



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

7- Conclusion

Avec le choix de la microlecture comme point de départ pour l'approche de l'ambiguïté intentionnelle et du jeu de mots, nous avons délibérément opté pour une méthodique que nous désirons qualifier d'intemporelle : les analyses dans le présent ouvrage s'avèrent plutôt indépendantes des tendances de toute sorte, dont le caractère passager se manifeste plus vite que l'on aurait pu le croire à leur apparition saluée bien souvent comme révélation voire panacée. Tout en bénéficiant de l'intérêt et de l'apport des différents ouvrages critiques des spécialistes littéraires de ces dernières décennies spécifiés dans les bibliographies clôturant les chapitres, notre étude s'inspire de préférence du goût pour l'œuvre littéraire elle-même, sa lecture prévalant envers et contre tout.

Il s'avère que l'usage de l'ambiguïté intentionnelle est aussi recherché et efficace en poésie qu'en prose narrative ou dans des textes dramatiques. Réalisée à mi-chemin entre ambiguïté verbale et ambiguïté situationnelle, cette exploitation acquiert cependant une dimension supplémentaire pour le théâtre dans la mesure où elle est également concrétisée au niveau de la matérialisation de la didascalie sur scène, ce qui permet à l'auteur dramatique de jouer sur le potentiel de l'aspect visuel et auditif concrétisé de l'ambiguïté, et ce en corrélation avec le texte à dire, là où le poète et le romancier sont contraints de limiter leur emploi de l'ambiguïté à l'imaginatif créé par le seul texte écrit. Créations poétiques et narratives réalisées par l'ambiguïté lexicale ou syntaxique, mais aussi, à plus grande échelle, par le bricolage anagrammatique de (fragments de) textes.

S'il est clair que la prédilection incontestable des quatre auteurs de notre analyse pour l'ambiguïté intentionnelle et le jeu de mots se manifeste d'une manière abondante dans leurs œuvres, ils savent éviter de tomber dans le piège de l'artificialité, ce qui est pourtant un risque réel en cas de « surdosage »¹. L'absence totale de gratuité et de marginalité dans l'emploi de la polyvalence semble les préserver de toute impression de facticité. Bien au contraire, l'exploitation qu'ils en réalisent ne fait que conférer une plus grande profondeur à leurs ouvrages, surtout grâce à son implication dans les différentes structures de ceux-ci. C'est notamment l'incidence de l'anagrammatique sur la structure des œuvres de Samuel Beckett et de Michel Tournier qui s'avère essentielle. Se présentant de manière corrélationnelle au niveau *micro* du mot et à l'échelon *macro* de la structure, le principe de l'anagramme est en effet à la base de leur écriture. L'exploitation méthodique du jeu de mots par Guillaume Apollinaire et Jacques Prévert paraît fondamentale pour leur poésie dans le sens où elle est génératrice d'images et de figures qui n'en sont que plus riches et porteuses de sens. L'ambiguïté intentionnelle se manifestant tantôt par l'anagramme, tantôt par le jeu de mots, et fonctionnant aussi dans les trois grands genres, ses nuances sont à rechercher plutôt dans l'exploitation particulière et individuelle qu'en réalisent les auteurs².

¹ Curieusement un auteur de chansons comme Bobby Lapointe, archétype de l'exploitation humoristique du jeu de mots unanimement apprécié et trouvé sympathique par tous les auditeurs de France et de Navarre, a su lui aussi échapper au risque dont il est question ici. Nous pensons que son absence de prétention (sérieuse), de lourdeur et donc de fatigue y est pour quelque chose, de même que sa résolution inexorable pour une véritable omniprésence à outrance du jeu de mots dans ses chansons, choix qui lui a permis de neutraliser en quelque sorte le risque de « surdosage ».

² C'est à la fin de chacun des chapitres 2 à 6 que l'on retrouvera quelques conclusions quant à cette exploitation particulière et individuelle des quatre auteurs.

Le chapitre consacré à *Chantre* d'Apollinaire ne présente pas seulement un tour d'horizon commenté des nombreuses publications sur ce monostique, il apporte aussi des éléments bien nouveaux relatifs aux jeux de mots : différentes couches significatives, extensions intertextuelles et dimensions mythologiques, pour n'en nommer que les plus importants.

Délaissée ou dépréciée par la critique, l'œuvre poétique de Prévert mériterait un regain d'intérêt. *Le Cheval Rouge* n'ayant fait l'objet d'aucune analyse à ce jour, la nôtre expose un parangon de la poétique prévertienne et y constate, en même temps et paradoxalement, un effort de dissimulation de sa création.

L'œuvre de Tournier est riche et fort glosée. Notre étude des signes dans *Le Roi des Aulnes* résulte dans une nouvelle distinction sémiotique : les signes qu'il convient de mettre en rapport avec le pouvoir surnaturel dont se croit doté Abel Tiffauges et ceux qui sont relatifs à la conception de l'écriture et à la lecture interprétative des *Écrits sinistres*, le journal du protagoniste, ainsi que celles du roman. L'analyse de l'onomastique en relation avec la structure du roman est inédite, tout comme l'étude du bricolage textuel auquel se livre Tournier dans *Gilles & Jeanne*.

Portant d'abord sur le rôle du couple Nagg et Nell, à notre avis bien négligé jusqu'ici par la critique, dans *Fin de Partie*, notre approche du théâtre de Beckett permet de relever des ambiguïtés inattendues, paradoxalement trop évidentes pour être aperçues, qui s'avèrent pourtant essentielles pour la mise en scène et la compréhension de la pièce. L'étude textuelle de l'esthétique de la didascalie dans *En attendant Godot* et *Pas* est novatrice elle aussi et présente le point de départ d'une nouvelle dimension de l'interprétation de la conception théâtrale de Beckett, ce qui contribuera également à la problématique de la mise en scène de ses pièces.

Bien que nos analyses se limitent à un corpus restreint, leurs résultats devraient permettre, par extension voire par généralisation, un autre regard sur l'œuvre intégrale. Ayant mis à nu le fonctionnement de l'ambiguïté et du jeu de mots dans une partie seulement de l'œuvre de chacun de nos quatre auteurs, nous pensons bien avoir ouvert la voie à des interprétations inédites à ce jour ainsi qu'à de nouvelles lectures des autres ouvrages d'Apollinaire, Prévert, Tournier et Beckett.

Ainsi il s'avère aléatoire de chercher à classer davantage les quatre auteurs dans telle ou telle catégorie d'ambiguïté intentionnelle. Il paraît même légitime de se demander si une telle classification ne ferait pas violence à la conception artistique des quatre auteurs, car elle risque d'en méconnaître l'intégralité et la cohésion. Il n'empêche que l'on constate une certaine inclination pour l'équivoque lexicale chez Apollinaire, un goût pour la pluralence métaphorique chez Prévert, une prédilection pour l'exploitation de l'onomastique chez Tournier et une nette propension à l'ambiguïté auditive et situationnelle chez Beckett.

L'usage de l'ambiguïté intentionnelle est une affaire sérieuse, qui exige une grande maîtrise scripturale de la part de l'auteur et une certaine disponibilité cérébrale de la part du récepteur, celui-ci devant être d'humeur à l'interprétation... La création de l'ambiguïté intentionnelle par l'auteur doit ainsi se doubler de celle de l'envie du déchiffrement ou de décryptage par le récepteur. Nous avons indiqué plus haut que la reconnaissance de l'ambiguïté intentionnelle en est une des principales caractéristiques. La condition de cette reconnaissance fait aussi la différence entre ambiguïté intentionnelle d'une part et potentielle ou virtuelle de l'autre, bien qu'il soit difficile de déterminer les limites entre ces deux types d'ambiguïtés. Tout dépend du point de vue, celui de l'émetteur ou celui du récepteur : ce qui est ambiguïté intentionnelle pour le premier, reste potentielle ou virtuelle jusqu'à la reconnaissance par le

second. Or, la réalisation de toute ambiguïté intentionnelle est forcément tributaire de la création accomplie par l'auteur de l'envie de décodage par le récepteur, en l'absence de laquelle l'effet voulu de l'ambiguïté est annulé. Notre étude a montré qu'il n'y a pas que l'humour pour générer cette envie : le mérite de nos quatre auteurs est précisément de réussir, chacun selon sa propre littéarité, à lancer un appel irrésistible au lecteur ou au spectateur, qui se trouve ainsi prêt au départ à la découverte, séduit par cette invitation au voyage, qu'il soit au pays des merveilles avec Apollinaire et des images avec Prévert ou dans le monde des abîmes avec Tournier et des ténèbres de Beckett.

Enfin, s'il y a un aspect récurrent et évident qui ressort de notre analyse de l'ambiguïté intentionnelle, c'est bien celui de l'impression d'absence générale de toute coïncidence dans les ouvrages des quatre auteurs étudiés. Tout y est calculé, pesé, jaugé, comparé ; rien ne semble être laissé au hasard. Et malgré tout, Michel Tournier avoue dans *Le Vent Paraclét* qu'il y a dans *Le Roi des Aulnes* des éléments fictifs qui ont été rattrapés plus tard par des faits réels : « Kaltenborn », nom inventé par Tournier pour le château où se trouve la napola en Prusse Orientale pendant la guerre, devient « Kaltenbronn », nom géographique du domaine où travaille après la guerre personne d'autre que l'ancien conservateur de Rominten, la réserve de chasse de Goering³. Mais, bien plus qu'anecdotique, cette coïncidence relève aussi d'un jeu anagrammatique, prémonitoire celui-là, qui va peut-être plus loin encore que la simple intentionnalité...

³ Double coïncidence donc. Voir nos remarques sur Kaltenborn et Kaltenbronn et d'autres coïncidences chapitre 4.

