les Belles Lettres, t. II, 1977, p. 115.

Que la nuit donne aux peines
L'oubli dormant ;

Puisque l'air à la branche
Donne l'oiseau ;
Que l'aube à la pervenche
Donne un peu d'eau
[...].

De même dans « Ibo » des *Contemplations* (octosyllabes-tétrasyllabes-octosyllabes-tétrasyllabes) :

[...]
Vous savez bien que l'âme est forte
Et ne craint rien
Quand le souffle de Dieu l'emporte !
Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres,
Et que mon pas,
Sur l'échelle qui monte aux astres,
Ne tremble pas !
[...].

Ou dans « Dans les ruines d'une abbaye » (heptasyllabes-trisyllabess-heptasyllabes-trisyllabes), poème des *Chansons des rues et des bois* (1865) :

Seuls tous deux, ravis, chantants !
Comme on s'aime !
Comme on cueille le printemps
Que Dieu sème !

Quels rires étincelants
Dans ces ombres
Pleines jadis de fronts blancs,
De cœurs sombres !

[...]
On se cherche, on se poursuit,
On sent croître
Ton aube, amour, dans la nuit
Du vieux cloître.

On s'en va se becquetant,
On s'adore,
On s'embrasse à chaque instant,
Puis encore,

Sous les piliers, les arceaux,
Et les marbres,
C'est l'histoire des oiseaux
Dans les arbres.

Rimbaud en reprend le thème, et cette structure métrique, parce qu'il n'y a pas de longs vers solennels, contribue à créer une tonalité familière.

UNE FASCINATION POUR LE TON, LES THÈMES ET LES MOTS HUGOLIENS

Ce ton se traduit stylistiquement, pour prendre l'exemple de « Première soirée », par :

- un lexique simple (les adjectifs « grand » et « petit » répétés, les adjectifs « joli », « bon »), récurrent en particulier dans ses poèmes d'amour (« les grands bois », « la belle tresse », « les bons vergers », « de grands dos », « un ton gentil » dans « Les Reparties de Nina » ; « petits airs charmants » dans « Roman » ; « petit wagon », « petit baiser » dans « Rêvé pour l'hiver » ; on notera que l'adjectif « grand » est répété tout au long du poème « Ophélie », suscitant le jugement rageur du critique René-Albert Gutmann⁸) ;

8 René-Albert Gutmann, *Introduction à la lecture des poètes français*, Paris, Nizet, 1966, p. 352 : « Dans ce [...] poème sautent aux yeux d'inexcusables répétitions de la plus grande banalité, et non pas des "nécessités poétiques", mais de simples maladresses ».

- une prédominance de la phrase courte et simple, l'absence de verbe introduisant le discours direct, faisant passer doucement de la narration au discours (« Les petits pieds sous la chemise / Se sauvèrent : “Veux-tu finir ?” »). Là encore, on peut sentir l'influence de poèmes comme « Elle était déchaussée, elle était décoiffée... » (*Les Contemplations*), avec le « Veux-tu », répété chez Hugo et repris dans ce poème de Rimbaud :

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants ;
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,
Et je lui dis : Veux-tu t'en venir dans les champs ?

Ou de « Vieille chanson du jeune temps » (*Les Contemplations*) :

Rose défit sa chaussure,
Et mit, d'un air ingénu,
Son petit pied dans l'eau pure
Je ne vis pas son pied nu.

« Roman » et « Rêvé pour l'hiver » sont de la même veine, et ces petites scènes amoureuses ont la même tonalité badine qu'un grand nombre des *Chansons des rues et des bois* comme « La Coccinelle » :

Elle me dit : Quelque chose
Me tourmente. Et j'aperçus
Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.

J'aurais dû – mais, sage ou fou,
À seize ans on est farouche,
Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

Ou encore, « Vieille chanson du jeune temps » :

Moi, seize ans, et l'air morose ;
Elle, vingt ; ses yeux brillaient.

Les rossignols chantaient Rose
Et les merles me sifflaient.

L'ironie vis-à-vis de lui-même qui caractérise ce poème de Rimbaud, la mise à distance par le pronom *on* (« On n'est pas sérieux »), par le pronom *vous* (« Vous êtes amoureux ») rappellent à la fois les poèmes de Hugo cités ci-dessus et les commentaires du narrateur des *Misérables*, roman paru en 1862, qu'Izambard a donné à lire à son élève :

On va, on vient, on rêve, on parle, on rit. Tout à coup on se sent saisi.
C'est fini. Le rouage vous tient, le regard vous a pris. Il vous a pris,
n'importe par où ni comment, par une partie quelconque de votre
pensée qui traînait, par une distraction que vous avez eue. Vous êtes
perdu. Vous y passerez tout entier⁹.

180

Quant à la scène que Rimbaud croque dans la partie III de « Roman », elle s'inspire des scènes des *Misérables* au jardin du Luxembourg, avec les promenades de Mademoiselle Lanoire et Monsieur Leblanc dont Marius « s'imagin[e] qu'il lui jet[te] des regards irrités »¹⁰ tandis que les yeux de l'aimée suscitent en lui un « un étrange éclair »¹¹.

Il y a bien loin du badinage amoureux bon enfant chez Hugo¹² aux allusions suggestives de Rimbaud. Mais, si Rimbaud a repris ce ton familier qu'affectionne Hugo lorsqu'il parle d'amour¹³, c'est qu'il lui permet de donner une allure badine à des propos susceptibles de choquer.

9 *Les Misérables*, 2^e partie, livre VI, ch. 6 « Fait prisonnier ».

10 *Ibid.*

11 *Les Misérables*, 2^e partie, livre VI, ch. 2 « Lux facta est ».

12 Sur l'influence hugolienne, voir Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud*, Lyon, PUL, 1990 (notamment sur le commentaire du poème de Hugo « La Coccinelle », p. 127 sq.), ainsi que Jean-Paul Corsetti, « V. Hugo et A. Rimbaud : mimétisme et parodie », *Parade sauvage*, 1986, p. 18-25. On consultera aussi avec profit la bibliographie figurant à la fin de l'ouvrage de Steve Murphy.

13 Voir Brigitte Buffard-Moret, « Comment dire "Je vous aime" ? Étude comparée de quelques déclarations d'amour dans l'œuvre romanesque et théâtrale de Victor Hugo », dans *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, dir. Florence Naugrette, Claude Millet, Agnès Spiquel, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 227-239.

« Les Reparties de Nina » se nourrissent aussi de nombreux termes de « Tristesse d'Olympio », du recueil *Les Rayons et les Ombres* (1840) : les « grands bois » des vers 36 et 53, faisant écho au « grand bois frissonnant » du vers 7, sont une reprise des « grands bois frissonnants » hugoliens :

[...]

Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,
Pour y mettre nos cœurs, nos rêves, nos amours ;
[...]

Il reprend aussi au même poème la « ravine » (v. 35) et les « vergers » (v. 61) :

[...]

Tout le jour il erra le long de la ravine,
Admirant tour à tour le ciel, face divine,
 Le lac, divin miroir !
[...]
Il chercha le jardin, la maison isolée,
La grille d'où l'oeil plonge en une oblique allée,
 Les vergers en talus.
[...].

Mais une fois encore si les mots et l'inspiration de Hugo sont là, quel décalage entre la mélancolie du souvenir face à l'indifférence de la nature chez l'un, et la chute du poème de l'autre qui, par son prosaïsme, rend caducs et ridicules les grands rêves d'amour...

D'autres aspects de Hugo ont marqué l'inspiration de Rimbaud, dont celui du révolté contre le despotisme présent (Napoléon III est toujours au pouvoir) : « Morts de Quatre-vingt-douze... » a des accents qui rappellent le poème des *Châtiments*, « À l'obéissance passive » :

Ô soldats de l'an deux ! ô guerres ! épopées !
Contre les rois tirant ensemble leurs épées,

Prussiens, Autrichiens,
Contre toutes les Tyr et toutes les Sodomes,
Contre le czar du Nord, contre ce chasseur d'hommes
Suivi de tous ses chiens,
[...].

182

Et « Le Forgeron » emprunte aux révoltés qui peuplent *Châtiments* (1852), et *La Légende des siècles* (1^{re} série, 1859)¹⁴. Il est parcouru d'adjectifs hyperboliques très présents sous la plume du Hugo : « gigantesques », « effrayants », « vaste », « farouche », « énormes », rien que pour les 13 premiers vers, et le dernier vers (« Terrible », « lui jeta le bonnet rouge au front ») reprend le procédé fréquent chez Hugo de l'épithète détachée jetée en tête de vers, comme dans le dernier vers de la 8^e section de « Nox » dans les *Châtiments* :

Sinistre, a reparu sous le ciel étoilé.

Quant au « bonnet rouge », il sort tout droit du vers de « Réponse à un acte d'accusation » des *Contemplations* : « J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire ». Mais il n'y a pas que son lexique que Rimbaud emprunte à son modèle d'alors : le parler qu'il attribue à son personnage, par sa bonhomie, ses maladroites d'expression, ses naïvetés, reprend à tous les gens du peuple que fait parler Hugo, comme la grand-mère de l'enfant tué dans « Souvenir de la nuit du 4 » dans les *Châtiments* :

[...]
– Est-ce que ce n'est pas une chose qui navre !
Cria-t-elle ; monsieur, il n'avait pas huit ans !
Ses maîtres, il allait en classe, étaient contents.
Monsieur, quand il fallait que je fisse une lettre,
C'est lui qui l'écrivait. Est-ce qu'on va se mettre
À tuer les enfants maintenant ? Ah ! mon Dieu !
On est donc des brigands ! Je vous demande un peu,

14 Voir les notes du poème « Le Forgeron » dans l'édition de S. Bernard et A. Guyaux, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1983.

Il jouait ce matin, là, devant la fenêtre !
 Dire qu'ils m'ont tué ce pauvre petit être !
 Il passait dans la rue, ils ont tiré dessus.
 Monsieur, il était bon et doux comme un Jésus.
 Moi je suis vieille, il est tout simple que je parte ;
 Cela n'aurait rien fait à monsieur Bonaparte
 De me tuer au lieu de tuer mon enfant ! –
 Elle s'interrompit, les sanglots l'étouffant,
 Puis elle dit, et tous pleuraient près de l'aïeule :
 – Que vais-je devenir à présent toute seule ?
 Expliquez-moi cela, vous autres, aujourd'hui.
 Hélas ! Je n'avais plus de sa mère que lui.
 Pourquoi l'a-t-on tué ? Je veux qu'on me l'explique.
 L'enfant n'a pas crié vive la République.
 [...].

Le Forgeron a la parole égarée et logorrhéique des personnages hugoliens qui ont subi une « commotion galvanique », comme Ruy Blas après la réapparition de Don Salluste :

Aujourd'hui, tout le jour j'ai couru par la ville
 Comme un fou. Bien souvent même on m'a regardé¹⁵.

Ou Fantine dans la scène où elle supplie Javert de ne pas la mettre en prison, et où interrogations, exclamations se bousculent, avec des phrases courtes sans lien les unes avec les autres :

C'est ce monsieur le bourgeois que je ne connais pas qui m'a mis de la neige dans le dos. Est-ce qu'on a le droit de nous mettre de la neige dans le dos quand nous passons comme cela tranquillement sans faire de mal à personne ? Cela m'a saisie. Je suis un peu malade, voyez-vous ! Et puis il y avait déjà un peu de temps qu'il me disait des raisons. Tu es laide ! Tu n'as pas de dents ! Je le sais bien que je n'ai plus mes dents. Je ne faisais rien, moi ; je disais : c'est un monsieur qui s'amuse. J'étais

15 Ruy Blas, V, 4, v. 2226-2227.

honnête avec lui, je ne lui parlais pas. C'est à cet instant-là qu'il m'a mis de la neige. Monsieur Javert, mon bon monsieur l'inspecteur ! Est-ce qu'il n'y a personne là qui ait vu pour vous dire que c'est bien vrai ? J'ai peut-être eu tort de me fâcher. Vous savez, dans le premier moment, on n'est pas maître. On a des vivacités. Et puis, quelque chose de si froid qu'on vous met dans le dos à l'heure que vous ne vous y attendez pas ! J'ai eu tort d'abîmer le chapeau de ce monsieur. Pourquoi s'est-il en allé ? Je lui demanderais pardon. Oh ! Mon Dieu, cela me serait bien égal de lui demander pardon. Faites-moi grâce pour aujourd'hui cette fois, monsieur Javert. Tenez, vous ne savez pas ça, dans les prisons on ne gagne que sept sous, ce n'est pas la faute du gouvernement, mais on gagne sept sous, et figurez-vous que j'ai cent francs à payer, ou autrement on me renverra ma petite. Ô mon Dieu ! Je ne peux pas l'avoir avec moi. C'est si vilain ce que je fais ! Ô ma Cosette, ô mon petit ange de la bonne sainte Vierge, qu'est-ce qu'elle deviendra, pauvre loup¹⁶ !

L'évocation des pauvres est très présente dans les poèmes de ses débuts. Un des premiers écrits de Rimbaud, « Les Étrennes des orphelins » reprend de façon flagrante le poème des « Pauvres Gens » qui est paru dans la première série de *La Légende des siècles*. Il en a adopté le tableau initial, dont bien des termes figurent dans ses poèmes à venir :

Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close.
 Le logis est plein d'ombre et l'on sent quelque chose
 Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur.
 Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
 Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle
 Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
 On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.
 Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs,
 Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent
 La haute cheminée où quelques flammes veillent

16 *Les Misérables*, 1^{re} partie, livre V, ch. 13 « Solution de quelques questions de police municipale ».

Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit,
Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit.
C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot.
[...].

Il adopte aussi la structure de poème narratif, avec les parenthèses du souvenir des étrennes et du rêve qui évoquent antithétiquement un univers plein de bonheur et rappellent la 3^e partie du poème de Hugo :

[...]
C'est l'heure où, gai danseur¹⁷, minuit rit et folâtre
Sous le loup de satin qu'illuminent ses yeux
[...].

Il reprend le même thème dans « Les Effarés », qui s'inspire de la scène des *Misérables* où Gavroche conduit les gamins dont il ne sait qu'ils sont ses frères chez le boulanger¹⁸ et on peut noter au passage l'exclamation « misère ! » au vers 4.

Mais ainsi qu'on ne cesse de le constater dans les citations ci-dessus, ce sont surtout des tournures, des mots, qu'il reprend au modèle qu'il admire et dont il connaît par cœur sans nul doute les plus célèbres poèmes. Le poème « Sensation » semble ainsi construit sur le modèle de *Contemplations*, « Demain, dès l'aube... » (*Les Contemplations*) :

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

17 On note que cette expression l'a marquée et qu'il la reprend dans le « Bal des pendus » au vers 13.

18 *Les Misérables*, 4^e partie, livre VI, ch. 2 « Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand ».

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

186

Les futurs (« j'irai », « j'en sentirai »), l'épithète détachée en début de vers (« Rêveur »), les négations (« je ne parlerai pas », « je ne penserai rien »), la coordination qui ouvre sur le but du voyage (« Et j'irai loin », « bien loin »), la structure du poème (un poème court, en quatrains d'alexandrins en rimes croisées) se retrouvent dans le poème de Rimbaud. Quant au thème, d'une certaine manière il est proche, puisque les deux poèmes se terminent sur l'évocation d'une femme qu'on ne peut retrouver, chez Hugo parce qu'elle est morte, chez Rimbaud parce qu'elle est un simple élément de comparaison (« heureux comme avec une femme »).

HUGO... ET BIEN D'AUTRES ENCORE

Il faut aussi avoir en tête que des thèmes sont dans l'air du temps et passent d'un poète à l'autre. Ainsi, la redécouverte de la poésie médiévale, même si elle se fait d'une manière peu scientifique puisque les vrais textes médiévaux voisinent avec les pastiches et les anciens troubadours... avec les nouveaux¹⁹, et celle de la poésie de la Renaissance, grâce notamment au *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve paru en 1828, engendrent toute une série d'œuvres sur le même thème. Le « Bal des pendus » de Rimbaud doit certes à la « Ballade des pendus » de Villon :

19 Voir notamment Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, op. cit., chap. « Hugo et le renouveau de la chanson poétique ».

La pluie nous a débués et lavés,
Et le soleil desséchés et noircis.
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,
Et arraché la barbe et les sourcils.
Jamais nul temps nous ne sommes assis
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
À son plaisir sans cesser nous charrie,
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.
Ne soyez donc de notre confrérie ;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre²⁰ !

Mais cet imaginaire macabre se retrouve aussi chez Gautier, qui l'introduit dans « Bûchers et tombeaux » (*Émaux et Camées*, 1852), et Rimbaud telescope plusieurs vers de ce long poème, créant ainsi un tableau différent :

[...]
Pas de cadavre sous la tombe,
Spectre hideux de l'être cher,
Comme d'un vêtement qui tombe
Se déshabillant de sa chair,
[...]
Il signe les pierres funèbres
De son paraphe de fémurs,
Pend son chapelet de vertèbres
Dans les charniers, le long des murs,

Des cercueils lève le couvercle
Avec ses bras aux os pointus ;
Dessine ses côtes en cercle
Et rit de son large rictus ;

20 Villon, *Œuvres*, éd. André Mary, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1970, p. 153.

Il pousse à la danse macabre
L'empereur, le pape et le roi,
Et de son cheval qui se cabre
Jette bas le preux plein d'effroi ²¹.

Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal* (1857), campe également, dans « Un voyage à Cythère », des pendus aussi saisissants que ceux de Villon :

[...]
De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.
[...].

Et, parallèlement, on peut se demander si le vers « Le gibet noir mugit comme un orgue de fer » ne reprend pas la structure du vers d'« Harmonie du soir » : « Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige »... Enfin, Rimbaud a lu *L'homme qui rit*, paru en 1869, où dans le chapitre 4 du livre I, « Bataille entre la mort et la nuit », le pendu sur son gibet « eut un bond effroyable »...

À Baudelaire, Rimbaud emprunte aussi pour son Tartuffe du « Châtiment de Tartuffe », qui semble construit à partir des figures de l'épouse du « Don Juan aux enfers » de Baudelaire et des femmes possédées par le séducteur :

[...]
Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,

21 Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 513.

Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

[...]

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
[...].

Pour « Le Buffet », il est empli de souvenirs, celui du « Flacon » , par exemple :

[...]

En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

[...].

Ou comme le « triste cerveau » du poète en proie au « Spleen » (« J'ai plus de souvenirs... ») :

[...]

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.

[...]

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

[...].

Rimbaud partage avec Hugo le goût des noms propres évocateurs, que l'on retrouve dans la liste des « Morts de Quatre-vingt-douze... », mais qu'il a tout autant emprunté à Banville, qui avait aussi imité cet aspect-là de Hugo, comme on le voit dans le poème « Éveil » des *Odes funambulesques* :

[...]

Laissons Chandernagor, Pékin, Bagdad ou Siam

[...] ²².

Ou dans « Nadar », poème de la section « Autres guitares » de ce même recueil, dont le titre est « emprunté par jeu à Victor Hugo » ²³ qui avait intitulé deux pièces des *Rayons et les Ombres* « Guitare » et « Autre guitare » :

[...]

C'est le brun Lherminier, Sasonoff et Murger,

Et Lemer, doux lévite

[...] ²⁴.

Ainsi, Rimbaud fait sa moisson dans l'œuvre des poètes qui accompagnent son adolescence. Verlaine avait aussi fait de même, dont Rimbaud découvre avec passion le recueil de *Fêtes galantes* qu'il se procure durant l'été 1870 et à propos duquel il écrit dans une lettre à Izambard du 25 août : « C'est fort bizarre, très drôle ; mais c'est adorable ». Deux traits de style récurrents chez Rimbaud sont sans aucun doute à lier à sa fréquentation de l'œuvre de Verlaine... mais il les a aussi trouvés chez ceux qui ont marqué ce dernier.

Il y a tout d'abord les notations récurrentes chez Rimbaud de couleurs franches : le vert, le rose, et surtout le bleu : citons, sans être exhaustif, « bon matin bleu », « du sang / Qui coule », « bleu », « l'herbe bleue », dans « Les Reparties des Nina » ; « les soirs bleus d'été » dans « Sensation » ; « un fin nuage bleu » dans « Rages de

²² Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. sous la direction de Peter J. Edwards, Paris, Champion, t. III, 1995, p. 50.

²³ Commentaire de Banville aux *Odes funambulesque* (1873), *ibid.*, p. 265.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

Césars » ; « cheveux bleus » dans « Soleil et chair » ; « cresson bleu » dans « Le Dormeur du val » ; « des coussins bleus » dans « Rêvé pour l'hiver » ; et, pour déborder du corpus des « Cahiers de Douai », « bleu laideron » dans « Mes petites amoureuses » ; « les bleus dégoûts », « Lotos bleus », « les Bleus thyrses immenses », dans « Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs » ; « O bleu » dans « Voyelles » ; « vins bleus » dans « Le Bateau ivre »...). Dans les premiers poèmes, l'adjectif est lié à l'atmosphère amoureuse, puis il caractérise des éléments de plus en plus inattendus.

Hugo a fait un grand usage de cet adjectif, à commencer dans « La Fête chez Thérèse » des *Contemplations*, qu'il contribue à clore d'une manière saisissante :

[...]

Et, troublés comme on l'est en songe, vaguement,
Ils sentaient par degrés se mêler à leur âme,
À leurs discours secrets, à leurs regards de flamme,
À leur cœur, à leurs sens, à leur molle raison,
Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.

Cette couleur bleue est aussi l'élément déterminant du coup de foudre de Marius dans *Les Misérables*, puisque les yeux de Cosette sont d'« un bleu céleste et profond »²⁵, ce qui est relativement convenu, mais le traitement qu'en fait Hugo dans la suite détache peu à peu l'adjectif de l'élément premier qu'il qualifiait : « Il lui semblait qu'elle emplissait toute l'extrémité de l'allée d'une vague lueur bleue »²⁶ ; « Il s'y assit comme la veille, considérant de loin et voyant distinctement le chapeau blanc, la robe noire et surtout la lueur bleue »²⁷.

Peut-être, avant Rimbaud, Verlaine a-t-il été fasciné lui aussi par le clair de lune bleu de « La Fête chez Thérèse » : chez lui, tantôt l'ombre (« leurs molles ombres bleues » dans « Mandoline » [*Fêtes galantes*]),

²⁵ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 2, « Lux facta est ».

²⁶ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 4 « Commencement d'une grande maladie ».

²⁷ *Les Misérables*, 3^e partie, livre VI, ch. 5 « Divers coups de foudre tombent sur Mame Bougon ».

tantôt le soleil (« Et la lueur du soleil qu'atténue / L'ombre des bas tilleuls de l'avenue / Nous parvient bleue et mourante à dessein », dans « À la promenade » [*Fêtes galantes*]) ont cette couleur. Mais, avec Rimbaud, on passe d'une perception des couleurs qui, chez Hugo et chez Verlaine, pouvait annoncer les recherches impressionnistes (*Impression soleil levant* est présenté en 1874) à des synesthésies toutes baudelairiennes...

Le second trait que Rimbaud emprunte à la fois à Hugo et à Verlaine est l'usage massif d'adverbes hyperboliques. La « Vénus anadyomène » en comporte ainsi trois : « fortement pommadés », « horrible étrangement », « belle hideusement », dont les deux derniers sont placés... étrangement, le dernier modifiant l'adjectif de manière oxymorique.

Hugo a usé lui aussi à plusieurs reprises des adverbes hyperboliques, notamment « terriblement », pour décrire un lion dans les *Chansons des rues et des bois* (« Il dort sur le pavé de l'antre, / Formidablement allongé » [« La Méridienne du lion »]), ou une pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* (1864) (« La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée »). Mais l'emploi inattendu des adverbes est plutôt emprunté à Verlaine qui en use ainsi dans les *Fêtes galantes*, imitant le style précieux : dans « À la promenade » les adverbes longs (« délicieusement », mis en valeur par la diérèse ; « immensément ») rappellent les adverbes emphatiques du jargon précieux²⁸. La « Vénus anadyomène » reprend d'ailleurs la construction des descriptions de femmes du recueil verlainien, comme « Cortège » ou « L'Allée », poème qui se clôt sur l'évocation d'un détail infime :

Fardée et peinte comme au temps des bergeries,
Frêle parmi les nœuds énormes de rubans,
Elle passe sous les ramures assombries,
Dans l'allée où verdit la mousse des vieux bancs,

²⁸ Dans *Les Précieuses ridicules*, sc. 9 : « furieusement bien », « le sublime en est touché délicieusement », « effroyablement belles » ; et le sonnet de Trissotin dans *Les Femmes savantes*, III, 2 : « Votre prudence est endormie, / De traiter magnifiquement, / Et de loger superbement, / Votre plus cruelle ennemie ».

Avec mille façons et mille afféteries
 Qu'on garde d'ordinaire aux perruches chéries.
 Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail
 Qu'elle froisse en ses doigts fluets aux larges bagues
 S'égaie un des sujets érotiques, si vagues
 Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détail.
 – Blonde, en somme. Le nez mignon avec la bouche
 Incarnadine, grasse, et divine d'orgueil
 Inconscient. – D'ailleurs plus fine que la mouche
 Qui ravive l'éclat un peu niais de l'œil.

Mais le tableau mignard devient une évocation au ton iconoclaste et le détail infime est là pour scandaliser...

Au terme de ce parcours à travers les œuvres qui ont marqué Rimbaud et suscité sa veine poétique, ce qu'il est important de noter, c'est 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 s'est nourri 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 »²⁹, de Verlaine dont Mallarmé disait que « de toutes les vieilles formes, semblables à des favorites usées », il avait commencé « par forger un métal vierge et neuf »³⁰, Rimbaud, à son tour, opère une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie. Mais il se différencie des autres poètes en ce que l'influence subie ne fait pas que s'estomper dans les œuvres qui suivent : les poésies de 1870-1871 ont un style beaucoup plus personnel, ce qui n'a rien d'étonnant pour un

29 Ce sont ces mots, empruntés à une ode de Du Bellay que Victor Hugo met en épigraphe à la deuxième partie – celle des *Ballades* – de son premier recueil poétique, *Odes et Ballades*, dans l'édition de 1828.

30 Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 20 décembre 1866 ; Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 710.

poète qui s'affirme – ainsi, chez Verlaine, l'influence baudelairienne, prégnante dans les *Poèmes saturniens*, s'estompe à partir des *Fêtes galantes*, mais Rimbaud va de rupture en rupture et jusqu'au rejet total de ses premières passions – la « littérature démodée », les « rythmes naïfs » (« Alchimie du verbe »). Cela lui permet de faire succéder aux « vers anciens », les « prières nouvelles »³¹ et d'accéder aux « délires », aux « illuminations », auxquels il renonce pour toujours, et qu'il renie à la fin de sa vie comme des « rinçures », dans un parcours qui ne cesse de fasciner ses lecteurs.

31 Lettre de Verlaine à Rimbaud d'avril 1872, citée dans Henri Peyre, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975, p. 23.

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 |