

Les mondes à part de l'énonciation : la parole dissociée dans l'œuvre de Cyrano de Bergerac

MATHILDE LEVESQUE
(Université de Paris IV-Sorbonne)

L'écriture cyranienne naît dans une époque de persécution censoriale, marquée par une tension permanente entre sphère publique et sphère privée, entre circulation manuscrite et aspiration à la publication¹. La volonté de dissimulation² est indissociable du souhait d'occuper l'espace public.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent des stratégies d'auteur, alternant diffusion manuscrite, publication à l'étranger, ou encore usage de pseudonymes³. Une approche génétique des œuvres révèle aussi un remodelage conséquent des versions manuscrites.

Le XVII^e siècle marque aussi l'apparition des *conversations de l'exil*, hors du monde, et mises en scène notamment dans *La Maison des Jeux* de Sorel⁴ ou encore dans *l'Hexaméron rustique* de La Mothe Le Vayer⁵; les *Entretiens*

¹ Sur cette question, nous renvoyons à l'ensemble des travaux d'H. Merlin-Kajman, et notamment *Public et littérature en France au XVII^e siècle* (Paris : Les Belles Lettres, 1994).

² Étudiée notamment par J.-P. Cavaillé dans son ouvrage fondateur *Dis-simulation. Jules César Vanini, François La Mothe le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle* (Paris : Champion, 2002), ou encore par P. Debailly, « Le Masque du satirique au début du XVII^e siècle », *La Parole masquée*, textes réunis par M.-H. Prat et P. Servet, *Cahiers du GADGES*, n° 2, 2005, pp. 139-165.

³ Pour une approche quasi contemporaine de ce phénomène, voir l'ouvrage anonyme *Les Auteurs deguisez sous des noms étrangers, empruntez, supposez, faits à plaisir, chiffrez, Renversez, Retournez, ou Changez d'une Langue en une autre* (Paris : A. Dezallier, 1690).

⁴ *La Maison des jeux. Où se trouvent les Divertissements d'une Compagnie, par des Narrations agreables, et par des Jeux d'Esprit, et autres Entretiens d'une honneste conversation*, 2 vol. (Paris : N. de Sercy, 1642).

⁵ *Hexameron rustique, ou les six journées passées à la campagne, entre des personnes studieuses* (Paris : T. Jolly, 1670).

*pointus*⁶ de Cyrano s'inscrivent dans cette mouvance. Ces ouvrages relatent des discussions tenues dans des maisons isolées, sur des sujets divers et parfois polémiques ; les participants portent le plus souvent des pseudonymes, calqués sur l'onomastique antique. L'isolement est choisi, et favorise la connivence dans l'élitisme.

Lorsque le *cadre* énonciatif n'est pas déplacé dans un espace géographique, c'est l'énonciation elle-même qui se fait fuyante : l'écriture subversive naît « entre les lignes »⁷. Il s'agit ainsi de repérer les formes d'une énonciation dédoublée, en marge de l'énoncé encadrant, et qui permet le surgissement de la voix auctoriale dans un ailleurs de la parole.

L'usage de la parenthèse dans l'ensemble de l'œuvre constitue le cas le plus visible d'une énonciation marginalisée. Le signe typographique rompt la fluidité syntagmatique de l'énoncé en lui conférant un surplomb énonciatif.

La parole cyranienne est par ailleurs l'objet de permanentes manipulations : présupposition et ironie apparaissent alors comme les formes privilégiées du feuilletage énonciatif.

I. La parenthèse ou la superposition des actes énonciatifs⁸

Le système de ponctuation au XVII^e siècle n'est pas définitivement institué, et si les signes dont nous disposons aujourd'hui existent déjà, ils se prêtent parfois à des emplois que nous avons perdus ; la parenthèse est par exemple utilisée, depuis le XVI^e siècle, pour marquer la seule incise⁹. Ce type d'emploi ne relève

⁶ *Entretiens pointus*, dans *Œuvres complètes II. Lettres, Entretiens pointus, Mazarinades*, édition critique, textes établis et commentés par L. Erba pour les *Lettres* et les *Entretiens pointus*, et H. Carrier pour les *Mazarinades* (Paris : Champion, 2001).

⁷ L. Strauss, *La Persécution et l'art d'écrire [Persecution and the art of writing, 1941]*, trad. O. Berrichon-Sedeyn (Paris : Éditions de l'éclat, 2003), p. 25.

⁸ Voir l'ensemble des travaux de S. Pétilion, et notamment *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double* (Louvain-Paris : Peeters, « Bibliothèque de l'Information grammaticale », n° 52, 2002) et « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004, pp. 46-50.

⁹ Ce type d'usage apparaît dans la première édition des *États et Empires de la lune* : « & où diable est ce potage (luy répondis-je presque en colere) avez-vous fait gageure de vous moquer de moy tout aujourd'huy ? », *Histoire comique, par M. Cyrano de Bergerac, contenant les Estats et Empires de la Lune*, préface de H. Leuret (Paris : C. de Sercy, 1657), p. 64. Dorénavant, sauf mention contraire, nous nous référerons à l'édition moderne : *Les États et Empires de la Lune et du Soleil (avec le Fragment de physique)*, éd. critique, textes établis et commentés par M. Alcover (Paris : Champion, coll. « Classiques », 2000).

pas du « hors phrase »¹⁰ ; nous nous contenterons donc d'analyser les cas où le segment entre parenthèses constitue un acte énonciatif à part entière et ne s'intègre pas au déroulement syntaxique de l'énoncé. Contrairement à la virgule, qui relève de la syntaxe constructive, la parenthèse relève de la syntaxe communicative ; bien qu'elle ne soit pas toujours marquée *typographiquement*, elle existe déjà au XVII^e siècle comme marge de l'énoncé premier. Elle constitue un îlot dans la phrase, et occupe différentes fonctions ; pour Cyrano, elle est avant tout le lieu du commentaire, et n'est donc pas nécessaire syntaxiquement à la cohérence et à la cohésion textuelles. Furetière la définit comme un « petit nombre de PAROLES intercalaires qu'on met dans un discours, qui en coupent le sens »¹¹. C'est donc bien une parole plus que des mots, une énonciation plus qu'un énoncé, que la parenthèse fait surgir :

Les « instructions de lecture » de l'opération de décrochement peuvent se ramener à premièrement : j'ajoute ce segment et je le désigne comme supprimable, deuxièmement : je le place sur un autre plan, un ailleurs. La parenthèse et le tiret double doivent être regardés comme les outils d'une *opération énonciative d'ajout*, graphiquement marquée, dont la valeur – en langue – est tout simplement un « j'ajoute par ailleurs »¹².

Alors qu'elle donne l'impression de délivrer une information secondaire, et non nécessaire à l'énoncé premier, la parenthèse cyranienne est d'une importance majeure et constitue bien une *fausse* digression. Son emploi repose sur un paradoxe, puisque le détour prétendument anodin se manifeste lui-même, par la typographie, comme signe digne d'attention.

Parenthèse et voix narrative

Dans les deux romans, le narrateur est aussi le héros ; portant un regard distancié sur le temps du vécu, il a recours à la parenthèse pour se distinguer du personnage :

Ils disaient donc (à ce que je me suis fait depuis interpréter) qu'infailliblement j'étais la femelle du petit animal de la reine¹³.

¹⁰ Nous excluons les cas d'incise, puisqu'il s'agit d'un type d'emploi codifié dont on ne peut tirer d'autre conclusion que descriptive.

¹¹ A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* [La Haye et Rotterdam, 1690] (Genève : Slatkine, 1970).

¹² S. Pétilon, *Les Détours de la langue...*, p. 113.

¹³ *Les États et Empires de la Lune*, p. 52.

Cette parenthèse, déjà présente dans l'édition originale, ne traduit pas d'intention polémique, mais matérialise le changement de plan énonciatif, le passage du temps du vécu au temps de l'écriture. La voix narrative surgit toujours lorsque le pacte de lecture est fragilisé, et le pari interprétatif risqué. Sur la lune, le héros n'est pas perçu comme un homme, précisément parce qu'il ne ressemble pas aux séléniens. La parenthèse devient le lieu d'expression de la relativité des points de vue.

En contexte de discours rapportés, elle a une fonction clarificatrice. Ici, c'est la pie Margot qui parle :

Mais il ne sera pas mal à propos de vous apprendre la cause de cette barbarie. Pour complaire à Verdelet (c'est le nom du petit laquais), je répétais un jour les sottises qu'il m'avait enseignées¹⁴.

Ce type d'emploi relève d'une configuration traditionnelle, où personnage et narrateur sont identiques : la parenthèse est alors une marge du texte, qui matérialise l'écart temporel.

Parenthèse et commentaire

Dans ses emplois les plus polémiques, la parenthèse permet de commenter l'énoncé en cours et d'instaurer une prise de distance subjective. Elle est le plus souvent imputable à l'auteur, notamment dans les *Lettres* satiriques :

Hier je fus appelé sot (il est vrai que c'était en une compagnie fort honorable), et l'on s'émança de me donner un soufflet en ma présence¹⁵.

L'auteur restitue les paroles d'un autre, et les désapprouve en cours d'énoncé. La parenthèse révèle la distanciation mais préserve la reproduction fidèle des discours. L'ironie complexifie l'analyse : en feignant la digression et la concession à l'autre, la parenthèse révèle en réalité une énonciation distanciée. Ce sont alors deux « univers de croyance »¹⁶ qui se dissocient : la prise de distance est d'autant plus marquée que l'énoncé parenthétique est à lire comme antiphrase. Plus généralement, le commentaire entre parenthèses est le lieu privilégié de la polémique polyphonique, parfois soutenue par un phénomène de mention :

¹⁴ *Les États et Empires du Soleil*, p. 263.

¹⁵ « Le Poltron », *Lettres*, p. 134.

¹⁶ Nous empruntons cette dénomination à R. Martin, *Pour une logique du sens* (Paris : PUF, 1983), p. 36 : « on appellera "univers de croyance" [...] l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles ».

[Il s'agit d'un plagiaire :] Il y eut jadis une déesse Écho ; celui-ci sans doute en doit être le dieu ; car, de même qu'elle, il ne dit jamais que ce que les autres ont dit, et le répète si mot à mot, que transcrivant l'autre jour l'une de mes lettres (il appelait cela *composer*), il eut toutes les peines du monde à s'empêcher de mettre, votre serviteur Beaulieu, parce qu'il y avait au bas, Votre serviteur, De Bergerac¹⁷.

Supposée constituer une marge de l'énoncé, la parenthèse permet en fait à l'énonciateur premier d'occuper le devant de la scène, et d'orienter la lecture. On remarquera la singularité de cette pratique méta-énonciative dans un texte à prétention objective, tel le *Fragment de physique* :

Vous vous devez encore proposer cette maxime, d'éviter toujours les grands détours, et d'expliquer les choses le plus brièvement et avec le moins d'embarras qu'il vous sera possible, suivant les préceptes de l'École (quoiqu'elle ne l'observe guère), qui défend de faire par le plus ce qui peut se faire par le moins¹⁸.

L'objectivité scientifique acquiert ainsi une dimension polémique et axiologiquement orientée.

Parenthèse et fonction explicative

Les parenthèses signalent les « traces d'une négociation du texte avec ses états antérieurs, ses différentes strates d'élaboration »¹⁹ et témoignent d'une « ramification » du dire, d'un « ajustement du sens »²⁰. Elles encadrent notamment les réflexions sur l'usage d'un signifiant en cours d'énoncé. La dissociation des actes énonciatifs est alors marquée par la présence de la conjonction *car*, qui vient rompre le déroulement syntaxique de l'énoncé premier :

1. Un jour, mon mâle (car on me tenait pour la femelle) me conta que ce qui l'avait véritablement obligé de courir toute la terre, et enfin de l'abandonner pour la lune, était qu'il n'avait pu trouver un seul pays où l'imagination même fût en liberté²¹.

2. La punition d'être noyé serait modifiée en une amende honteuse (car il n'en est point en ce pays-là d'honorable), dans laquelle amende je me dédirais publiquement²².

¹⁷ « Contre un pilleur de pensées », *Lettres*, p. 157.

¹⁸ *Fragment de physique*, p. 379.

¹⁹ S. Pétilion, *Les Détours de la langue...*, p. 113.

²⁰ *Ibid.*, p. 128.

²¹ *Les États et Empires de la Lune*, p. 76.

²² *Ibid.*, p. 100.

3. Mais ce qui malgré tous mes désastres me chatouilla de quelque émotion pour rire, fut le cri plein d'effroi d'une jeune paysanne après son fiancé, autrement le fantôme qui m'avait pris mon cheval (car vous saurez que le rustre s'était acalifourchonné dessus, et déjà comme sien le talonnait de bonne guerre)²³.

Dans ces exemples, *car* porte non pas sur l'énoncé, mais sur l'énonciation. En [1], les parenthèses soulignent la trouvaille fictionnelle, dans le contexte des mondes inversés ; en [2], elles n'explicitent pas le pourquoi de l'amende honteuse, mais la raison même de l'appellation : la ponctuation est le support typographique de la pointe de l'auteur. En [3], l'énoncé parenthétique fait apparaître le néologisme *acalifourchonné*, et donc l'invention linguistique²⁴. Subversion, provocation et inventivité s'inscrivent dans le lieu marginal de la parenthèse explicitant l'acte énonciatif.

Les pointes sont ostensiblement signalées : la lecture est balisée et la digression parenthétique n'a d'autre vocation que d'en souligner les instants-clés. Dans ces configurations, la pointe n'est pas laissée aux hasards de la lecture. Même lorsque l'explication est à visée didactique – c'est-à-dire même lorsqu'elle éclaire des situations étrangères ou fantastiques – l'énoncé digressif permet encore de souligner l'ingéniosité de la trouvaille.

Parenthèse et didascalie en prose

La dimension polygraphique de l'œuvre cyranienne explique sans doute l'entremêlement des stylèmes génériques : un code dramatique, tel les didascalies, devient stylistiquement saillant lorsqu'il est transposé dans le roman. Les parenthèses, parce qu'elles sont hors phrase, autorisent une écriture palliative et permettent notamment d'insérer dans la narration des informations de type didascalique :

Je vous promets en récompense, sitôt que je serai de retour dans la lune, d'où mon gouverneur (je lui montrai mon démon) vous témoignera que je suis

²³ *Les États et Empires du Soleil*, p. 180.

²⁴ La postérité a attribué la création de ce néologisme à Cyrano ; voir M.-F. Noël et M.L.J. Carpentier, *Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire, contenant un choix d'archaïsmes, de néologismes, d'euphémismes, d'expressions figurées ou poétiques, de tours hardis, d'heureuses alliances de mots, de solutions grammaticales, etc., pour servir à l'histoire de la langue française* (Paris : Le Normant père, 1831) : « acalifourchonné : part. qui suppose le verbe *acalifourchonner*. Nous disons familièrement être à *califourchon* sur quelque chose, par exemple, sur un bâton ; et Ronsard a dit être à *califourchon*. Cyrano de Bergerac a employé le mot *acalifourchonné* ».

venu, d'y semer votre gloire en y racontant les belles choses que vous m'aurez dites²⁵.

Mais quoiqu'il en soit, voyez-vous, tant de lunes, tant de cheminées, tant de voyages par l'air, ne valent rien, je dis rien du tout ; et entre vous et moi (à ces mots, il approcha sa bouche de son oreille), je n'ai jamais vu de sorcier qui n'eût commerce avec la lune²⁶.

Les discours rapportés des autres personnages sont traités comme un texte dramatique, et la parenthèse fait naître la didascalie en contexte de prose ; le narrateur expose la scène dialogale. L'énoncé didascalique ne s'intègre pas au déroulement de la phrase et en constitue une marge : l'ancrage déictique de l'énonciation est renforcé par l'évocation de ses circonstances de réalisation. Dans cet emploi, la didascalie n'a pas toujours la neutralité d'un circonstant et signale aussi typographiquement la pointe :

La mort, me dirent-ils (me mettant le bec à l'oreille), n'est pas sans doute un grand mal, puisque Nature notre bonne mère y assujettit tous ses enfants²⁷.

Donner la parole aux oiseaux permet de défiger la locution *mettre la bouche à l'oreille* au profit d'une substitution syntagmatique qui remplace « bouche » par « bec ».

La parenthèse au théâtre

Dans le cadre discursif des pièces de théâtre, la parenthèse pose un problème de restitution orale lorsque, précisément, elle n'est pas accompagnée de didascalies permettant d'orienter la diction. Il en résulte une certaine artificialité, une non-spontanéité du dire, comme dans le fameux épisode de la galère :

Va-t-en avec Paquier, prends le reste du teston que je lui donnai pour la dépense il n'y a que huit jours. (Aller sans dessein dans une galère !) Prends tout le reliquat de cette pièce (Ha ! malheureuse géniture, tu me coûtes plus d'or que tu n'es pesant). Paye la rançon et ce qui reste, emploie-le en œuvres pies (Dans la galère d'un Turc !). Bien, va-t-en. (Mais misérable, dis-moi, que diable allais-tu faire dans cette galère ?) Va prendre dans mes armoires ce pourpoint découpé [...] ²⁸.

²⁵ *Les États et Empires de la Lune*, pp. 122-123.

²⁶ *Les États et Empires du Soleil*, p. 169.

²⁷ *Ibid.*, p. 270.

²⁸ *Le Pédant joué, Œuvres complètes III. Théâtre*, édition critique, textes établis et commentés par A. Blanc (Paris : Champion, 2001), p. 101.

Il est difficile de statuer sur l'intonation de l'élément entre parenthèses : l'hypothèse de l'aparté est exclue en l'absence de didascalies, dont l'usage est attesté dans le reste de l'œuvre. Si l'énoncé parenthétique partage le même statut que le reste de la réplique, la ponctuation est alors superflue. Dans cet extrait, elle se contente de marquer le décrochage tonal, et le commentaire méta-énonciatif.

En résumé, la parenthèse cyranienne est le lieu d'une fausse digression, d'un aparté biaisé, qui, feignant le détour, signale le feuilletage du dire et les moments-clés d'une écriture pointue : elle permet ainsi un renversement de la hiérarchie de l'information. Trois éléments en font un monde énonciatif à part, vecteur privilégié du commentaire du narrateur ou de l'auteur : d'une part, l'autonomie syntaxique de la proposition entre parenthèses (ou sa portée, davantage fondée sur l'énonciation que sur l'énoncé), d'autre part la réflexion sur le signifiant en cours d'énonciation, et, enfin, l'adresse directe au lecteur.

II. Manipulations énonciatives

Les principales manipulations énonciatives opérées par Cyrano visent à modifier la portée de structures traditionnelles, en ouvrant un espace interprétatif au-delà du seul cadre de l'énoncé.

Les strates d'élaboration : l'exemple de la concessive

La comparaison des versions manuscrites et imprimées montre que l'auteur travaille davantage sur l'expressivité que sur l'informativité. La menace censoriale fait naître un espace de réflexion sur le texte, inaccessible en l'absence de confrontation des deux versions²⁹.

La concession est un don argumentatif, accordé à un adversaire discursif. Dans la lettre satirique « Contre le Carême », elle modère le raisonnement jusqu'à le rendre faillible, mais elle n'en est qu'un élément secondaire, dans la mesure où, absente du manuscrit, elle n'apparaît que dans la version imprimée. S'en prenant aux rites du dogme catholique et s'exposant du même coup aux foudres de la censure, Cyrano revoit sa version manuscrite pour en proposer une version atténuée ; la concession devient le moyen d'anticiper les reproches de ses éventuels pourfendeurs :

Ma foi ! nos Pères réformés doivent bien demander à Dieu que jamais le Pape ne soit mon prisonnier de guerre ; car, *encore que je sois assez bon catholique*, je

²⁹ Cela vaut exclusivement pour les *Lettres*, revues par l'auteur lui-même.

ne le mettrais point en liberté, qu'il n'eût restitué pour sa rançon tous les jours gras qu'il nous a pris³⁰.

La concessive, non essentielle dans la première version, relève de la feinte : Cyrano semble opérer deux actes discursifs (la défense d'une position, et la concession à l'adversaire), alors même qu'il n'y a qu'un seul mouvement dans l'argumentation. Pour reprendre la terminologie de R. Martin, la concession – *a fortiori* quand elle est feinte – met en regard deux « univers de croyance »³¹, celui du locuteur et celui de l'interlocuteur, même fictif. C'est entre ces deux univers que se développe l'efficacité pragmatique de la concession : il s'agit en effet pour le locuteur de « transformer les possibilités de parole de l'interlocuteur »³², à partir de son propre univers de croyance. C'est l'acte argumentatif qui prévaut dans ce type de structure : la concession n'est que secondaire, dans la mesure où, si elle est supprimée en tant qu'acte, cela ne modifie aucunement la conclusion de l'argument défendu. L'approche génétique permet de révéler un au-delà du texte, dans lequel se précisent les contours de l'énonciation. La concessive ajoutée pour l'impression – « encore que je sois assez bon catholique » – préserve Cyrano d'une accusation d'athéisme ou d'impiété, mais ne change rien à la subversion du passage, portée par une plume burlesque et ironique.³³

À l'échelle de l'ensemble de l'œuvre, la position de l'auteur sur la religion reste indécidable, puisqu'il oscille entre marques d'impiété et de croyance. L'énonciation se perd ainsi dans la superposition du dit, du dire et du sous-entendu. C'est précisément en formulant la concession que l'auteur la récuse – comme l'atteste la présence du modalisateur *assez*, qui réduit la croyance à néant. Toute la portée de l'argument concédé s'en trouve modifiée.

L'écriture de la pointe : licences linguistiques

L'écriture de Cyrano, comme il s'en défend lui-même dans l'une de ses *Lettres*³⁴, est le plus souvent subordonnée à la recherche du bon mot, parfois au risque de

³⁰ *Lettres*, p. 187.

³¹ Voir notamment, mais non exclusivement, R. Martin, « Relation concessive et univers de croyance », *Modèles linguistiques*, IV, 2 (1982) : pp. 27-39.

³² T. Nguyen, « Concession et présupposition », *Modèles linguistiques*, V, 1 (1983) : pp. 81-105.

³³ Si l'on donne à « assez » le sens de « beaucoup », conformément à l'une des entrées du *Dictionnaire* de Furetière, la concession se détruit d'elle-même, dans la mesure où son orientation argumentative est aux antipodes de celle défendue dans l'ensemble de la lettre.

³⁴ Voir « D'un cyprès », *Lettres*, pp. 88-89.

la cohérence ou au mépris de l'informativité. La prépondérance accordée au trait d'esprit engendre une conception singulière des lois du langage. Le corpus réduit des *Entretiens pointus*, entièrement consacrés à la mise en scène de la pointe, est un observatoire des licences prises par l'auteur. Le seul examen du fonctionnement des causales en *puisque* permet d'en évaluer la portée.

Traditionnellement, dans les énoncés du type *P puisque Q*, la proposition *Q*, à la fois argument et preuve, a une force illocutoire qui vise à convaincre de l'adhésion nécessaire à l'argument contenu dans la proposition principale *P*³⁵ ; la proposition introduite par *puisque* est censée être connue et vérifiée par l'interlocuteur.

Dans la plupart des énoncés lapidaires des *Entretiens*, intégralement orientés vers la pointe finale, la proposition introduite par *puisque* ne contient pas l'élément posé, connu, de la phrase, mais au contraire l'élément nouveau, porteur de la pointe. Au lieu de justifier le mot d'esprit, les causales le contiennent :

Socrate parlant d'un amoureux transi, qui pour coucher avec une jeune fille avait veillé en vain toute une nuit et bâillait le lendemain avec assoupissement, dit qu'il en viendrait à bout, *puisque'il s'avisait de bailler*³⁶.

Épaminondas disait d'un fripon d'écolier qui voulait escroquer son maître à écrire et se vantait d'avoir du papier très fin, qu'il avait raison, *puisque son papier devait attraper l'écrivain*³⁷.

Dans le premier exemple, la figure de l'antanaclase³⁸ dédouble le signifiant *bailler* : initialement employé au sens de « manifester un signe de fatigue en ouvrant la bouche », il apparaît, dans la causale, avec le sens archaïque de « donner de l'argent ». L'antanaclase renverse le fonctionnement causal attendu : la proposition introduite par *puisque*, loin de donner une légitimité à la première proposition, en fait un élément informativement mineur et porte la séquence pointue³⁹.

³⁵ Voir à ce sujet les analyses d'O. Ducrot, notamment dans *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* (Paris : Hermann, 1972). L'exemple canonique donné pour illustration de ce fonctionnement est le suivant : « Sortons, puisqu'il fait beau ». La proposition *Q* (« il fait beau ») est un argument incontestable en faveur de la proposition *P* (« sortons »).

³⁶ *Entretiens pointus*, entretien IV, p. 296. Nous soulignons.

³⁷ *Ibid.*, entretien X, p. 297. Nous soulignons.

³⁸ Cette figure consiste à employer à deux reprises dans une même phrase le même signifiant : l'une des occurrences doit recevoir une lecture littérale, la seconde une lecture figurée.

³⁹ On retrouve le même type de fonctionnement dans d'autres entretiens, où figurent des causales introduites par *vu que*.

Dans le deuxième exemple, la syllepse de sens dédouble le signifié dans une seule occurrence : *attraper* signifie à la fois et simultanément « attraper le style de » et « jouer un tour à ».

Si la causale garde son rôle explicatif – sans quoi la phrase n'a plus du tout le même sens – elle perd sémantiquement son statut de subordonnée, puisque c'est elle qui est pointue et éclaire l'ensemble de l'énoncé. L'artifice consiste ici à faire passer cette proposition pour l'élément de la phrase supposé connu : c'est là l'une des ruses de l'énonciation cyranienne qui se dissimule, une fois de plus, dans les marges de l'énoncé. Les causales, dans les *Entretiens pointus*, révèlent la construction à rebours de la pointe = l'ensemble de la séquence textuelle est composé à *posteriori*, à partir du bon mot. Ce dernier, en position finale, est pourtant pensé ne premier.

Les principes énonciatifs qui régissent l'écriture de la pointe sont en marge des usages traditionnels de la langue et répondent à une logique interne : sans doute ce bouleversement des codifications linguistiques est-il la condition même du mot d'esprit.

L'ironie antiphrastique : l'arme du satiriste

L'ironie cyranienne est l'outil le plus employé pour souligner ostensiblement la dissimulation ; elle parie sur l'hésitation herméneutique. L'emploi de l'antiphrase, majoritaire, révèle un autre monde caché de l'énonciation : en produisant un énoncé, l'auteur en inverse la valeur de vérité. L'ironie antiphrastique relève, comme les structures précédemment étudiées, des stratégies discursives du locuteur⁴⁰.

En l'absence d'énoncés neutres, toute dimension axiologique ou épistémique peut potentiellement recevoir une lecture contraire. L'énoncé ironique est ainsi orienté vers l'amont – la posture argumentative du locuteur – et vers l'aval – l'efficacité pragmatique.

L'ironie caractérise à la fois le satiriste, l'écrivain burlesque, mais aussi l'auteur élitiste qui manipule les valeurs de vérité des propositions et propose des défis à l'interprétation. La détermination contextuelle est capitale, en raison du risque communicationnel et interprétatif ; l'ironie fait intervenir un « monde contrefactuel »⁴¹, dans la mesure où le locuteur s'oppose à sa propre énonciation.

Le traitement de l'ironie dans l'œuvre cyranienne doit être analysé à la lumière de l'argumentation *pro et contra*. On a souvent parlé, au sujet de

⁴⁰ Voir L. Perrin, *L'Ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (Paris : Kimé, 1996).

⁴¹ Sur cette notion, voir R. Martin, *Pour une logique du sens, op. cit.*

Cyrano, de relativisme, de scepticisme modéré, ou encore de poétique de la variation⁴², pour tenter de définir le caractère insaisissable de cet auteur protéiforme. Circonscrire les frontières du monde cyranien reste une entreprise périlleuse : ce qui, dans un contexte donné, semble relever de l'univers de croyance de l'auteur, s'inscrit ailleurs dans un monde contrefactuel. Tout dogmatisme est fragilisé par l'instabilité des univers de référence. La compréhension des énoncés se heurte ainsi à un double obstacle : la dissociation née de l'énonciation ironique, et l'inconstance des positions défendues. Les textes de Cyrano, de ce point de vue, relèvent du paradoxe, tel qu'il a été défini par A. Berrendonner :

Un paradoxe est cela : bien plus qu'une polysémie ordinaire, bien plus qu'une ambiguïté banale qui se résoudrait par l'établissement d'une hiérarchie entre deux signifiés. Dans un paradoxe, l'équivoque ne permet pas cette hiérarchisation des sens, parce que chacun des deux conduit à l'autre, circulairement, et le désigne comme le « vrai sens »⁴³.

La circularité du paradoxe est la matrice même d'une instabilité qui refuse toute hiérarchie des sens.

Si une approche unifiée de l'œuvre cyranienne est possible, elle doit se fonder sur les non-dits et les détours de l'énoncé : sans établir une position dogmatique définitive, une telle lecture permet au moins de penser une attitude énonciative cohérente. L'énonciation cyranienne est par essence fuyante et ne prend sens que dans les marges du texte : cela seul suffit à légitimer une analyse pragmatique des textes anciens.

Les quelques pistes proposées ici s'inscrivent, plus largement, dans une écriture des mondes possibles. A la dissociation énonciative caractéristique de la langue cyranienne fait écho la dé-localisation : la lune et le soleil, en marge du monde contemporain de l'auteur, peuvent apparaître comme un détour fictionnel nécessaire à la dénonciation du système établi. La dissimulation n'est toutefois pas toujours prudentielle : Cyrano pratique aussi le plaisir de la connivence, et offre son œuvre au décryptage herméneutique.

La tentation dissimulatrice est, enfin, ouverture vers les virtualités cachées de la langue ; le sens n'est pas directement accessible mais se dévoile dans ce que l'auteur feint de ne pas dire. L'analyse de la pointe révèle la force argumentative et polémique du présupposé et du sous-entendu. C'est à partir d'un

⁴² Voir notamment J.-C. Darmon, *Le Songe libertin. Cyrano de Bergerac d'un monde à l'autre* (Paris : Klincksieck, 2004).

⁴³ A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique* (Paris : Minuit, 1981), pp. 228-229.

jeu sur les attentes codifiées que Cyrano crée une langue singulière, jamais pleinement actualisée, mais au contraire toujours à même de signaler au lecteur averti les ressources de l'exprimable.