

## « La question de la polyphonie : enjeux de la notion et défis pour une stylistique de l'énonciation »

### Introduction :

Il y a 90 ans, en 1934, Mikhaïl Bakhtine disait dans un texte intitulé *Le discours dans le roman* : « La stylistique [...] ne sait pas déceler, au-delà des mutations individuelles ou de celles des courants, les grands destins anonymes du discours littéraire. Dans la plupart des cas, la stylistique se préoccupe du seul art de chambre, et elle méconnaît la vie sociale du discours hors de l'atelier de l'artiste, dans les vastes étendues des places publiques, des rues, des villes et des villages, des groupes sociaux, des générations, des époques<sup>1</sup> ».

Derrière cette critique lancée à la stylistique, Bakhtine a en vérité deux cibles précises : d'une part, la linguistique romantique qui prône le subjectivisme individualiste (Humboldt, Vossler et Spitzer) qui ne reconnaît et ne valorise que les variations individuelles des grands auteurs et d'autre part, la linguistique classique prône qui *l'objectivisme abstrait* : formalisme linguistique et grammatical décontextualisé.

Ces deux écoles opposées partent du principe que l'énoncé est individuel. Bakhtine prétend l'inverse : « Aucun discours en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le produit de l'interaction des interlocuteurs et plus largement, le produit de tout cette situation sociale complexe, dans laquelle il a surgi<sup>2</sup> ».

Pourquoi partir de si loin, à la fois d'écrits qui ont quasiment un siècle et de si grandes généralités ? Parce que même après cent ans et bien des évolutions dans la discipline, la capacité à prendre en compte la part sociale d'un discours reste un défi pour l'approche stylistique. Je vous propose aujourd'hui, de réfléchir à une notion que vous utilisez sans doute déjà et qui vous est familière : *la polyphonie*.

Présentons-la rapidement et demandons-nous en quoi elle nous permet de penser une stylistique de l'énonciation, et plus précisément, en quoi elle nous permet de développer approche stylistique de l'énonciation lyrique.

Je vous proposerai, dans un premier temps de reparcourir rapidement les différentes théorisations de ce concept dans les études littéraires, en linguistique et en analyse de discours afin de décrire les différentes définitions qui en sont données. Dans un deuxième temps, nous interrogerons ce que peut être une approche stylistique de cette notion à partir d'un texte de Victor Hugo. Ce qui nous permettra d'interroger la stylistique de l'énonciation dans le contexte lyrique.

## 1. Les théorisations de la notion de polyphonie

### 1.1. Définition de la polyphonie

Définissons rapidement la notion avant de proposer plusieurs manières de classer la polyphonie en fonction des approches disciplinaires.

Selon le *TLFi*, la polyphonie est la « superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non<sup>3</sup> ». Par métaphore, le terme est employé en linguistique ou en littérature lorsque l'auteur fait entendre plusieurs voix à travers son discours. Cette pluralité des voix peut se produire à différents niveaux

---

<sup>1</sup> T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, G. Philippenko et M. Canto-Sperber (trad.), Paris, Seuil, 1981.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> « Polyphonie », *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, CNRTL.

du discours et c'est ce qui justifie la diversité des approches et des emplois du terme selon chaque discipline.

Le terme *polyphonie* a connu de multiples définitions depuis bientôt un siècle, à partir de son premier usage par Bakhtine<sup>1</sup> en 1929, jusqu'à ses exploitations contemporaines en sciences du langage et en littérature.

Avant d'entrer dans le détail, nous pouvons signaler que c'est un objet qui est aujourd'hui plutôt bien circonscrit dans les études linguistiques. On notera, parmi la multitude des études sur ce sujet, trois publications d'actes de colloques :

- Colloque de Cerisy de 2004<sup>2</sup>
- Les deux colloques de l'université de Metz en 2006<sup>3</sup> et 2008<sup>4</sup>

Afin de mieux saisir les contours du concept dans son historicité et dans la diversité de ses acceptions, nous résumerons ici son étude par trois jalons reprenant les trois principales approches :

- la théorisation de Bakhtine pour les études littéraires
- la théorisation d'O. Ducrot pour la linguistique
- la théorisation d'E. Roulet pour l'analyse de discours

Il va de soi qu'au sein de chaque disciplines ces théorisations sont très discutées et ne font pas toujours l'unanimité. J'évoquerai rapidement quelques-unes des autres voies possibles, nous pourrions y revenir plus en détail pendant les questions.

## 1.2. La polyphonie dans les études littéraires : la théorisation de Bakhtine

Commençons par Bakhtine, c'est-à-dire, pour la question qui nous concerne, par le commencement. Les postulats de Bakhtine sur le fonctionnement de la langue sont à l'origine de toutes les réflexions sur la polyphonie en linguistique comme en littérature. Pour Bakhtine, le langage est « de part en part social<sup>5</sup> ».

Marquée par la pensée marxiste, la vision de Bakhtine fait découler de la structure économique et de l'organisation de la communication sociale les lois de l'interaction verbale constituant les énoncés. L'étude des énoncés dépend alors de l'étude des types de discours et des genres littéraires.

Il s'est intéressé au roman<sup>6</sup> parce qu'il est, selon lui, le genre qui est caractérisé par l'emploi de la polyphonie. Le roman moderne, à la différence de l'épopée ou de la poésie lyrique, est marqué par un plurilinguisme : c'est-à-dire qu'il intègre à son récit les différentes voix qui rendent compte des différentes classes sociales, des sociolectes). L'analyse de la polyphonie dans ce cadre ouvre vers ce qu'il appelle l'analyse de l'*hétérologie*, c'est-à-dire de l'hétérogénéité des styles de discours.

Pour Bakhtine, les différentes voix dans le roman polyphonique sont mises sur un pied d'égalité : l'auteur « ne parle pas *du* héros mais *avec* le héros<sup>7</sup> ». Cette horizontalité de l'énonciation permet de mieux rendre compte de la modernité démocratique.

---

<sup>1</sup> M. BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, G. Verret (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1970 [1929].

<sup>2</sup> J. BRES, etc. (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy du 3 au 9 septembre 2004*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

<sup>3</sup> L. PERRIN (dir.), *Le sens et ses voix : dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, Université Paul Verlaine, 2006.

<sup>4</sup> M. COLAS-BLAISE, etc. (dir.), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage : actes du colloque Metz-Luxembourg 2008*, Metz, Université Paul Verlaine, 2010.

<sup>5</sup> T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., p.49.

<sup>6</sup> M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Olivier Daria (trad.), Paris, Gallimard, 1987.

<sup>7</sup> M. BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit.

À la suite de la traduction des travaux de Bakhtine et du commentaire de Todorov qui décrit le « principe dialogique<sup>1</sup> », la notion de polyphonie va connaître une certaine fortune dans les études littéraires et principalement dans celles qui traitent du roman.

En littérature, la notion est stabilisée autour de cette co-présence et interaction entre des voix de niveaux narratifs identiques ou différents.

### 1.3. La polyphonie linguistique : la théorisation d'O. Ducrot

Passons à présent aux conceptualisations de la polyphonie chez le linguiste Oswald Ducrot à partir de son ouvrage publié en 1984, *Le Dire et le dit*<sup>2</sup> qui réussit à faire de cette question, une notion proprement linguistique.

Comme dans la narratologie de Genette, la théorie d'O. Ducrot distingue celui qui voit de celui qui parle : le locuteur (celui qui est responsable de l'énonciation) de l'énonciateur (celui qui est responsable du point de vue de l'énoncé).

Pour clarifier cette théorisation, il s'agit de bien distinguer les différentes instances énonciatives :

- **le sujet parlant** = le producteur effectif du message, il fait partie de la réalité extralinguistique, il est un élément de l'expérience. Il existe en dehors du texte. C'est le sujet empirique. L'auteur.
- **le locuteur** = il n'existe que dans et par le discours. Il est celui qui est responsable de l'énonciation.
- **L'énonciateur** = responsable de l'énoncé, il est la source du point de vue.

Par exemple, pour *Les Chants de Maldoror* :

- le sujet parlant = Isidore Ducasse
- le locuteur = Le comte de Lautréamont.
- l'énonciateur = selon les énoncés, soit une image du locuteur (du narrateur), soit Maldoror, soit un énonciateur collectif (la *doxa*, la sagesse des nations) dans un énoncé doxique ou qui commencerait par « on », *etc.*

On parle de polyphonie lorsque l'énonciateur ne représente pas le point de vue du locuteur. Pour qu'il y ait polyphonie, il faut que le locuteur mette en scène plusieurs énonciateurs (donc plusieurs points de vue) dans son énoncé. Certains ont cherché à parler de *polyscopie* pour insister sur le point de vue.

À partir de cette distinction entre un locuteur et des énonciateurs potentiels, Ducrot peut étudier en détail aussi bien des phénomènes comme la négation en *ne... pas* ou comme l'articulation de points de vue posée par certains connecteurs (*mais, donc, puisque*) ou encore l'ironie et les présupposés.

#### **Détour par la ScaPoLine...**

La Théorie SCandinave de POLyphonie LINGuistiquE (ScaPoLine) « reste fidèle à la conception ducrotienne de la polyphonie<sup>3</sup> ». Ce groupe de chercheurs a voulu faire aboutir les travaux commencés par Ducrot vers un système complet et une terminologie stable. Pour cela, la ScaPoLine a notamment fait le choix d'abandonner certains termes comme « énonciateur » pour préciser encore plus les différentes strates qui constituent la production d'un énoncé.

<sup>1</sup> T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, *op. cit.*

<sup>2</sup> O. DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

<sup>3</sup> H. NØLKE, K. FLØTTUM et C. NØREN, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé, 2004, p19.

Pour synthétiser l'approche de la ScaPoLine et comprendre la théorie de Ducrot, je cite le manifeste de 2004 de la ScaPoLine qui file la métaphore théâtrale :

« En développant la métaphore théâtrale chère à Ducrot, on peut dire que chaque énoncé constitue un drame. L'auteur du drame, c'est LOC [le locuteur]. C'est lui qui construit le jeu polyphonique, mais il n'y participe pas (directement) lui-même. Les acteurs du drame sont les êtres discursifs [énonciateurs]. LOC crée leurs rôles et il peut créer des rôles pour des images de lui-même ; tout comme il peut créer des rôles pour d'autres personnages – notamment l'allocutaire – qui sont présents dans le monde dont fait partie le théâtre (les personnages du discours).<sup>1</sup> »

### ***Synthèse sur la polyphonie linguistique***

La conception de Ducrot est plus facile à saisir et à adapter sur les textes littéraires car elle exige d'introduire moins de concepts. L'appareil théorique de la ScaPoLine est précis mais plus lourd à manipuler dans le cadre d'une analyse stylistique.

Notons que les théoriciens de la ScaPoLine ont aussi construit un protocole méthodique d'adaptation de leur théorie sur les textes littéraires : cela s'appelle la *ScaPoLine étendue*. Ce n'est pas de la stylistique pour autant mais le pont entre étude linguistique et littéraire est jeté.

### **1.4. La polyphonie discursive : la théorisation d'E. Roulet**

La polyphonie discursive à l'inverse de la polyphonie linguistique s'intéresse à l'aspect empirique et contextualisé du phénomène : « il y a polyphonie seulement s'il y a plusieurs locuteurs – réels ou représentés<sup>2</sup> ». La question centrale des points de vue en linguistique n'entre donc pas en compte et c'est pareil pour la négation.

Continuant le projet de Bakhtine qui visait à dépasser une approche grammaticale du discours, E. Roulet s'intéresse aux contextes dialogiques : il étudie le discours représenté (acception plus large de ce qu'on nomme généralement discours rapporté).

Il introduit plusieurs types de distinctions entre les discours représentés dont aujourd'hui nous ne retiendrons que la tri-partition suivante :

- *diaphonie* (représentation du discours de l'interlocuteur immédiat),
- *polyphonie* (représentation du discours d'énoncé d'un ou d'interlocuteurs pas directement présents dans la situation d'énonciation),
- *autophonie* (après avoir dit que la terminologie n'était guère établie, E. Roulet indique qu'il pourrait s'agir de cas « où le locuteur représente son propre discours, passé ou à venir »).

Ces 3 notions de *diaphonie*, *autophonie* et *polyphonie* sont intéressantes parce qu'elles insèrent la question de la temporalité du discours représenté par rapport au discours représentant (antériorité, simultanéité, postériorité). Ce travail sur le discours plutôt que sur la langue permet de cerner ce vers qui ou vers quoi tend le discours en question.

### **1.5. Les limites de la notion**

Laurence Rosier dans un article intitulé, « Polyphonie : les "dessous" d'une métaphore ?<sup>3</sup> », prolonge des mises en garde déjà émises par J. Authier-Revuz<sup>4</sup> et par Jacques Brès<sup>5</sup>, et parle de

<sup>1</sup> H. NØLKE, K. FLØTTUM et C. NØREN, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, op. cit.

<sup>2</sup> E. ROULET, *Un Modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne Berlin Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », n° 62, 2001.

<sup>3</sup> L. ROSIER, « La polyphonie : les dessous d'une métaphore », dans L. PERRIN (dir.), *Le sens et ses voix*, op. cit.

<sup>4</sup> J. AUTHIER-REVUZ, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV - Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 26, n° 1, 1982, p. 91-151.

<sup>5</sup> J. BRÈS, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie », dans *Dialogisme, polyphonie*:

« clichisation » de la métaphore théâtrale qui risque d'homogénéiser à nouveau le sujet alors que la raison d'être du concept de polyphonie est de rendre visible l'hétérogène.

La métaphore musicale et théâtrale incite à concevoir le discours comme le lieu d'une « mise en scène ». Derrière l'idée de polyphonie, c'est bien souvent l'idée d'un sujet régisseur, chef de chœur ou chef d'orchestre ou metteur en scène selon les situations qui a tendance, paradoxalement à rétablir l'idée de hiérarchie ou de rang dans l'énonciation alors que la polyphonie est proposée comme un facteur d'horizontalité entre les énonciateurs.

J. Authier-Revuz préfère donc le terme plus descriptif « Représentation du Discours Autre », (RDA) car ce terme a le mérite de ne pas faire de détour même s'il a tendance à privilégier le dialogal au dialogique.

Pour bien parler de polyphonie, il faut accepter parfois de lui préférer d'autres catégories sinon, on risque de retomber dans la confusion terminologique. De nombreuses distinctions terminologiques restent donc à faire :

- **Dialogisme et polyphonie** : Nous aurons tendance à parler de *dialogisme* ou de *dialogisation* pour évoquer cette orientation du discours vers l'interdiscours. Et nous conservons le terme polyphonie pour désigner de manière générale la prise en charge de la parole d'autrui dans l'énoncé. Le dialogisme concernera donc plutôt des analyses macro-structurelles.
- **Plurilinguisme** : Le plurilinguisme est plutôt à rattacher à des expressions équivalentes comme *hétérogénéité des styles* ou *hétérologie*.

Le texte reste le texte et il a son fonctionnement propre, il faut donc toujours se demander de quoi on parle : *dialogue-dialogal / dialogisme-dialogique*, de *représentation du discours autre*, d'*hétérogénéité énonciative*, de *discours rapporté*, etc. Autant qu'il nous sera possible, nous essaierons de rattacher le terme de *polyphonie* à son histoire critique et théorique.

## 2. Une approche stylistique de la polyphonie : penser une stylistique de l'énonciation lyrique

Pour continuer notre réflexion méthodologique, posons-nous la question suivante : quelle serait une approche stylistique de la polyphonie ? Évidemment, il existe des réponses. Il ne s'agira pas de répondre en proposant un nouveau discours de la méthode. Tâchons simplement d'ouvrir des pistes et de mettre en lumière certains choix.

Il faut constater que le champ des études stylistiques de la polyphonie n'est pas unifié mais comme le proposent P. Charaudeau et D. Maingueneau ou encore H. Nølke, une approche modulaire combinant chaque méthode est possible : « Rien ne semble empêcher la collaboration des différentes approches. On pourrait imaginer un modèle modulaire où l'analyse linguistique fournirait des matériaux à l'analyse de discours qui, à son tour servirait aux analyses littéraires. Ou bien, en sens inverse, que les analyses littéraires et de discours fourniraient des données au développement de la théorisation linguistique. C'est la polyphonie dans tous ses états<sup>1</sup>. »

Nous sommes d'avis que c'est la stylistique qui saura en construisant ses interprétations relier les différentes disciplines évoquées. Essayons donc à présent, d'expérimenter ce que pourrait être une approche stylistique de la polyphonie à partir de l'étude d'un poème de Victor Hugo car c'est en vue de l'intégrer à une « lyricologie » au même titre qu'on a pu l'introduire dans la narratologie que la stylistique de la polyphonie peut se montrer utile.

---

*approches linguistiques*, sans lieu, De Boeck, 2005, p. 47-62.

<sup>1</sup> P. CHARAUDEAU et D. MAINGUENEAU (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, *op. cit.*

## 2.1. L'exemple de Victor Hugo, «Et Jeanne à Mariette a dit...» (AEGP, VI, 9) : une étude stylistique à partir de la polyphonie linguistique.

Le poème que nous allons étudier est tiré du dernier recueil de poésie lyrique publié par Victor Hugo en 1877, intitulé *L'Art d'être grand-père*. Ce poème suit directement un autre intitulé « Le Pot cassé » (AEGP, VI, 8) qui est le récit d'une petite scène de la vie familiale. Mariette la gouvernante des enfants, a cassé un beau vase de Chine et pour qu'elle ne subisse pas la colère du grand-père, Jeanne, la petite-fille de Hugo se dénonce à la place de la bonne.

Et Jeanne à Mariette a dit: — Je savais bien  
 Qu'en répondant c'est moi, papa ne dirait rien.  
 Je n'ai pas peur de lui puisqu'il est mon grand-père.  
 Vois-tu, papa n'a pas le temps d'être en colère,  
 Il n'est jamais beaucoup fâché, parce qu'il faut  
 Qu'il regarde les fleurs, et quand il fait bien chaud  
 Il nous dit: N'allez pas au grand soleil nu-tête,  
 Et ne vous laissez pas piquer par une bête,  
 Courez, ne tirez pas le chien par son collier,  
 Prenez garde aux faux pas dans le grand escalier,  
 Et ne vous cognez pas contre les coins des marbres.  
 Jouez. Et puis après il s'en va dans les arbres.

Le poème « Et Jeanne à Mariette a dit... » (AEGP, VI, 9), correspond à l'émergence de la parole de Jeanne, à la suite de cet accident et de ce sacrifice. Le lecteur comprend qu'entre les 2 poèmes, il y a eu une ellipse qui correspond au pardon, au moment de la clémence du grand-père.

Construisons une analyse simple et rapide, en ne mobilisant que les catégories énonciatives de Ducrot et essayons, à partir de là, d'interpréter le sens que la scénographie énonciative peut prendre dans ce contexte. La présente étude du poème restera partielle mais permettra de mettre en relief la dimension politique qui peut émerger de la stylistique de l'énonciation lyrique et de la théorie de la polyphonie.

*Et Jeanne à Mariette a dit : — Je savais bien  
 Qu'en répondant c'est moi, papa ne dirait rien.  
 Je n'ai pas peur de lui puisqu'il est mon grand-père.  
 Vois-tu, papa n'a pas le temps d'être en colère,  
 Il n'est jamais beaucoup fâché, parce qu'il faut  
 Qu'il regarde les fleurs, et quand il fait bien chaud  
 Il nous dit: N'allez pas au grand soleil nu-tête,  
 Et ne vous laissez pas piquer par une bête,  
 Courez, ne tirez pas le chien par son collier,  
 Prenez garde aux faux pas dans le grand escalier,  
 Et ne vous cognez pas contre les coins des marbres.  
 Jouez. Et puis après il s'en va dans les arbres.*

### Niveau 1 : le locuteur

Il s'agit du premier niveau, celui du locuteur qui est responsable de l'énonciation de tout le poème et de *l'inquit*: « *Et Jeanne à Mariette a dit...* ». Il correspond dans la terminologie de Genette au niveau du narrateur.

Cette brève prise de parole est intéressante derrière son laconisme apparent : elle se contente d'attribuer la parole. Elle limite le locuteur initial, le sujet lyrique hugolien, au rôle fonctionnel de régie des énoncés.

La conjonction de coordination « et » est à la fois marqueur de successivité et marqueur de rupture énonciative, parce qu'il introduit un fragment de dialogue. Il s'agit d'une bribe significative et suffisante pour contenir en elle, de manière éloquente, tout ce qui peut être dit sur les relations entre le grand-père et la petite-fille.

L'énonciation se fait au passé composé « a dit », c'est-à-dire dans une distance temporelle non coupée de la situation d'énonciation. Chaque élément, à la fois familier et surprenant, entretient l'énonciation dans une distance entre la situation de l'énonciation et la situation de l'énoncé et parallèlement tout est maintenu dans une relative proximité indispensable à la connivence de cette scène intime de confiance enfantine.

*Et Jeanne à Mariette a dit : —Je savais bien  
Qu'en répondant c'est moi, papa ne dirait rien.  
Je n'ai pas peur de lui puisqu'il est mon grand-père.  
Vois-tu, papa n'a pas le temps d'être en colère,  
Il n'est jamais beaucoup fâché, parce qu'il faut  
Qu'il regarde les fleurs, et quand il fait bien chaud  
Il nous dit: N'allez pas au grand soleil nu-tête,  
Et ne vous laissez pas piquer par une bête,  
Courez, ne tirez pas le chien par son collier,  
Prenez garde aux faux pas dans le grand escalier,  
Et ne vous cognez pas contre les coins des marbres.  
Jouez. Et puis après il s'en va dans les arbres.*

### Niveau 2 : La parole (DD) de Jeanne

À partir du tiret et jusqu'à la fin du poème (v.1 à 12), la parole de Jeanne est rapportée au discours direct (DD). Elle rapporte son point de vue sur un événement passé et dresse le portrait moral (éthopée) de son grand-père.

De ce DD, c'est l'indulgence de l'aïeul qui est mise en avant.

Et en creux, se dessine le portrait facétieux et aimant de la petite-fille hardie et confiante. Elle cite son grand-père, elle l'imité et singe les séries d'ordres qu'il donne sans vérifier s'ils sont appliqués.

Jeanne est la responsable de ce discours. Elle insinue ainsi que la prévenance autoritaire du grand-père n'est suivie d'aucune sévérité. Il néglige la surveillance et la punition. Après avoir fixé les règles, il laisse la tolérance, l'amour et la confiance régner. Cette scène familiale n'est pas sans évoquer un certain idéal politique.

*Et Jeanne à Mariette a dit : —Je savais bien  
Qu'en répondant c'est moi, papa ne dirait rien.  
Je n'ai pas peur de lui puisqu'il est mon grand-père.  
Vois-tu, papa n'a pas le temps d'être en colère,  
Il n'est jamais beaucoup fâché, parce qu'il faut  
Qu'il regarde les fleurs, et quand il fait bien chaud  
Il nous dit : N'allez pas au grand soleil nu-tête,  
Et ne vous laissez pas piquer par une bête,  
Courez, ne tirez pas le chien par son collier,  
Prenez garde aux faux pas dans le grand escalier,  
Et ne vous cognez pas contre les coins des marbres.  
Jouez. Et puis après il s'en va dans les arbres.*

### Niveau 3 : le discours enchâssé du grand-père à Jeanne

«*il nous dit*» (v7) enchâsse dans ce discours direct un autre qui reproduit les paroles d'une figure qui représente le locuteur premier. Chacun des six vers comprend au moins un verbe à l'impératif. Cette parole est conséquente, elle s'étend sur la moitié du poème mais elle permet de mettre à distance la figure du poète, le *je* lyrique est détourné.

Nous pouvons dire que le *je* lyrique est oblitéré, c'est-à-dire qu'il est présent mais recouvert par une autre voix (celle de Jeanne), il est mis à distance par l'enchâssement. Notons la différence entre les deux discours : Jeanne est celle qui maîtrise le discours, elle régit la parole du poète et se montre plus habile que lui dans la syntaxe et l'argumentation. Simple juxtaposition d'injonctions, la parole du poète, cette figure d'autorité est moins structurée et cohérente que celle de la petite Jeanne qui organise son discours de manière sensée et qui construit une argumentation en utilisant les conjonctions « puisque » et « parce que ». L'enfant parle mieux que le poète. Ce dernier a désappris pour lui laisser la parole.

*Et Jeanne à Mariette a dit : - Je savais bien  
Qu'en répondant : c'est moi, **papa** ne dirait rien.  
Je n'ai pas peur de lui puisqu'il est mon grand-père.  
Vois-tu, **papa** n'a **pas** / le temps d'être en colère,  
Il n'est jamais beaucoup fâché, parce qu'il faut  
Qu'il regarde les fleurs, et quand il fait bien chaud  
Il nous dit : N'allez **pas** / au grand soleil nu-tête,  
Et ne vous laissez **pas** / piquer par une bête,  
Courez, ne tirez **pas** / le chien par son collier,  
Prenez garde aux faux **pas** / dans le grand escalier,  
Et ne vous cognez **pas** / contre les coins des marbres.  
Jouez. Et puis après il s'en va dans les arbres.*

### Niveau 4 : Deux figures d'énonciateur pour un même locuteur : le dédoublement des points de vue du grand-père

On peut dessiner un 4<sup>e</sup> niveau qui serait celui des points de vue formulés par le grand père. La figure du grand-père semble être elle-même fondée sur 2 énonciateurs : d'un côté un énonciateur caractérisé par des énoncés négatifs et de l'autre, un énonciateur caractérisé par des

énoncés positifs. Dans cette hypothèse, l'approche est sémantique voire sémiologique.	
<p>Jeanne nomme son grand-père de deux façons « Papa » et « Grand-père ». Cette double dénomination permet de rendre compte à propos de l'éclatement de la figure de l'aïeul en deux énonciateurs, en deux sources de point de vue.</p> <p>D'un côté, il est le <i>Papa</i>, caractérisé par des injonctions négatives, qui répètent à la césure le forclusif de la négation « pas ». Cet adverbe de la négation semble déjà doublement inscrit dans son nom même. Il incarne une figure d'autorité préventive et restrictive. De l'autre, il est le <i>Grand-père</i>, dont les injonctions positives sont placées en début de vers. C'est la figure du bonhomme indulgent et complice des petits-enfants qui est représentée.</p>	
<b>Papa</b>	<b>Grand-père</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Injonction et négation</li> <li>▪ Mise en relief à la césure</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Injonction</li> <li>▪ Mise en relief en début de vers</li> </ul>
<p>«N'allez pas» (v7),  «ne vous laissez pas piquer» (v.8),  «ne tirez pas» (v.9),  «ne vous cognez pas» (v.11).  Au vers 10, le «prenez garde au faux pas »</p>	<p>«Courez» (v.9)  «Jouez» (v.12)</p>
<p>Ces deux figures d'énonciateurs sont les deux faces d'une même médaille. Elles complexifient la figure du poète. Derrière ces deux figures d'énonciateur, se combinent métaphoriquement deux images de l'autorité, les deux visages que le Droit doit prendre dans la société juste. D'abord, apparaît un visage ferme de régulateur rigoureux assurant la protection des petits par des interdictions. Et parallèlement, émerge un visage doux et clément, capable de pardonner facilement.</p>	

### ***Interprétation générale :***

A partir de cette seule analyse du feuilletage énonciatif réalisée à partir des notions de la polyphonie linguistique, et sans même convoquer les fertiles catégories de l'analyse de discours de D. Maingueneau (Scénographie énonciative, scène générique, scène englobante, posture énonciative ou *ethos*...), nous pouvons déjà construire une série d'interprétations stylistiques susceptibles de décrire la dimension politique de l'énonciation lyrique.

Ce poème carré sans relief, ces douze vers de douze syllabes en rimes plates cherchent à faire du fragment microcosmique l'énoncé d'une vérité plus grande. La complexité du poème réside dans son énonciation et la mise en scène de la polyphonie. Pourquoi cette mise en scène ?

Le sujet lyrique, ici le locuteur responsable de l'énonciation du poème, cède la parole à Jeanne qui à son tour fait entendre la voix de son grand-père et dresse ainsi un portrait moral autour de deux images d'énonciateurs. Le *ego Hugo* attendu dans le rôle de locuteur se retrouve confiné à un rôle d'énonciateur et son image est elle-même éclatée. Le dernier vers montre bien la désertion du sujet lyrique de son propre poème.

Derrière cette scénographie énonciative, il faut retrouver la métaphore énonciative que le poème précédent, « Le Pot cassé », avait commencé à construire. Que se passe-t-il ici au niveau de l'énonciation ?

On constate un paradoxe, la parole est cédée à l'*infans*, à la petite Jeanne, à celle qui n'est pas censée parler. Cela ne peut se justifier qu'à partir de l'interprétation métaphorique suivante : Jeanne incarne les petits en général, ceux qui sont à jamais considérés comme des mineurs et qui n'ont pas la parole. Elle est donc, dans le lexique hugolien, la métaphore des misérables, c'est-à-dire, en 1877,



dans le contexte politique mouvementé du début de la Troisième République, l'image de ceux qui sont traqués et condamnés. On reconnaît aisément les allusions à l'actualité, il s'agit ici d'évoquer les communards et le combat de Hugo sénateur qui appelle à leur amnistie car il considère que sans l'abandon des poursuites contre les communards, la guerre civile est prolongée et la République demeure illégitime. Dans cette série de poèmes, la métaphore énonciative donnée par le « Pot cassé » du titre indique que Hugo se refuse à faire payer les pots cassés aux petits.

En s'effaçant de son poème, Hugo expérimente une nouvelle posture. En s'effaçant de son poème, il prend la figure du droit juste et idéal, à la fois sévère et clément. Hugo cesse d'être porte-parole des petits, il laisse plutôt les petits s'exprimer. En s'effaçant de son poème, il expérimente une énonciation lyrique adaptée aux temps démocratiques : une énonciation polyphonique à travers laquelle toutes les voix comptent et peuvent s'exprimer. Ce processus de mise à distance du sujet lyrique à partir de la polyphonie est ce que j'appelle *l'oblitération du sujet lyrique*.

Depuis les catégories de la polyphonie, la stylistique peut donc construire des analyses capables de prendre en compte les dimensions politiques, sociales et historiques.

## 2.2. Proposer une approche stylistique de la polyphonie

Ainsi, pour ne suivre que quelques pistes ouvertes par l'analyse de la polyphonie, on peut formuler au moins deux affirmations au sujet d'une stylistique de l'énonciation :

- **la polyphonie invite à repenser la subjectivité.**
- **la polyphonie rend nécessaire l'analyse contextuelle.**

**La polyphonie invite à repenser la subjectivité.** En effet, avec la polyphonie, c'est le mythe de l'unité du sujet qui vole en éclat. Il s'agit donc de repenser la subjectivité dans le langage, de cesser de la considérer comme un bloc unilatéral, il faut plutôt l'envisager comme un nœud entre plusieurs interactions. Pour cela, on peut par exemple se tourner vers l'approche praxématique<sup>1</sup> développée autour de l'université de Montpellier qui permet de dépasser les conceptions de la subjectivité proposée par Benveniste, et par C. Kerbrat-Orecchioni en proposant par exemple une vision gradualiste de l'actualisation du sujet (*égogénèse*) dans le discours. On évite ainsi la dichotomie présence/absence du sujet pour penser d'autres formes de présence ou de traces et pour penser des degrés d'effacement.

Cette stylistique de l'énonciation que nous essayons de formuler prend en charge la subjectivité dans le langage depuis la dimension linguistique jusqu'à une analyse sociale ou psychosociale de la communication en passant par l'appréhension énonciative et sémantique.

**La polyphonie rend nécessaire l'analyse contextuelle.** « L'œuvre s'énonce dans une situation qui n'est pas un cadre préétabli et fixe<sup>2</sup> ». On peut par exemple citer les travaux de Gilles Philippe<sup>3</sup> ou de Jacques-Philippe Saint-Gérard qui revendiquent le nom de « stylistique historique ». Toutefois, cette stylistique dite « historique » ne doit pas pour autant tomber dans l'écueil d'une stylistique au service de l'histoire littéraire, c'est-à-dire d'une étude du style individuel des seuls grands auteurs. L'étude des stéréotypes est, par exemple, très éclairante sur le conditionnement social des faits de styles.

---

<sup>1</sup> C. DETRIE, P. SIBOT, B. VERINE (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lexica », n°32, 2001.

<sup>2</sup> D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U Lettres », 2004.

<sup>3</sup> G. PHILIPPE et J. PIAT, *La langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

### 2.3. Repenser l'énonciation lyrique : une stylistique de l'énonciation lyrique

Penser la polyphonie dans le cadre de l'énonciation lyrique revient à prendre les outils de Bakhtine pour penser (pour une fois) contre Bakhtine.

Reprenons et adaptons les deux impératifs posés à notre stylistique de l'énonciation :

- **La poésie lyrique peut être polyphonique.**
- **La poésie lyrique, malgré la double indétermination, référencielle et énonciative, qui la caractérise nécessite une prise en compte contextuelle.**

**Bien que présentée comme un genre monophonique, la poésie lyrique peut être polyphonique.** L'énonciation lyrique peut accueillir différents locuteurs-énonciateurs. Le genre lyrique est moins polyphonique que le genre romanesque, toutefois il est tout à fait capable d'insérer des structures polyphoniques en son sein. Il est le genre qui est pensé sur le modèle de l'échange et de la conversation, il faut donc en finir avec la conception solipsiste de la parole lyrique.

**Le lyrisme n'est pas totalement décontextualisé.** Il s'interprète par rapport à une situation et une posture. La simple place laissée à l'autre ou à la parole de l'autre permet de replacer le texte par rapport aux normes et aux structures de l'institution littéraire de son temps. C'est bien en prenant le discours littéraire comme une institution que les analyses stylistiques de textes lyriques peuvent être analysées en lien avec leur contexte sociopolitique. Le poème lyrique, bien que caractérisé par une indétermination énonciative et un brouillage référentiel, ne doit pas être perçu comme un lieu hermétique à l'actualité de son temps.

### Pour conclure

L'approche stylistique de la polyphonie invite à penser plus largement une stylistique de l'énonciation. Comme la polyphonie a pu aider l'étude des récits et fonder la narratologie actuelle, il reste encore à intégrer l'étude polyphonique dans une « lyricologie » capable de prendre en compte la part collective du fait de style dans la poésie.

Reprenons de la définition même que donne Ducrot de l'énonciation, elle nous conforte pour penser une stylistique de l'énonciation : « J'appellerai "énonciation" le fait même que l'énoncé ait été produit, l'événement historique constitué par son apparition ... Il s'agit d'une pure occurrence d'une phrase de la langue réalisée, sous une forme particulière, en un point et un moment particuliers<sup>1</sup> »

Une stylistique de l'énonciation c'est donc montrer comment cet événement de discours est mis en scène et comment cette mise en scène participe à la production du sens. La polyphonie nous invite à articuler la part individuelle de cet événement de parole à la part sociale des pratiques linguistiques.

Il n'est pas nécessaire de distinguer stylistique et socio-stylistique comme on peut distinguer linguistique et socio-linguistique. La stylistique au moins dans son étude énonciative est intrinsèquement sociale et contextuelle. Elle est capable de saisir des phénomènes idiosyncrasiques, les signatures, les singularités d'auteur comme des formes collectives.

Ce que le concept de polyphonie nous invite à penser, c'est une stylistique inscrite dans une collaboration avec les autres disciplines et pourquoi pas inscrite comme un champ faisant partie d'une catégorie plus vaste nommée l'analyse de discours.

---

<sup>1</sup> O. DUCROT, « Analyses pragmatiques », *Communications*, n°32, 1980, p 11-60.

## Bibliographie :

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV - Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 26, n° 1, 1982, p. 91-151.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Guy Verret (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1970 [1929].  
 –, *Esthétique et théorie du roman*, Olivier Daria (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
- BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie », dans *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, sans lieu, De Boeck, 2005, p. 47-62.
- BRES Jacques, HAILLET Patrick-Pierre, MELLET Sylvie (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques. Actes du colloque de Cerisy du 3 au 9 septembre 2004*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Champs linguistiques », 2005.
- CAREL Marion et OSWALD DUCROT, « Mise au point sur la polyphonie », *Langue française*, n° 164, 2009, p. 33-43.
- CHARAUDEAU Patrick et DOMINIQUE MAINGUENEAU (éd.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.
- COLAS-BLAISE Marion, KARA Mohamed, PERRIN Laurent et PETITJEAN André (dir.), *La Question polyphonique ou dialogique en sciences du langage : actes du colloque Metz-Luxembourg 2008*, Metz, Université Paul Verlaine, coll. « Recherches linguistiques » n° 31, 2010.
- DETRIE Catherine, SIBOT Paul, VERINE Bertrand (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lexica », n°32, 2001.
- DUCROT Oswald, « Analyses pragmatiques », *Communications*, n°32, 1980, p11-60.  
 –, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U Lettres », 2004.
- NØLKE Henning, Kjersti FLØTTUM et Coco NOREN, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé, coll. « Linguistique », 2004.
- ROSIER Laurence, « La polyphonie : les dessous d'une métaphore », dans PERRIN L. (éd.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Université Paul Verlaine-Metz, 2005, p. 189-214.
- ROULET Eddy, *Un Modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Berne Berlin Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », n° 62, 2001.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Georges Philippenko et Monique Canto-Sperber (trad.), Paris, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1981.