



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Le jeu de l'ambiguïté et du mot : ambiguïté intentionnelle et jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett

Toorn, N. van der

Citation

Toorn, N. van der. (2019, January 15). *Le jeu de l'ambiguïté et du mot : ambiguïté intentionnelle et jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/68275>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/68275>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/68275> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Toorn, N. van der

Title: Le jeu de l'ambiguïté et du mot : ambiguïté intentionnelle et jeu de mots chez Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett

Issue Date: 2019-01-15

Chapitre premier

« Toute étude sur l'ambiguïté est forcément incomplète. »¹

1- Introduction

Le présent ouvrage se compose de cinq analyses (chapitres 2 à 6). Portant sur quatre auteurs du vingtième siècle et couvrant trois grands genres littéraires, poésie (deux poèmes), prose narrative (un roman et un récit) et théâtre (trois pièces), ces analyses gravitent toutes autour du principe de l'ambiguïté intentionnelle en général et de celui du jeu de mots en particulier. Tout en bénéficiant d'études d'ordre linguistique, notre travail relève primordialement du domaine littéraire². Nous n'avons pas l'intention de fournir dans ces pages une monographie théorique sur l'ambiguïté, les cinq chapitres qui constituent la base de notre travail étant le résultat d'une lecture orientée vers ce concept de l'ambiguïté, qui nous semble l'une des caractéristiques essentielles et communes de l'écriture des auteurs étudiés ici. À première vue, auteurs cependant bien disparates : Guillaume Apollinaire, Jacques Prévert, Michel Tournier et Samuel Beckett³. Notre démarche est celle de la lecture rapprochée : nous sommes d'avis que le principe du « close reading » convient le mieux aux intentions de ces auteurs et qu'il répond préférablement à leurs invitations interprétatives, car il nous paraît évident qu'ils considèrent tous les quatre leur écriture inconcevable et inexistante sans la complicité et la complémentarité consenties par l'effort du lecteur. Michel Tournier s'est exprimé très clairement au sujet de cette participation créatrice du lecteur : « [...] une œuvre naît quand un livre est lu, et [...] cette œuvre est un mélange inextricable du livre écrit, c'est-à-dire de la volonté de l'auteur, et des fantasmes, des aspirations, des goûts, de toute l'infrastructure intellectuelle et sentimentale du lecteur. Un livre a toujours deux auteurs : celui qui l'écrit et celui qui le lit »⁴. David Bevan ajoute : « Rendre plus opaque, rendre plus résistant à une conclusion définitive, c'est exiger du lecteur un plus grand effort, une plus grande participation »⁵. L'exploitation du principe de l'ambiguïté pourrait bien être le moyen le plus efficace utilisé par un auteur pour jouer sur le désir de comprendre et d'accroître l'implication du lecteur.

C'est ainsi que sont à considérer nos analyses : comme des décryptages qui permettent d'offrir par extension également des clefs pour l'interprétation globale de l'œuvre des auteurs en question. Allant plus loin que le simple déchiffrement, le décryptage résultant de notre étude est à prendre ici dans le sens que lui donne Fletcher Pratt : « *Déchiffrer* un message, c'est le retransformer en clair. *Décrypter* un chiffre ou un code, c'est découvrir la manière dont il a été fait. Il est parfaitement possible à un cryptologue de lire le contenu d'un message chiffré sans

¹ Ronald Landheer, *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguïté*, Leiden, 1984, p. 170.

² Les implications linguistiques de l'ambiguïté, comme celles de la rhétorique (traditionnelle) par exemple, ne seront donc traitées que dans la mesure où elles constituent un intérêt pour notre propos.

³ Auteurs cités dans l'ordre des chapitres leur consacrés.

⁴ J.-J. Brochier dans *Le Magazine littéraire*, « Qu'est-ce que la littérature : un entretien avec Michel Tournier », No 19, p. 81.

⁵ David G. Bevan, *Michel Tournier*, Rodopi, Amsterdam, 1986, p. 70. Paraphrasons Michel Tournier : « quand [une œuvre] devient difficile à lire, c'est qu'elle s'approfondit et gagne en richesse ce qu'elle perd en évidence » (*Le Roi des Aulnes, Romans*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2017, p. 421). Voir aussi notre chapitre 4 p. 92.

pouvoir arriver à découvrir le système suivant lequel il a été écrit »⁶. Décryptage par la microlecture, telle est donc notre approche, qui doit cependant autant à la relecture et la rétrolecture inspirées, il faut le dire, par une admiration et une fascination qui, sans cesse renouvelées, s'étalent sur plusieurs décennies⁷.

1.1 Ambiguïté

S'il incombe à la linguistique de décrire, répertorier, classer et consigner les formes et les usages de l'ambiguïté, il convient aussi de lui en emprunter la définition générale. En précisant qu'il s'agit d'un terme de linguistique, *Le Grand Robert* donne comme définition d'« ambigu » : « se dit d'un élément de discours qui peut être interprété de diverses façons », avec renvoi à « plurivoque » et « polysémique ». Dans la (première) définition générale *Le Robert* mentionne cependant aussi la possibilité de l'expression d'un jugement de valeur : « qui présente deux ou plusieurs sens possibles ; dont l'interprétation est incertaine » et « qui réunit deux qualités opposées, participe de deux natures différentes », avec renvoi à « énigmatique », « obscur », « amphibologique », « douteux », « flottant », « équivoque », « incertain (souvent péjoratif) », « indécis », « louche (vx) » et « oblique (vx) »⁸. Le *Littré* donne une définition semblable du terme « ambigu » : « qui est à plusieurs sens, et par conséquent d'un sens incertain », avec renvoi à « équivoque », « amphibologique » et « louche »⁹.

L'ambiguïté est en effet communément considérée comme négative sur de nombreux terrains de la communication orale ou écrite. Ainsi il convient de l'éviter dans les domaines politiques, journalistiques, scientifiques ou juridiques, pour n'en citer que quelques occurrences importantes. L'univocité du message y est recherchée et imposée, le non-respect de ce principe par l'émetteur peut avoir de lourdes conséquences professionnelles, personnelles voire financières et un malentendu est à éviter à tout prix. En matière de droit, le travail du législateur consiste en grande partie à rédiger des textes où toute ambiguïté est bannie. Les juristes

⁶ Fletcher Pratt, *Histoire de la cryptographie*, p. 17, cité par Mathieu Jung, *James Joyce, Raymond Roussel : modalités du lisible*, thèse de l'École doctorale des humanités, Université de Strasbourg, 2014, p. 109.

⁷ En cela nous suivons directement Sigmund Freud au sujet de son approche du *Witz* dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* : « Rien alors de plus naturel que de prendre pour objet de nos recherches les mots d'esprit qui nous ont, au cours de notre vie, le plus vivement impressionné, le plus franchement diverti » (Texte traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan en 1930. Paris, Gallimard, 1930. Réimpression : Gallimard, 1971. Version électronique réalisée par Gemma Paquet, bénévole et professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi, Québec, 2007, p. 12).

Analyser de préférence des ouvrages que l'on aime et que l'on trouve beaux : constatation banale, risque de partialité, parti pris ou faiblesse pardonnable ? Voir aussi les remarques à ce sujet de William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Third Edition, Catto and Windus, Londres, 1953, pp. 7-8.

⁸ *Le Grand Robert de la langue française*, 2001.

⁹ *Littré*, Dictionnaire de la langue française, 1968.

Ambigu et *équivoque* sont distingués d'*amphibologique* et *louche* :

« Ce qui est *ambigu* offre plusieurs sens / ce qui est *équivoque* offre deux sens / ce qui est *amphibologique* offre un sens incertain, à cause que la construction grammaticale est mauvaise / ce qui est *louche* n'a pas de netteté, par la faute, soit de la construction, soit de l'expression. *Ambigu* et *équivoque* sont plus généraux et ne posent pas une faute, soit d'expression, soit de construction ».

Ambiguïté, *double sens* et *équivoque* sont distingués comme suit :

« *Ambiguïté* a plusieurs sens, plusieurs interprétations ; d'où obscurité, incertitude. Le *double sens* présente deux interprétations, qui peuvent être toutes deux manifestes et apparentes ; en cela il est plus général que l'*équivoque*, où l'un des sens est manifeste, tandis que l'autre, caché, fait une allusion ». L'on constate que les frontières ne sont pas nettes, ce qui se reproduit pour les catégories des jeux de mots dont il sera question plus loin.

cherchent à formuler des contrats univoques ou, à l'inverse, à trouver la faille glissée par mégarde dans des textes, carence qui peut être ramenée souvent à la possibilité de multiples interprétations due à une ambiguïté. Dans la communication orale on retrouve cette même dépréciation de l'ambiguïté, celle-ci étant considérée comme faisant entrave à la compréhension. Toutefois, il est la plupart du temps facile de « réparer » ce déficit manifeste de compréhension dans l'immédiat dialogué, au moyen d'une reformulation univoque par exemple, rectification instantanée impossible dans un énoncé textuel.

Si l'ambiguïté est souvent qualifiée de négative car génératrice de malentendus, dans certains domaines de la pratique quotidienne elle peut en revanche être recherchée pour créer un effet inattendu, comique par exemple. Dans ces cas, l'ambiguïté constitue une sorte d'anomalie, un certain écart par rapport à la norme avec, pour effet, d'attirer l'attention du lecteur ou de l'auditeur non pas sur le référent, mais sur le message lui-même. L'effet de cette déviation se compare à celui de la fonction poétique de Jakobson. Ainsi un orateur sur les risques de la grippe aviaire qui parle d'un survol de la situation actuelle ou un journaliste qui prétend que tel président d'une grande puissance mondiale a déclaré la guerre froide à l'accord sur le réchauffement de la planète, peut s'assurer d'un regain d'attention de la part de son public, à condition, bien sûr, que celui-ci se rende compte de ces doubles sens. Lapalissade, certes, mais pour qu'une communication puisse être qualifiée d'ambiguë, il faut que le double sens en soit reconnu par son destinataire. Déterminer *comment* cette reconnaissance se réalise, c'est autre chose. Pour Matthias Bauer, Joachim Knape, Peter Koch & Susanne Winkler¹⁰ il faut chercher la réponse à cette question dans la compétence, l'état d'esprit, la disposition et le caractère du récepteur. Ainsi l'acquéreur du numéro hors-série de *Télérama*¹¹ entièrement consacré à Guillaume Apollinaire ne rencontre aucun problème d'interprétation de l'ambiguïté exprimée par le sous-titre bien trouvé de « Poète sur tous les fronts ». Dans cette compétence, déterminée en grande partie par des aspects socioculturels, il faut bien sûr compter aussi le niveau de connaissances d'une langue étrangère. La double ambiguïté lexicale du tag « Les poulets sont tous des cochons », écrit en très grandes lettres sur un mur à l'arrivée du Thalys en Gare du Nord, est compris tout de suite par un *native speaker*, ce qui n'est pas forcément le cas pour un non-francophone qui ne connaît que l'acception animalière de « poulet » et de « cochon ». En fonction de son état d'esprit, sa disposition et son caractère, ce dernier peut cependant deviner qu'il y a une signification sous-jacente, jugeant que le message tel qu'il le comprend initialement est trop banal pour être affiché¹².

L'effet de surprise créé par l'ambiguïté pour attirer l'attention est un élément essentiel de la rhétorique traditionnelle¹³, outil stratégique qui ne comporte aucun risque de malentendu, bien que « survol », « guerre froide », « poulets » et « cochons » comportent en puissance une compréhension aussi bien au propre ou qu'au figuré. Dans une mesure beaucoup plus large, l'humoriste professionnel entretient pendant toute une soirée un public spécialement venu pour savourer des ambiguïtés de toutes sortes. Dans ce dernier cas, il est possible de parler d'un

¹⁰ Matthias Bauer, Joachim Knape, Peter Koch & Susanne Winkler, « Dimensionen der Ambiguität », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 40. Jg., 158, 2010, pp. 15-16.

¹¹ *Télérama*, « Centenaire Apollinaire, Poète sur tous les fronts », numéro hors-série, 2018.

¹² Cet exemple montre bien l'interférence entre ambiguïtés lexicales et syntaxiques. Landheer donne « Le secrétaire est dans le bureau » comme exemple d'ambiguïté lexicale et « Georges aime Marie autant que Jean » comme exemple d'ambiguïté syntaxique (*Aspects linguistiques et pragmatique-rhétoriques de l'ambiguïté*, op. cit., p. 2). On peut se demander si, par sa prédominance, la plaisanterie ne relègue pas le message contenu dans le tag au second plan. Étant donné certains interdits alimentaires, la religiosité de l'auteur ainsi que celle du récepteur du tag ajouterait une dimension supplémentaire à son caractère ambigu.

¹³ Voir au sujet du rôle de l'ambiguïté dans la rhétorique la définition dans Ansgar Nünning, *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2004.

public *averti*, alerte à la moindre ambiguïté, qui en soupçonne peut-être même là où il n'y en a pas. Il s'agit ici d'une appréciation positive de l'ambiguïté, tout le contraire du jugement négatif dont il est question plus haut. Dans un sens, le phénomène de l'ambiguïté est ainsi ambigu lui-même, c'est sa fonctionnalité dans le contexte syntagmatique, communicatif et situationnel¹⁴ qui en détermine le défaut ou le mérite.

Il revient à William Empson avec son étude *Seven Types of Ambiguity*, première édition 1930, et dans son sillage le *New Criticism* d'avoir ouvert la voie à l'analyse du principe de l'ambiguïté, de ses formes et de ses effets, dans le domaine de la littérature, plus précisément dans la poésie. C'est en effet notamment en poésie, que se présente de manière manifeste l'insuffisance de la seule dénotation des mots : la dimension pluri-interprétable s'y réalise le plus souvent au moyen de la connotation des mots polyvalents, rendant ainsi possibles plusieurs lectures. Cependant, dans les textes narratifs l'ambiguïté peut produire un effet similaire quand l'auteur se plaît à se jouer du lecteur en lui présentant deux ou plusieurs narrations qu'il doit cumuler ou distinguer pour les dissocier¹⁵. Au cours du siècle dernier et après, le champ de l'ambiguïté et l'intérêt de la critique littéraire pour l'ambiguïté n'ont cessé de croître, ce qui a conduit Bogaards et Rooryck à constater que « depuis qu'on s'occupe du phénomène, les inventaires des différentes formes que peut prendre l'ambiguïté semblent devenir toujours plus longs »¹⁶.

1.2 Ambiguïté intentionnelle

Stricto sensu, les trois exemples du paragraphe précédent relèvent d'une ambiguïté recherchée, voulue, intentionnelle, à laquelle il est donc difficile d'attribuer une quelconque valeur négative. Bien à l'inverse, il s'agit ici d'ambiguïtés valorisant un discours ou mettant en relief tel ou tel élément significatif. Or, le point de départ de la présente analyse est précisément ce caractère intentionnel qu'il est possible d'attribuer *a priori* à toute expression d'ambiguïté présente dans tout ouvrage littéraire. En d'autres termes, nous pensons que l'auteur est comptable de son texte y compris des ambiguïtés qui s'y trouvent et que c'est la tâche du lecteur, son complice, d'en apprécier la valeur et la qualité. Est-ce dire pour autant qu'il ne puisse y avoir d'ambiguïtés non intentionnelles dans une œuvre littéraire ? Aucun auteur, quelle que soit sa volonté voire son obsession de contrôle¹⁷, ne peut prétendre à une maîtrise absolue « préalable » de la signification de son œuvre, dans sa totalité ou en partie. Les ambiguïtés non intentionnelles « littéraires » existent donc, mais elles seraient plutôt rares ou fortuites. D'une manière générale, on constate qu'étant considérée comme un moyen expressif par excellence, l'ambiguïté intentionnelle est reçue et perçue positivement, là où l'ambiguïté tout court, que l'on peut appeler « accidentelle » pour la différencier de l'ambiguïté recherchée, est rejetée et proscrite. Le roman policier est un bel exemple de cette appréciation positive : son essence même réside dans un dosage précis d'ambiguïtés avec des fausses pistes, des soupçons erronés,

¹⁴ Le rôle du cadre socioculturel et cognitif, par lequel il faut comprendre ici l'ensemble des expériences et des connaissances préalables de l'émetteur et du récepteur, est primordial dans ce contexte situationnel et communicatif.

¹⁵ Voir Hendrik van Gorp, & Jan Baetens, *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, Paris, 2001, pp. 29-30, et Ronald Landheer, *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguïté*, op. cit., pp. 4-9, pour la distinction entre ambiguïtés cumulative et sélective.

¹⁶ Paul Bogaards et Johan Rooryck, *Ambiguïté et compréhension du langage*, dans Paul Bogaards, Johan Rooryck et Paul J. Smith, *Quitte ou Double Sens, Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Rodopi, Coll. Faux Titre 211, Amsterdam – New York, 2001, p. 19.

¹⁷ Voir à titre d'exemple nos remarques sur l'attitude maniaque de Samuel Beckett au sujet de la réalisation de ses indications scéniques, chapitre 6.

des malentendus, des situations douteuses, etc. introduits intentionnellement par l'auteur pour dérouter le lecteur, qui, en fin de compte, ne demande qu'à démêler la trame du récit¹⁸.

Quoi qu'il en soit, la présente analyse se focalise expressément sur des ouvrages écrits par des auteurs dont nous démontrons le penchant évident pour l'ambiguïté intentionnelle, qui s'avère avoir une fonctionnalité génératrice et constituer un outil significatif et révélateur de leur écriture. Bien que la présence de l'ambiguïté intentionnelle dans une œuvre littéraire soit notamment de nature lexicale et syntaxique, nous en relevons également des modèles qui fonctionnent à un autre niveau : d'une part le jeu compositionnel ambigu entre historicité et mythographie qui est à la base de *Gilles & Jeanne* de Michel Tournier et de l'autre l'ambiguïté que l'on peut appeler situationnelle créée par la matérialisation des indications scéniques dans le théâtre de Samuel Beckett. Ce faisant, il est clair aussi que nous positionnons notre travail d'interprétation résolument dans la perspective du lecteur, le cas échéant du spectateur¹⁹.

A priori, l'ambiguïté intentionnelle et, dans son sillage, le jeu verbal sont d'ordre formel, même si la saisie de leur signification est quasiment immédiate. C'est surtout en cette qualité formelle qu'ils s'inscrivent dans une longue tradition littéraire qui remonte, pour le français, au Moyen Âge : les *grands rhétoriciens* avec leurs inventions poétiques, leurs exercices de style et leurs recherches sonores en sont un bel exemple, tout comme François Rabelais avec ses jeux de mots et anagrammes. Ce formalisme étant rejeté par l'esprit normatif du *classicisme* au XVII^e siècle, il est considéré dépréciativement comme appartenant à une littérature mineure jusqu'à ce qu'il soit redécouvert et reconnu vers la fin du XIX^e siècle par des critiques et des poètes comme Stéphane Mallarmé. C'est à Guillaume Apollinaire que l'on doit la véritable réhabilitation du jeu verbal en tant que principe littéraire, qu'il ne limite cependant plus à la seule perspective formelle, celle-ci se doublant désormais d'une essentielle dimension fonctionnelle et significative. C'est aussi dans ce sens que Jacques Prévert, Michel Tournier et Samuel Beckett s'appuient sur cette tradition littéraire du jeu verbal²⁰.

D'aucuns seront peut-être étonnés voire déçus de constater que le présent ouvrage se dispense du traitement de l'apport de la psychanalyse dans l'ambiguïté, son approche intéressante et enrichissante s'y prêtant. Cependant, comme il est indiqué plus haut, l'objet de notre étude est avant tout le caractère *intentionnel* de l'ambiguïté, intentionnalité qui, par essence, ne relève pas du domaine de l'inconscient²¹.

¹⁸ Signalons que les ambiguïtés créées dans le roman policier ne sont qu'en partie des ambiguïtés du discours. Voir aussi Matthias Bauer, Joachim Knape, Peter Koch & Susanne Winkler, « Dimensionen der Ambiguität », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, op. cit., p. 21. Dans le roman policier tout tourne autour de la question « qui est l'assassin, comment et quand va-t-il être trouvé ? ». Cf. la question que se pose le spectateur d'*En attendant Godot* : « qui est Godot, comment et quand va-t-il venir ? ».

¹⁹ Il va de soi que le lecteur ou le spectateur est aussi une instance en mesure de trouver dans un texte des ambiguïtés que l'auteur n'y a pas mises ou qui lui ont échappé. Paul Bogaards et Johan Rooryck avancent à juste titre que « le récepteur peut découvrir des doubles sens qui étonnent parfois celui qui parle. Les interprétations littéraires ont laissé perplexes bien des écrivains [...] » (« Ambiguïté et compréhension du langage », op. cit., p. 21). Comme il est indiqué plus haut, l'objet de notre étude reste cependant le caractère intentionnel de l'ambiguïté.

²⁰ Bien sûr, l'ambiguïté intentionnelle est le terrain de bien d'autres auteurs connus et réputés pour leur affinité avec le jeu verbal : Raymond Roussel, Georges Perec, Raymond Queneau, pour n'en mentionner que les plus fréquemment cités. Comme il est indiqué plus haut, notre choix pour Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett n'est fondé que sur des raisons subjectives.

²¹ Outre que l'intentionnalité de l'ambiguïté cadre mal avec l'inconscient, l'analyse de Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit., ouvrage fondamental pour l'approche psychanalytique, porte surtout sur les mécanismes du *Witz* et les processus comiques, et non pas sur la fonctionnalité du jeu verbal dans le cadre littéraire.

1.3 Jeu de mots

De l'ambiguïté intentionnelle au jeu de mots il n'y a qu'un pas. Mais force est de constater qu'avec ce pas on s'enfonce dans un véritable marécage de théories, de définitions, de distinctions, de divisions, de sous-divisions... Dans sa thèse sur James Joyce et Raymond Roussel, Mathieu Jung²² consacre quelques pages intéressantes et instructives à ce brouillamini sans fin, en présentant la distinction entre le jeu de mots et le *pun*, terme anglais qui correspondrait mieux à celui du calembour français. En invoquant les travaux de Paul Hammond, Patrick Hughes, Sigmund Freud²³, William D. Redfern, et en citant Michel Butor, Victor Hugo²⁴, Jonathan Swift, Roger Vitrac, et nous en passons, Jung précise que « plus respectueux de la structure, [le jeu de mots] concerne prioritairement le sens », « touche à l'esprit, qu'il ravit sans pour autant transgresser de règles syntaxiques ou grammaticales » et « se déploie plus généralement dans la sphère de l'intellect ». En revanche, le *pun* / calembour « porte sur l'homophonie en dépit des formes verbales », « concentre ses effets sur la perception (visuelle et/ou auditive) » et « affecte avant tout la forme, qu'il bouleverse le plus souvent », distinction qui permettrait de dire que le calembour est plutôt gratuit et le jeu de mots plutôt signifiant. Tout cela, pour en arriver à la conclusion de l'abandon de « la distinction entre les domaines respectifs du calembour et du jeu de mots²⁵. De fait, la distinction peut sembler spécieuse ».

Étant tout à fait d'accord avec cette constatation de spéciosité, il nous paraît inutile voire hasardeux de nous lancer dans ce creuset terminologique²⁶ ou dans l'établissement d'un inventaire de différents types de jeux de mots, estimant qu'il est préférable de s'orienter vers leur fonctionnalité, pour éviter tout rigorisme nominatif ou normatif et, plus important encore, pour donner suite au caractère intentionnel du jeu de mots invoqué plus haut que nous considérons donc de manière pragmatique dans sa *généricité* terminologique ainsi que dans sa *spécificité* littéraire et textuelle attestée au niveau des sept œuvres analysées ici. En optant pour cette approche spécifique, nous avons suivi en quelque sorte une des conclusions de Matthias Bauer *et alii* :

« [Es] zeigt sich [...], dass eine generalisierende Feststellung größtmöglicher Bedeutungsvielfalt von der Wort- bis zur Textebene nicht unbedingt zu einer angemessenen Interpretation dieser Texte führt. Es erscheint sinnvoller, unter Rückgriff auf semantische, syntaktische, pragmatische und rhetorischen Regularitäten die spezifische Kommunikationsleistung einzelner Werke zu bestimmen. Dabei tritt die Fähigkeit literarischer Texte hervor, an realen Kommunikationszusammenhängen teilzunehmen und sie uns gleichzeitig in ihren Eigenarten bewusst zu machen ».²⁷

²² Mathieu Jung, *James Joyce, Raymond Roussel : modalités du lisible*, op. cit., pp. 415-421.

²³ Citons Jung : « Freud signale la différence essentielle entre 'Wortwitz' et 'Gedankenwitz' [...]. Le 'Wortwitz' correspond au 'calembour' français, et jouit d'un moins grand prestige que le 'Gedankenwitz', figure de la pensée ».

²⁴ Trop belle la célèbre formule de Victor Hugo, selon laquelle « le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » (*Les Misérables*, Tome Premier, Classiques Garnier, 1957, p. 171).

²⁵ William D. Redfern, *Calembour, ou les puns et les autres. Traduit de l'intraduisible*, Peter Lang, Oxford, Berne, Berlin, Bruxelles, Frankfurt-sur-le-Main, New York, Vienne, 2005, p. 18.

²⁶ Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Coll. « Que sais-je », Presses Universitaires de France, Paris, 1976, distingue une centaine de types de jeux de mots classables en trois catégories (par enchaînement, substitution ou inclusion). Au niveau terminologique, comment distinguer et trancher entre jeu de mots, contrepèterie, calembour, pun, etc. ?

²⁷ Matthias Bauer, Joachim Knappe, Peter Koch & Susanne Winkler, « Dimensionen der Ambiguität », op. cit., p. 65.

Il n'empêche qu'il convient de cerner tout d'abord ce phénomène du jeu de mots. *Le Grand Robert* donne du jeu de mots la définition suivante : « allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique, mais contrastent par le sens ». Dans son usage courant le jeu de mots est en effet associé habituellement à l'humour ou au comique : un bon mot prête à rire sinon, tout au moins, à sourire. Ce côté ludique semble enraciné dans les esprits, littéraires et autres²⁸. Ainsi pour Régis Boyer²⁹ « il y a jeu de mots quand un sens second vient se superposer au premier, porte ouverte aux allusions perfides, à la satire, à l'ironie, à l'humour, à l'absurde ou tout simplement à la bonne humeur ». Ironie, humour, comique, jeu de mots : se recouvrant partiellement, ces concepts se limitent et se définissent difficilement. Pour éviter d'entrer dans une autre querelle terminologique, s'impose ici la conclusion distinctive de Pierre Schoentjes qui « associ[e] [...] le comique et l'humour au rire alors qu'[il] préfèr[e] lier l'ironie à un autre phénomène physiologique : le sourire. [...] Si la fonction de l'ironie est d'interroger, celle du rire est de divertir. [...] Alors que le rire est incontrôlable, le sourire lui est modulable : il accompagne dans la durée une réflexion déclenchée par l'ironie. C'est pourquoi on peut dire que le rire relève de l'affectif alors que l'ironie est un phénomène plus intellectuel »³⁰. Schoentjes relève aussi le caractère opaque de l'ironie : « l'ironie est un mode indirect et dissimulateur, alors que l'humour et le comique sont des pratiques droites et franches »³¹. Nous pensons que, pris dans sa généralité, le jeu de mots serait tantôt l'un, tantôt l'autre. Au sujet de la conception actuelle de l'ironie Schoentjes constate, en s'appuyant sur Roland Barthes dans *Critique et Vérité* (1966), « qu'elle exploite les ambiguïtés de la langue et rend sa liberté d'interprétation au lecteur »³².

Il convient donc de se rendre compte que la fonctionnalité littéraire du jeu de mots est bien large et ne se limite pas à la seule plaisanterie spontanée ou au seul divertissement cérébral. Bien au contraire, elle n'est que trop souvent à l'origine d'évocations sérieuses et d'implications tragiques. Qui plus est, le jeu de mots peut être à la base de la structure de l'œuvre, la générer voire la refléter, comme nous le cherchons à démontrer *in extenso* dans les chapitres consacrés aux ouvrages des quatre auteurs prénommés. Les échantillons suivants pourront illustrer brièvement notre propos. Tous pris directement dans nos analyses des ouvrages, ils donnent aussi un avant-goût des différences d'exploitation du jeu de mots selon les auteurs et permettent ainsi de saisir la complémentarité des chapitres qui leur sont consacrés.

- Guillaume Apollinaire

Certes, *Chantre* est un vers où l'humour et l'ironie sont bien présents avec ce jeu joué par Apollinaire avec le lecteur³³ au moyen de la trompette qui trompe sans trompeter. La fonction des jeux de mots omniprésents dans ce vers s'étend aussi à la création de plusieurs

²⁸ D'où la popularité d'un auteur/chansonnier comme Bobby Lapointe ou d'un hebdomadaire comme *Le Canard Enchaîné*. En ce qui concerne l'œuvre du premier, nous ne serions pas étonnés si l'analyse de ce corpus pourtant bien restreint permettait d'établir un glossaire englobant toutes les variantes possibles et imaginables du jeu de mots. Pour *Le Canard*, la rubrique *Sur l'Album de la Comtesse*, contient, au fil des années, un véritable trésor de contrepèteries.

²⁹ Régis Boyer, « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco, Essai d'étude méthodique », *Studia neophilologica*, 40, 1968, p. 319. Dans son introduction méthodique, Boyer distingue six types de jeux de mots. Dans la seconde partie de son essai il y a une compilation d'exemples de jeux de mots pris dans les ouvrages des quatre auteurs du titre.

³⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, p. 222.

³¹ *Ibid.*, p. 223.

³² *Ibid.*, p. 286. Avec la constatation de l'opacité de l'ironie et de la liberté d'interprétation du lecteur Schoentjes rejoint les remarques à ce sujet de Michel Tournier et de David Bevan que nous avons relevées plus haut.

³³ Lecteur qui n'est pas *abusé* pour autant.

jeux délibérément énigmatiques. Mais l'univers mythique et mythologique évoqué à l'aide du titre et du jeu verbal sur « cordeau », « cor d'eau », « corps d'eau » et « chœur d'eau » ainsi que l'autoréflexion conceptuelle du poète confèrent une profondeur inattendue, une gravité et même une certaine solennité au monostique. Cette dualité, ce tangage entre humour et sérieux, semble bien être une des caractéristiques essentielles de la poésie d'Apollinaire.

- Jacques Prévert

Aucun jeu ni embrouille avec le lecteur par Prévert, qui cherche à l'atteindre et le toucher par tous les moyens littéraires dont il dispose. Basée sur le multiple sens de « manège », la dichotomie qui parcourt et structure *Le Cheval Rouge* de Prévert crée une émouvante ambiance pleine de dépit amoureux. La tristesse et l'amertume évoquées avec brio prédominent dans ces quelques vers, et ce dans le double contexte connotatif et antinomique de l'attraction foraine et du domptage équestre.

- Michel Tournier

L'exploitation du jeu de mots chez Tournier est bien différente de celle mise en œuvre par Apollinaire et Prévert. Quand Tournier opte dans *Le Roi des Aulnes* pour le prénom de « Nestor », alter ego du protagoniste Tiffauges, parce que ce nom lui permet de créer des anagrammes signifiantes avec « trône(s) » et « ternes », il se livre certes à un jeu sur les mots, mais ce jeu est loin d'être ratiociné ou amusant. Il n'est pas anodin non plus, bien au contraire, étant donné que les transpositions réalisées par ce jeu anagrammatique au niveau de l'agencement des mots et de leurs significations s'inscrivent dans le thème de l'inversion qui est à la base de la structure du roman et de l'organisation de ses éléments. De même, le choix du patronyme du protagoniste, « Tiffauges », qui s'explique et se justifie par son association intentionnelle avec le château de Gilles de Rais, l'ogre condamné à mort pour avoir torturé et tué 140 enfants, n'a rien de plaisant. À plus forte raison que ce nom³⁴ se prête, par paronomase, à des versions allemandes de « Tiefaugen » et « Triefaugen », substantifs signifiants correspondant à la description de la physionomie de Tiffauges, faciès qui est à son tour significatif pour la nature ogresse du protagoniste. Ce même principe du jeu anagrammatique auquel se livre Tournier dans *Le Roi des Aulnes* correspond, à plus grande échelle, au bricolage de fragments de textes empruntés à d'autres auteurs, « recyclage³⁵ » qui architecture son *Gilles & Jeanne*.

- Samuel Beckett

Comme nous le montrerons, le jeu de mots fonctionne de manière fondamentalement différente dans le théâtre. L'ambiguïté intentionnelle et programmatique³⁶ de l'ouverture d'*En attendant Godot*, le fameux « Rien à faire » d'Estragon, ne prête aucunement à rire, elle résume et annonce le caractère désesparé et désespéré de la situation tragique où sont condamnés Vladimir et Estragon. En même temps, cette ambiguïté atteste de la difficulté de la compréhension et de la communication humaine.

³⁴ Le nom de « Tiffauges », qui n'est pas expliqué dans le roman, n'en est pas moins compris et reconnu par le lecteur averti, tout comme « Barbe-bleue », le nom du cheval de Tiffauges. Ces deux noms, ainsi que les jeux de mots avec les versions translinguistiques du premier, s'inscrivent ainsi dans le concept de l'hypogramme de la théorie exposée par Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie*.

³⁵ Ce terme est aussi à prendre ici au sens étymologique.

³⁶ Nous parlons ici de « programmatique » car avec cette ambiguïté Beckett expose dès le départ sa conception dramatique au spectateur.

Tout comme Tournier, Beckett est attiré par le travail anagrammatique. Si le va-et-vient de May, qui devient anagrammatiquement Amy, dans *Pas* correspond à la réalisation du palindrome « ressasser » sur scène, cette « exécution » du jeu verbal caractérise sémantiquement et reflète littéralement aussi les derniers échanges tragiques entre fille et mère mourante. Les jeux de mots et de situations relevés dans *Fin de Partie*, y compris le titre de la pièce lui-même, sont tout aussi dramatiques voire déchirants. Sans vouloir tomber dans le piège d'un jugement moral, il convient de reconnaître cependant que Beckett pousse parfois le tragique du jeu de mots très loin, à la limite de la cruauté, pour le faire basculer et l'exploiter dans l'humour noir que l'on lui connaît : que dire de la question posée par Hamm à Nagg, son père cul-de-jatte enfermé dans une poubelle, « Comment vont tes moignons ? » suivie par la réponse « T'occupe pas de mes moignons »³⁷ ?

Nous aimerions clore cet aperçu avec une phrase de Raymond Roussel, qui se livre ce faisant aussi à une définition du jeu de mots : « Mais je ne puis tout citer ; je m'en tiendrai donc là en ce qui concerne la création basée sur l'accouplement de deux mots pris dans deux sens différents »³⁸. Le lecteur aura compris que notre but va plus loin que la présentation d'une analyse énumérative de toutes les formes et tous les aspects de l'ambiguïté intentionnelle et du jeu de mots relevés ou relevables dans les ouvrages précités. Tout porte à croire que les auteurs ne se seraient guère souciés eux non plus de tels inventaires³⁹, ils s'en seraient peut-être même méfiés, craignant, à juste titre, une dénaturation ou une décomposition d'un élément essentiel de leurs œuvres. Notre objectif dans le présent ouvrage est de repérer et comprendre quels sont les intentions esthétiques et les effets conceptuels recherchés par les auteurs avec ces jeux verbaux, notamment au niveau de la lecture, de l'interprétation et de la structuration de leurs textes. Voilà la question globale à laquelle nous nous efforcerons de répondre dans les chapitres suivants, dont le lecteur trouvera un résumé annonciateur ci-après.

³⁷ Jeu sur l'expression « Occupe-toi de tes oignons » (mêle-toi de ce qui te regarde).

³⁸ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963, p. 20. Nous attirons d'ailleurs l'attention sur la majuscule du mot *Livres* dans le titre de cette édition de 1963. Ne figurant pas dans la première édition de 1935, il convient de conclure à un caprice de Pauvert, qui montre par là sa parfaite compréhension de la recherche (frustrée) de la gloire connue de Roussel. Force est de constater que la majuscule est rarement reproduite dans les citations et les références bibliographiques des spécialistes rousselliens. Un phénomène comparable se trouve dans notre chapitre 5 où il est question de l'interprétation du titre *Gilles & Jeanne* avec le signe diacritique « & » et non pas avec la conjonction « et ».

³⁹ L'article de Régis Boyer cité plus haut en est un bel exemple.

1.4 Pour une anatomie de l'ambiguïté intentionnelle et du jeu de mots

1.4.1 *CHANTRE*

L'ambiguïté intentionnelle ayant été tout d'abord étudiée dans le domaine de la poésie par Empson, quoi de plus logique de suivre son exemple en commençant nos microlectures par la dissection d'un poème composé d'un seul vers ? Difficile de trouver vers plus obscur et mystérieux que ce monostique d'Apollinaire, du point de vue non seulement du fond et de la forme, mais également de sa curieuse présence dans *Alcools*. Poème fort glosé aussi, qui a séduit maints commentateurs et inspiré à certains d'entre eux un lyrisme débordant voire déplacé. Si le penchant d'Apollinaire pour les jeux de mots fait l'unanimité de la critique depuis plus d'un siècle, le dernier mot n'a cependant pas été dit sur l'ambiguïté des éléments constitutifs de *Chantre* qu'Apollinaire y a concentrée, celui-ci s'adonnant sans doute entièrement à l'humour légendaire que l'on lui connaît. À commencer par l'évocation de cette étonnante « trompette marine » qui sonne faux, le lecteur se rendra en effet compte du malin plaisir avec lequel le poète joue son jeu sonore et littéraire, tout en respectant une versification des plus classiques.

D'abord intratextuelle, notre analyse de ce vers unique mettra à nu une étonnante profusion de jeux verbaux, abondance qui s'étend encore au niveau de l'intertextualité de l'alexandrin et qui est inversement proportionnelle à sa longueur. Ces jeux de mots ne sont pas paroles en l'air : avec leur fonction créatrice ils sont porteurs de sons et générateurs de sens, s'inscrivant ainsi dans l'imaginaire poétique, mythique et mythologique de l'auteur. Nous décèlerons l'étonnante richesse conceptuelle et lyrique (au sens propre et figuré) de ce vers essentiellement basée sur des jeux de mots, découverte qui permettra d'y distinguer, en profondeur, plusieurs niveaux d'interprétation significative. Comprenant mieux et en détail l'importance qu'Apollinaire a voulu reconnaître ainsi à ce monostique, le lecteur y trouvera la clé de la justification de son éclatante présence dans *Alcools*.

1.4.2 *LE CHEVAL ROUGE*

Quel intérêt Prévert présente-t-il encore pour le lecteur du XXI^e siècle ? Réponse simple : c'est le poète français le plus lu. Et pour le chercheur ? Réponse tout aussi simple : c'est le poète français le moins commenté⁴⁰. C'est pourquoi notre aperçu de l'état actuel de la critique concernant la poésie de Prévert sera nécessairement limité. Quasiment ignorée de nos jours par les commentateurs, l'œuvre poétique de Prévert se suffirait à elle-même, son évidente simplicité d'accès et le caractère considéré comme désuet de son message « populaire », « sociétal » ou « naïf » dispensant la critique de toute analyse approfondie et reléguant la poésie de Prévert dans le rayon de la littérature initiatique de l'édition scolaire. Prévert est devenu une proie facile pour les linguistes, et malheureusement on constate que les rares critiques littéraires positifs tombent facilement dans le piège de l'énumération de figures de styles ou de jeux de mots puisés pêle-mêle dans l'œuvre du poète, en négligeant ou phagocytant ainsi sa cohésion.

Regrettant vivement cette méconnaissance, nous cherchons à contribuer à la revalorisation de Prévert au moyen de l'analyse de ce court poème qu'est *Le Cheval Rouge*, dans le respect de son intégralité et de son intégrité. Séduisant par sa beauté et sa densité dès la première lecture, faisant abstraction de toute moralité sociale et se situant dans l'intemporalité,

⁴⁰ Il convient de préciser que ces constatations se limitent à la poésie de Prévert, ses autres activités littéraires souffrent beaucoup moins de ce désintérêt.

ce poème nous paraît tout à fait idoine à notre intention de réhabilitation. L'analyse montrera que son apparente compréhensibilité, exemplaire pour l'œuvre de Prévert, repose en réalité sur un travail en profondeur complexe de la part de l'auteur au niveau de l'ambiguïté et de la polysémie, notamment par l'usage extensif du jeu de mots et de la métaphore, à commencer par le titre du poème. La poésie prévertienne se distingue ainsi par une tendance très nette à dissimuler la complexité de son processus créatif. Surtout réputé pour ces jeux verbaux ludiques, Jacques Prévert, qui s'amuse à s'appeler Jacquet Pervers, nous étale (et régale) avec ce petit poème, sa maîtrise de la créativité métaphorique avec tous les registres des jeux de mots, sa virtuosité au niveau de l'ambiguïté lexicale et syntagmatique étant tout à fait convaincante. Enfin, ce petit poème montrera qu'il est tout à fait injuste, comme il est souvent fait, de reprocher à Prévert son goût pour le jeu de mots rien que pour le plaisir de l'usage. Toute gratuité, toute marginalité est absente dans sa poésie, qui *signifie* toujours.

1.4.3 LE ROI DES AULNES

Par sa quantité (quelque 500 pages dans l'édition originale, 340 dans l'édition de la Pléiade) et sa qualité (roman, Prix Goncourt 1970), l'objet de ce chapitre se distingue fort de ceux des deux chapitres précédents, bien que le sujet s'en approche sensiblement.

Dans un premier temps nous analyserons les signes qu'Abel Tiffauges, le protagoniste, cherche à interpréter, convaincu qu'il est d'être confronté à un monde mythique dont il lui incombe, et à lui seul, de trouver la clé. Se présentant sous une double forme auditive et visuelle, ces signes, qui constituent une véritable obsession pour le protagoniste, se divisent en deux catégories. La première relève du caractère exceptionnel et du « pouvoir surnaturel » dont Tiffauges, ogre autodéclaré, se croit doté. Ces signes sont plutôt d'ordre événementiel voire carrément historique.

La deuxième catégorie comprend des signes qui sont à mettre en rapport avec l'écriture et, son complément, la (re)lecture des « Écrits sinistres », journal tenu par Tiffauges. En suivant l'interprétation « directionnelle » et parfois univoque que Tiffauges donne à ces signes appelés à plusieurs reprises « hiéroglyphes » par lui, le lecteur du roman est manipulé, pour ne pas dire mangé et phagocyté⁴¹, par le diariste qui s'empare du caractère ambigu de tous ces signes et confirme ainsi sa nature ogresse au niveau de la lecture.

La constatation de Tiffauges que la « *réalité signifiante*⁴² est presque toujours claire et distincte, ou alors quand elle devient difficile à lire, c'est qu'elle s'approfondit et gagne en richesse ce qu'elle perd en évidence » nous a incité à analyser dans un second temps les noms propres dans le roman, ceux-ci étant des signes moins limpides et moins explicites qui n'en sont que plus profonds et plus riches. L'onomastique tourniérienne est (re)connue par la critique, mais guère étudiée de manière systématique. L'analyse globale du rôle des noms dans l'œuvre de Tournier permettra de constater qu'en les choisissant avec une attention particulière, l'auteur y attache une importance primordiale et qu'il aime jouer avec les patronymes, leurs effets sonores et significatifs comme leur portée polysémique. Notre étude plus détaillée se porte ensuite sur une partie importante des nombreux noms propres figurant plus spécifiquement dans *Le Roi des Aulnes* : ceux des personnages principaux (Abel Tiffauges, Nestor, Rachel, Éphraïm), des personnages secondaires (Pelsenaire, Phiphi de Pantin, Raufeisen,...), des « accessoires » (Barbe-Bleue, Porte-des-Ternes, Kaltenborn,...) et même des personnages

⁴¹ Ce procédé ressemble à l'orientation persuasive de la rhétorique cicéronienne, sauf qu'il va beaucoup plus loin.

⁴² En italiques dans le texte.

historiques (Bach, Weidmann, Goering, Hitler). Il s'avère que l'auteur s'est livré à un jeu significatif et connotatif, notamment au moyen de l'anagramme, avec des noms propres, fictifs ou non, qui présente une évidente analogie avec l'omniprésence du thème de la phorie et du principe de l'inversion qui structurent le roman.

1.4.4 GILLES & JEANNE

Si le précédent chapitre est consacré au jonglage de Tournier au niveau anagrammatique des (lettres des) noms propres, il sera question ici d'un principe comparable mais pratiqué à plus grande échelle, à savoir la manipulation par l'auteur de fragments de textes puisés « à droite et à gauche » dans des ouvrages qui lui ont servi pour se documenter sur la vie du personnage mythique de Gilles de Rais, le plus grand ogre de tous les temps. Tout en se basant sur des faits réels, l'auteur s'est défendu d'écrire un récit historique : il le qualifie d'« hagiographique » et déclare l'avoir « [é]crit dans les blancs laissés par les textes sacrés et historiques ». L'aspect fictif du récit est notamment élaboré par Tournier dans la relation complexe qu'il établit entre Gilles de Rais et cet autre personnage hautement mythique et en tout son opposé qu'est Jeanne d'Arc.

Dans ce chapitre nous procéderons à une microlecture de ce récit qui s'inscrit dans la mythographie tournérienne, en analysant les pratiques de réécriture mises en œuvre par l'auteur à partir de cinq ouvrages à caractère bien différent que l'on peut indéniablement qualifier de textes-source. Sans pour autant mentionner expressément ces ouvrages ni expliciter les citations dans son texte, Tournier ne s'en cache pas de « piocher son bonheur là où il se trouve », au risque de frôler le plagiat. Le rôle de l'ambiguïté dans *Gilles & Jeanne* est différent de celui des autres ouvrages étudiés : elle ne se situe pas tant au niveau des mots et de leur double sens que sur le plan du jeu avec l'historicité auquel se livre Tournier en interprétant à sa façon les faits historiques et celui de la duplicité à laquelle est soumis le lecteur suite à la manipulation textuelle par l'auteur.

Nous terminons ce chapitre avec une analyse du titre du récit, dans le prolongement de la seconde partie du chapitre précédent, consacrée à l'onomastique significative.

1.4.5 EN ATTENDANT GODOT, FIN DE PARTIE et PAS

Après la poésie et la prose narrative, ce chapitre est consacré au théâtre moderne et complète ainsi le triptyque des trois grands genres littéraires. L'ambiguïté se présente de façon spécifique dans le contexte théâtral dans le sens où elle n'est pas destinée à être lue mais à être entendue par le spectateur, perception auditive doublée par la visualisation réalisée par la matérialisation des indications scéniques. On constatera que l'ambiguïté est omniprésente dans le théâtre de Beckett, sur ce double plan sonore et visuel. Souvent latente, elle se produit dans les situations créées sur scène, à l'intersection des trois vecteurs que sont les didascalies matérialisées, les textes à dire et leur interaction.

Cette section se compose, grosso modo, de deux parties. La première est réservée à *Fin de Partie*, où notre analyse se focalisera sur le rôle des personnages du tandem Nagg et Nell. Nous relevons la nécessité incontournable du respect des indications scéniques élaborées avec soin et précision extrêmes par Beckett, faute de quoi l'ambiguïté recherchée par l'auteur, et par là la richesse et l'essence même de la pièce, se trouverait compromise⁴³. Cette même ambiguïté se retrouve encore au niveau de l'usage des accessoires dramatiques, ainsi la matérialisation des didascalies permet de découvrir que les poubelles cachent bien plus que Nagg et Nell : en

⁴³ Paradoxalement, ce risque est d'autant plus grand que les conditions pour l'éviter sont plus contraignantes...

position ouverte, les deux couvercles visualisent des auréoles, le signe de l'infini et des roues de vélo et de tandem. Au niveau sonore, Beckett s'adonne à un prodigieux jeu formel d'anagrammes et de paronomases : la « faim » obsessionnelle de Nagg fait écho à la « fin » qui hante Hamm, tandis que le « comique » verbal prend source dans le lac de « Côme », où, par la fameuse histoire du tailleur, le « rire » frôle le « mourir ».

Dans la seconde partie de ce chapitre nous échangeons le point de vue du spectateur contre celui du lecteur. Le théâtre de Beckett a en effet évolué dans le sens où le texte à dire se réduit de plus en plus, voire à disparaître même totalement au profit de la didascalie, comme dans *Actes sans paroles I et II*. Notre recherche sur les indications scéniques dans *En attendant Godot* montrera que celles-ci dépassent largement leur fonction technique, celle de texte purement et exclusivement destiné au metteur en scène et aux acteurs pour leur permettre de savoir comment jouer la pièce. Il s'avère en effet qu'au-delà de sa simple référentialité la didascalie dans *En attendant Godot* présente une fonction poétique, une plus-value esthétique et comique, sous forme d'assonances, allitérations, paronomases et même rimes.

Si l'interférence entre le texte à dire et la didascalie est encore réduite dans *En attendant Godot*, les choses se compliquent considérablement dans les pièces plus récentes de Beckett. Dans *Pas* la didascalie finit par être emboîtée dans le texte à dire et en devient ainsi une partie intégrante⁴⁴. On y retrouve les mêmes figures de style que dans *En attendant Godot*, amplifiés encore par des effets de dédoublement et d'inversion qui invitent à une lecture anagrammatique non seulement des noms propres, mais encore des mots figurant dans le texte à dire et la didascalie (« Amy » – « imaginer » ; « cloche » – « écho »). Ce principe du dédoublement et de l'inversion des noms et des mots est également à la base de la structure dramatique de *Pas*. Nous constatons que la version anglaise de la pièce, intitulée *Footfalls*, présente ce même type d'ambiguïtés (« Sequel » à prononcer comme « seek well ») et de phénomènes anagrammatiques (« May » – « Amy » – « name » – « (I) mean » – « amen »).

Notre étude se terminera par l'analyse du titre de la pièce : *Pas* s'avère un exemple éloquent de l'exploitation essentielle de l'ambiguïté par Beckett.

⁴⁴ Cet emboîtement de la didascalie dans le texte à dire est intégral dans *Catastrophe*.

Références bibliographiques

- Bauer, Matthias, Joachim Knape, Peter Koch, Susanne Winkler, « Dimensionen der Ambiguität », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 40. Jg., 158, 2010.
- Bevan, David G., *Michel Tournier*, Rodopi, Amsterdam, 1986.
- Bogaards, Paul, Johan Rooryck et Paul J. Smith, *Quitte ou Double Sens, Articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Rodopi, Coll. Faux Titre 211, Amsterdam – New York, 2001.
- Boyer, Régis « Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco, Essai d'étude méthodique », *Studia neophilologica*, 40, 1968.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1975.
- Dupriez, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, 10/18, Paris, 1977.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, Third Edition, Chatto & Windus, Londres, 1953.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan en 1930. Paris, Gallimard, 1930. Réimpression : Gallimard, 1971. Version électronique réalisée par Gemma Paquet, bénévole et professeure à la retraite du Cégep de Chicoutimi, Québec, 2007.
- Guiraud, Pierre, *Les jeux de mots*, Coll. « Que sais-je », Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- Hawthorn, Jeremy, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Arnold, Londres, 1998.
- Hopkins, John, « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 / 2005, mise en ligne le 20 avril 2005, consulté le 28 septembre 2015. URL : <http://narratologie.revues.org/37>
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Tome Premier, Classiques Garnier, Paris, 1957.
- Jung, Mathieu, *James Joyce, Raymond Roussel : modalités du lisible*, thèse de l'École doctorale des humanités, Université de Strasbourg, 2014.
- Landheer, Ronald, *Aspects linguistiques et pragmatico-rhétoriques de l'ambiguïté*, Leyde, 1984.
- Le Magazine littéraire*, J.-J. Brochier, « Qu'est-ce que la littérature : un entretien avec Michel Tournier », No 19, p. 81.
- Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition, 2001.
- Le Littré, Dictionnaire de la langue française*, 1968.
- Nünning, Ansgar, *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2004.
- Pratt, Fletcher, *Histoire de la cryptographie*, Payot, Paris, 1940.
- Redfern, William D., *Calembour, ou les puns et les autres. Traduit de l'intraduisible*, Peter Lang, Oxford, Berne, Berlin, Bruxelles, Frankfurt-sur-le-Main, New York, Vienne, 2005.
- _____, *Puns. More Senses than One*, édition revue et augmentée, Penguin, Londres, 2000.

Richard, Jean-Pierre, *Territoires de l'imaginaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

_____, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

Télérama, « Centenaire Apollinaire, Poète sur tous les fronts », numéro hors-série, 2018.

Ueding, Gert, et alii, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1992.

Van Gorp, Hendrik & Jan Baetens, *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, Paris, 2001.

