

# Michał Bajer

---

## Les cas «des figures» : l'analyse stylistique du texte dramatique au XVII siècle

---

Annales Neophilologiarum nr 4, 5-25

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

MICHAŁ BAJER\*

Uniwersytet Szczeciński

### LES CAS *DES FIGURES* L'ANALYSE STYLISTIQUE DU TEXTE DRAMATIQUE AU XVII SIÈCLE

Le point caractéristique de la théorie de *movere* élaborée par la rhétorique latine – liant la provocation de l'émotion chez l'auditeur avec l'expression de la passion par l'orateur – est l'accumulation des fonctions attribuées à certaines figures du discours:

L'essentiel est donc que prévale auprès de nous ce que nous voulons voir prévaloir chez le juge, et que nous soyons touchés nous-mêmes avant d'essayer de toucher les autres. Mais comment faire pour l'être? L'émotion n'est pas en effet à notre disposition. Je vais essayer de répondre aussi sur ce point.

Ce que les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions bien l'appeler *uisio*), la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous. Quiconque aura pu bien le concevoir sera très efficace pour faire naître les émotions. [...] De là procédera l'*enargeia* (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *euidentia* (évidence), qui nous semble non pas tant

---

\* Michał Bajer jest doktorem filologii romańskiej, adiunktem w Katedrze Filologii Romańskiej US. Jego prace poświęcone są francuskiej poetyce klasycznej. Najważniejsze publikacje: *Okiem ciała i okiem wyobraźni: słowo i obraz w „Pratique du Théâtre” księdza d'Aubignac*, w: M. Surma-Gawłowska (red.), *Zagubić się i odnaleźć. Choroba ciała, ducha i umysłu. Ikoniczność w dawnych literaturach romańskich*, Kraków 2007; *Sceny sądowe w „Pucelle d'Orléans” księdza d'Aubignac: negocjowanie sensu działania i technika deliberacji*, w: A. Loba (red.), *Widziane z góry – widziane z dołu*, Poznań 2007.

raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes<sup>1</sup>.

Les figures sont considérées comme un des moyens les plus efficaces de la stimulation de la passion chez le destinataire et, en même temps, c'est avec leur concours que se manifestent les états d'âme de l'orateur. Trait d'union des deux pôles de la communication, elles articulent l'imagination du sujet parlant avec celle de ses auditeurs.

Le lien entre l'image évoquée dans la *phantasia* et l'apparition de l'émotion, tout comme les notions d'*enargia* et d'*euidentia*, ainsi que l'idée de l'illusion due à la force de la parole, sont les conceptions qui influencent puissamment la poésie dramatique du classicisme. Grâce à leur double fonction, les figures constituent un facteur important de la production de l'effet personnage: puisqu'il y a les marques discursives des émotions, le spectateur est autorisé à formuler l'hypothèse sur la présence des actants fictifs<sup>2</sup>. L'objectif de l'article est d'étudier la place et les fonctions assignées aux figures dans la théorie et la critique de l'élocution dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle.

## 1. Entre la mise en question et l'intronisation

D'après la formule célèbre d'Hédélín d'Aubignac «[...] si la poésie est l'empire des figures, le théâtre en est le trône»<sup>3</sup>. Néanmoins, cette intronisation des figures du discours dans le langage dramatique n'allait pas de soi à l'époque étudiée.

<sup>1</sup> Quintilien, *Institutio oratoria*, 6,2,8–19, Les Belles Lettres, Paris 1993, p. 176.

<sup>2</sup> Voir les réflexions de Marc Fumaroli sur les rapports entre le dramaturge, l'acteur et l'orateur: «[...] dans la division du travail rhétorique, s'il est vrai que l'*actor*, cet *artifex scaenicus*, est un spécialiste de l'*actio*, il est comme le dramaturge, non un *artifex*, mais un *vir bonus dicendi peritus*, un dépositaire des plus nobles traditions humaines et capable de les actualiser pour ses contemporains» (M. Fumaroli, *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Droz, Genève 1996, p. 293). La suprématie de l'orateur consiste notamment en exercice simultané de toutes les parties de l'art; aidé par les ressources de la *memoria*, celui-ci – et c'est une des raisons de la difficulté de la rhétorique – invente, dispose, prononce et agit en même temps. L'acteur se limite à deux dernières opérations. Il mime le travail de l'orateur dans toute sa complexité. D'Aubignac joue donc sur l'attente de l'auditeur quant au rapport de la forme du texte (les figures) et la disposition psychique du sujet parlant (la passion).

<sup>3</sup> F. Hédélín D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Slatkine reprints, Genève 1996 (1927), p. 347.

Dans sa *Poétique*, publiée en 1639, l'auteur proche de d'Aubignac et appartenant au même cercle intellectuel, Jules Pilet de la Mesnardière propose une théorie de l'*élocutio* sévère face à ce qu'il qualifie d'excès de l'imagination poétique:

L'imagination échauffée durant la Composition, saisit tout ce qu'elle rencontre, pousse toujours en avant, s'emporte rapidement sur toutes sortes d'objets, et ne s'arrête jamais à considérer leur nature. [...] Mais il faut que l'Entendement examine avec froideur ce que la Phantasie a fait dans cette ardeur précipitée. Il doit retoucher ses images, rectifier ses visions et achever les peintures; et après les avoir admises, les placer adroitement dans le endroits qui leur sont propres. [...] N'est-il pas vrai que ces images n'entrent jamais dans un esprit lors qu'une forte douleur en a saisi les avenues?<sup>4</sup>

Dans ce jugement, on doit distinguer trois strates. Tout d'abord, il y a là une tendance propre à toute l'époque, c'est-à-dire la réaction anti-baroque. A l'heure de sa formation, le style classique se construit selon les modèles cicéroniens, en opposition aux libertés rhétoriques prises notamment par les auteurs des générations précédentes. Sur ce point, La Mesnardière rencontre la plupart des auteurs importants de cette période, à commencer par d'Aubignac et Chapelain (par exemple dans sa critique du style du poète Gabriel Madelenet, exprimée dans la lettre à Balzac du 14 février 1638<sup>5</sup>). Deuxièmement, la *Poétique* française insiste sur le problème de l'intégration des figures dans l'action dramatique:

Les Tropes et les Figures dont l'usage judicieux enrichit l'Elocution, deviennent insupportables en toute espèce de Discours quand ils y sont trop fréquents.

Que s'ils produisent cet effet en tous les autres Ouvrages, combien sont-ils défectueux avec cette condition dans le Langage tragique? vu que les plus grandes beautés des Productions de cette espèce, consistent dans les Actions et dans les Passions violentes, qui ne se donnent pas le temps d'aller chercher loin du sujet les manières écartées, pour exprimer leurs mouvements<sup>6</sup>.

Ici également, les réserves émises par l'auteur sont partagées par l'ensemble des théoriciens du théâtre classiques. C'est seulement sur le troisième niveau que l'on peut parler de la vraie divergence entre la conception de La Mesnardière

<sup>4</sup> J. Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Someville, Paris 1639, p. 344, 352.

<sup>5</sup> J. Chapelain, *Opuscles critiques*, Droz, Paris 1936, p. 385.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 392.

et celle de l'abbé d'Aubignac. Autant pour le second, les figures constituent le principal facteur du *pathos* dramatique, le premier les élimine complètement de la liste des procédés expressifs, en accordant la primauté dans ce domaine à d'autres moyens formels: les exclamations pathétiques (voir pp. 376–377), le silence dû à la rupture de parole du personnage sous l'emprise des émotions (p. 387) et – surtout – le changement de mètre:

Si a peine le Théâtre souffre la contrainte des Vers dans les choses indifférentes, certainement les passionnées ne le peuvent endurer qu'avec beaucoup de répugnance. Tous les mouvements rapides sont de la nature du feu qui ne peut être serré sans extrême violence. Bref, les Passions véhémentes parlent impétueusement et elles peuvent bien sortir des proportions mesurées d'un langage égal et uni, puis qu'elles sortent fort souvent des Regles de la Raison même<sup>7</sup>.

La valorisation de la fonction expressive du changement de mètre est, à son tour, à l'origine d'une autre différence d'opinions importante, concernant l'évaluation du rôle dramatique des stances. Partant du postulat, d'après lequel le changement de rythme survient spontanément chez tout locuteur sujet aux émotions excessives, La Mesnardière voit dans les stances les moments pathétiques par excellence:

Ce qui est don le plus notable dans le Poeme Dramatique, c'est la mesure des Vers, qui plus ils sont proportionnés, et de pareille longueur, plus ils ont d'ajustement et ainsi se trouvent plus propres à exprimer les Sentiments ou règnent la tranquillité, l'égalité et la douceur.

Or les mesures des Stances sont plus diverses de beaucoup que ne sont les Alexandrines. Elles changent si fréquemment; que l'on voit dans une Strophe quatre mesures différentes [...] Et ainsi outre les Rimes, le plus souvent entrelassées dans cette espèce de Vers et qui concourent encore à y mettre du changement et de l'inégalité, les Stances sont beaucoup plus propres à exprimer les Passions qui agitent diversement un esprit inquieté que la taille toujours égale de la mesure Alexandrine<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 400.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 402.

Pour d'Aubignac, au contraire, leur raffinement métrique trahit le souci esthétique manifesté par le sujet parlant. Le théoricien y voit donc ce que l'on pourrait qualifier de représentation dramatique de la création lyrique. Pour cette raison, les stances apparaissent à ses yeux comme rupture dans la suite d'émotions violentes:

Pour rendre donc vray-semblable qu' un homme recite des stances, c' est à dire qu' il fasse des vers sur le theatre, il faut qu' il y ait une couleur ou raison pour autoriser ce changement de langage. Or la principale et la plus commune est, que l' acteur, qui les recite, ait eu quelque temps suffisant pour y travailler, ou pour y faire travailler; car certes il est bien peu raisonnable qu' un prince, ou une grande dame au milieu d' un discours ordinaire s' avise de faire des vers lyriques, c' est à dire, s' avise de chanter, ou du moins de reciter une chanson; ce qui est d' autant plus insupportable, que souvent nos poètes ont mis des stances dans la bouche d' un acteur parmy les plus grandes agitations de son esprit, comme s' il estoit vray-semblable qu' un homme en cet estat eût la liberté de faire des chansons<sup>9</sup>.

C'est la raison pour laquelle il critique les stances de Rodrigue dans le premier acte du *Cid* de Corneille.

## 2. Le choix des figures

Si pour d'Aubignac «le théâtre en est le thrône», toutes les figures du discours ne peuvent pas y trouver de place. Seules certaines d'entre elles sont investies de la fonction expressive. Ce tour sélectif de la théorie de l'élocution dramatique peut être mis en relation avec les tendances générales de la rhétorique classique.

### 2.1. Le modèle rhétorique: de l'éloquence des images à la grammaire de Port-Royal

Dans l'oraison funèbre de Charles Borromée, traduite et publiée rapidement en France, Francesco Panigarola fait une large application de la version catholique de la rhétorique des images antique. La réalité de l'émotion de l'assemblée est rappelée tout au long du discours: «Et vraiment [...] on voit assez comme tu luy

---

<sup>9</sup> F. Hédelin d'Aubignac, op.cit., p. 263.

respondois en amitié réciproquement [...] aussi toute cette tienne asssemblée, ces sanglots, & ces larmes donnent un signe admirable & gracieux témoignage de ta reconnaissance»<sup>10</sup>. Les évocation des signes de deuil culminent dans une grande *ekphrase*, représentant Milan plongée dans la douleur à l'annonce de la mort du cardinal de Sainte Praxède:

[...] ô grande, ô grande pitié: mais quelle chose se pouvait voir digne de plus grande compassion & de larmes, que la triste émotion de ce peuple? Il sembla que le très horrible son de cloche, appelé Ave Maria, qui donna la nouvelle de sa mort, pour prier Dieu pour lui, envoya les furies à tout homme & femme. Ici l'un courait, là un autre, ici deux, de là cent, qui sans ordre ni rang, qui en procession: mais tous (chose vraiment qui pour la grande compassion pourrait rompre le marbre) tous, dis-je, pleuraient, tous criaient, tous gémissaient, tous hurlaient. Entre autres, comme je m'en retournais à la maison d'un si triste spectacle, plus de cent me demandaient tous ensemble, si leur Pasteur était vif ou mort: Et quand cette langue infortunée était contrainte de dire qu'il était mort, Bon Dieu!, quelles choses s'entendaient, quelles choses se voyaient alors? battements de poitrine, égratignement de visage, élévation des yeux au ciel, jointctures de mains, étonnements, étourdissement: c'étaient là les moindres choses. Plusieurs personnes, que je n'avais jamais vu, se jetaient à mon col, & disaient, mon père, à quoi sommes nous réduits? que fera-ce de nous? si la contagion nous afflige, qui nous défendra? hé, que nous ne l'avions pas mérité, ha, que Dieu est courroucé contre nous! Mais de grâce, c'est assez, n'en parlons plus, mon estomac se rompt<sup>11</sup>.

Cette vaste peinture de la ville en détresse s'inscrit au genre que Philippe Hamon appelle «les descriptions de l'action»; les éléments de la narration y sont disposés conformément à la logique textuelle de la description.

A travers un grand nombre d'exclamations, interrogations, répétitions, apostrophes, épithètes, énumérations et synonymes, le prédicateur franciscain se met savamment en scène tantôt en s'effaçant derrière la vivacité de l'image qu'il dépeint – il devient alors un médium quasiment transparent et laisse la description gagner en intensité et relief nécessaires à sa matérialisation dans la *phantasia* des auditeurs – tantôt, au contraire, en se mettant en valeur lui-même: il le fait

<sup>10</sup> F. Panigarola, *Oraison funèbre de Charles Borromée*, s.l.n.d.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 21–22.

à l'aide des exclamations et des propositions enchâssées conventionnelles (telles que «vous dis-je»), pour finir par signaler sa présence au sens le plus fort du terme par une série d'indications métonymiques des parties de son corps («cette langue infortunée», «à mon col», «mon estomac se rompt»).

Tout se passe comme si ce passage, débouchant sur la rupture du discours due à l'excès de l'émotion, constituait une mise en pratique de l'enseignement quintilianiste. L'image permet à l'orateur de déchaîner la passion, tout en servant à réveiller celle des auditeurs. La tension entre ces deux visées atteint une intensité si grande que la suite de discours s'en voit menacée. La parole fait place au silence:

[...] je n'en veux plus discourir: car j'ai peur que je ne puisse étancher les larmes qui trop abondamment me ruissellent sur les yeux: & ne voudrois pas aussi que par le torrent de mes larmes fût troublé le petit ruisseau de mon discours<sup>12</sup>.

Vu que les deux fonctions de l'image (raviver l'émotion de l'orateur et celle de l'auditeur à la fois) sont strictement solidaires, le silence résultant de leur tension mérite d'être qualifié de paradoxal: la cause de l'interruption du discours est le degré trop haut de son efficacité. La virtuosité du prédicateur obtient une confirmation ultime. Son silence lui permet d'atteindre le sommet du pathétique. En France, l'apport des modèles posttridentins dans le développement de la rhétorique est sensible à deux niveaux. Tout d'abord, grâce aux groupes d'auteurs que Marc Fumaroli qualifie des «jésuites érudits», chargés d'enseignement et «vedettes mondaines» dont les oeuvres françaises, pour avoir moins d'impact à l'échelle internationale, contribuaient à gagner à la cause de la Compagnie les cercles plus larges du public local (sûvre non moins nécessaire, vu la position difficile des jésuites en France au tournant du XVIe et XVIIe siècle). Tout en servant la cause religieuse et politique, les prédicateurs jésuites ont réussi à prendre une place durable dans l'histoire de la littérature française par le fait d'établir un certain style reconnaissable de l'éloquence sacrée française. Une autre source importante pour la rhétorique des images en France sont les *Tableaux de platte peinture* de Philostrate, dans la traduction de Blaise de Vigenère, publiés en 1578 et dédiés à Barnabé Brisson. Le livre, avec les illustrations d'Antoine Caron, a été réédité en 1614. Le retour des conceptions de la Seconde Sophistique qu'il

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 20.



consacre a été considéré par Pierre Laurens comme l'« un des faits majeurs du tournant du siècle »<sup>13</sup>.

Soixante ans plus tard, dans la *Grammaire générale*, Arnauld et Lancelot voient l'expression de la subjectivité du sujet parlant dans la perturbation de l'ordre naturel du discours:

Parce que les hommes suivent souvent plus le sens de leurs pensées que les mots dont ils se servent pour les exprimer, et que souvent pour abrégé, ils retranchent quelque chose du discours, ou bien que, regardant à la grâce, ils y laissent quelque mot qui semble superflu, ou qu'ils en renversent l'ordre naturel; de là est venu qu'ils ont introduit quatre façons de parler, qu'on nomme figurées et qui sont comme autant d'irrégularités dans la Grammaire, quoiqu'elles soient quelquefois des perfections et des beautés dans la langue.<sup>14</sup>

Les quatre figures en question sont: syllepse, ellipse, pléonasme et hyperbate.

Dans la lignée de la tradition rhétorique, l'expression de la subjectivité est liée à l'apparition des figures dans le discours, cependant, contrairement à la théorie quintilianiste, il ne s'agit pas de figures de pensée (notamment l'hypotypose), mais de celles de construction. Gilles Declerq voit dans ce texte la superposition «au sein de la grammaire [de] l'esthétique atticiste de la réticence et [de] la théorie syntaxique de l'économie expressive»<sup>15</sup>. En négociant la place du problème de l'expression pathétique dans les sciences du langage, la *Grammaire générale* annoncerait donc «le démantèlement futur du champ oratoire». Les problématiques distinctes «se rencontrent dans la notion de l'ordre naturel» au point de susciter un doute sur sa nature: «est-elle grammaticale ou rhétorique?». Ce processus se conclut chez Bouhours, chez qui «la grammaire se substitue [...] à la rhétorique; et une nouvelle problématique prend la forme d'une grammaticalisation de l'expression. Par le biais des figures de construction, cette grammaticalisation touche également l'élocution»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> P. Laurens, *Le réaménagement de l'édifice rhétorique*, in: M. Fumaroli (réd.), *L'histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, Paris 1999, p. 503.

<sup>14</sup> A. Arnauld, C. Lancelot, *Grammaire générale*, Paris 1660, p. 145–146.

<sup>15</sup> G. Declerq, *La rhétorique classique*, in: M. Fumaroli (réd.), op.cit., p. 681.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 682.

La *Grammaire générale* constitue donc, pour l'époque étudiée, un texte marquant la fin d'une certaine tradition rhétorique.

## 2.2. *Le modèle poétique: la primauté des figures de pensée et des figures de sens*

Ci-dessous, nous étudierons quatre textes classiques concernant l'analyse stylistique d'une pièce de théâtre. Leur lecture nous permettra de reconstruire le répertoire des figures du discours que la poétique et critique dramatique du XVII<sup>e</sup> siècle investit des fonctions dramatiques. On cherchera à voir dans quelle mesure la théorie du théâtre reflète l'évolution sensible dans le domaine des sciences du langage, notamment dans la rhétorique.

### 2.2.1. *Les figures de pensée contre les figures de mots dans La Pratique du Théâtre et dans la Poétique de La Mesnardière*

*La Pratique du Théâtre* attribue à la passion le rôle d'ornement dramatique:

Mais il faut remarquer icy que le poète doit toujours prendre son action la plus simple qu'il luy est possible, à cause qu'il sera toujours plus maistre des passions et des autres ornemens de son ouvrage, quand il ne leur donnera qu'autant de fonds qu'il le jugera nécessaire pour les faire éclatter<sup>17</sup>.

Cette qualification n'entraîne pas la dépréciation. En effet, le passage cité consacre ce que l'on pourrait appeler, en utilisant le lexique qui y est appliqué, la primauté poétique de l'«ornement» sur le «fond». Le travail du poète, tel qu'il est conceptualisé ici, ne consiste pas à tirer les ornements du fond pré-élu, mais à élire le fond en anticipant sur l'étendue qu'il laissera à l'épanouissement des ornements nécessaires. Le sujet est un pré-texte là où les passions constituent un vrai texte donné à l'appréciation du public. Ce renversement de relation entre le fond et l'ornement – qui, dans tout autre contexte serait absurde – constitue une conséquence logique de la finalité attribuée au produit de l'art théâtral considéré globalement comme fait pour plaire. Si dans le discours philosophique la visée

<sup>17</sup> F.H. D'Aubignac, op.cit., p. 89.

*delectare* peut passer pour redondante par rapport à celle de *docere*<sup>18</sup>, *il en est inversement dans le texte esthétique. Pas de récit nu, pas de discours didactique sec, pas de discours à valeur cognitive uniquement; somme toute – et tel est le message du fragment du II, 3 cité – pas de «fond» et «ornement» pensés séparément. Tout ce qui se dit sur la scène théâtrale doit servir le delectare.* La passion et la figure oeuvrent toutes les deux dans ce but. Tout discours doit être passionné et figuré; figuré *car* passionné (et inversement).

Un type particulier de figures est admis par d'Aubignac: il s'agit de celles de pensée («celles qui sont aux choses et aux sentiments»<sup>19</sup> à l'exclusion de celles de mots («pas celles qui ne sont que dans les paroles, petites<sup>20</sup> certainement et de peu de conséquence»):

car il ne faut pas s'imaginer qu'elle consiste en quelques pointes d'esprit, qui surprennent souvent les femmes et les petits bourgeois; ny en quelques antitheses souvent mal fondées, non plus qu'en quelques autres figures de paroles souvent mal pratiquées. Le poète doit bien connoistre toutes les passions, les ressorts qui les font agir, et la maniere de les exprimer avec ordre, avec énergie et avec jugement<sup>21</sup>.

Cette distinction est projetée ensuite dans le cadre de la dichotomie générique entre la tragédie et la comédie. Le premier type de figures est propre aux pièces sérieuses, le second ne s'accorde qu'avec les bouffonneries. La comédie recourt plutôt aux figures de mots qui, de par leur nature, sont inconciliables avec le discours pathétique, comme nous renseigne la fin du chapitre IV, 7: «[...] jeux de mots qu'on ne peut jamais bien employer dans les discours pathétiques, parce qu'ils semblent affectés par étude, et non pas produits par le mouvement de l'esprit; ils ressentent une âme tranquille, et non pas troublée de passions»<sup>22</sup>. La bouffonnerie est à la comédie ce que la passion est à la tragédie, un état d'âme des personnages, une disposition psychique influençant la parole. Si, chez le héros tragique, il s'agit de vivre les événements dans le registre haut du pathétique et

---

<sup>18</sup> Telle était l'opinion des défenseurs de l'autonomie du texte philosophique par rapport à l'art rhétorique, depuis l'affrontement de Pic de La Mirandole et Ermolao Barbaro.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Leur bassesse («petitesse») correspond à celle, sociale, du public qu'elles éblouissent (les «petits bourgeois» p. 286).

<sup>21</sup> Ibidem, p. 286.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 344.

d'en discourir à l'aide des grandes figures, le personnage comique a l'habitude d'aborder l'univers de par son côté inférieur, ce qui se manifeste dans le discours des acteurs à travers les figures basses. Dans les deux cas, il s'agit d'écart par rapport au parler ordinaire; dans les deux cas, ils servent à transmettre la réalité psychique et les habitudes cognitives.

Avant *La Pratique du théâtre*, l'emploi des figures de mots dans la tragédie a été critiqué dans la *Poétique* de La Mesnardière. L'auteur se sert dans cette occasion des termes analogues à ceux utilisés par d'Aubignac, en traitant du «menu fatras que quelques-uns de nos Poètes, vrais Enjoliveurs de poupées, étalent dans leurs Ouvrages»<sup>23</sup>.

### 2.2.2. Les figures de sens dans les Dissertations contre Corneille. L'aspect syntaxique de la réception de la métaphore

Suivant en ceci l'exemple des *Sentiments de l'Académie [...] sur la tragi-comédie de Cid*, dans la seconde et troisième dissertation contre Corneille, d'Aubignac traite, dans des sections à part, des particularités de l'élocution de *Sertorius* et d'*Oedype*. Tout en renouant avec le modèle académique, l'auteur n'oublie pas la visée critique du texte qui prend parfois la forme d'un pamphlet pur dans la lignée des polémiques de la Renaissance<sup>24</sup>.

Du point de vue de l'analyse stylistique d'un texte dramatique, les dissertations dites *contre Corneille* continuent et complètent la théorie développée dans *La Pratique du théâtre*. La marque de la continuité est la critique de l'emploi

<sup>23</sup> J. Pilet de La Mesnardière, op.cit., p. 391.

<sup>24</sup> Cette influence était sensible déjà dans la première série des textes polémiques de l'abbé. «Térence justifié», publié en 1656, conclut presque trois cents pages de critique sérieuse par un petit poème d'un style rabelaisien:

«Encor pourrois-je en cette Apologie  
Contrequarer votre Battologie,  
Et la raison bien vous rembarroier;  
Mais qui voudroit propager la noise,  
Verbisant comme vous à la toise  
S'heautonti-morumeniserait».

*Discours sur la troisième comédie de Térence intitulée Heautontimoroumenos, contre ceux qui pensent qu'elle n'est pas dans les règles anciennes du poème dramatique*, Paris 1640, p. 253. On sait bien que ce type d'inspiration grotesque est présent dans une partie de production poétique du jeune Hédelin (voir: Arnaud, Charles, *Étude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac et sur les théories dramatiques au XVIIe siècle. Thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris*, Picard, Paris 1888).

excessif de figures de mots mal accordées avec le sujet sérieux des tragédies<sup>25</sup>. La complémentarité se manifeste par l'attention portée sur la métaphore qui – assez curieusement – ne faisait l'objet d'aucune réflexion de la part de l'auteur dans son opus magnum théorique. En lisant le traité à travers les dissertations ultérieures, on voit que ce silence n'était pas signe du discrédit jeté sur cette figure: dans les pamphlets de 1663, l'emploi de la métaphore n'est pas condamné en tant que tel (comme c'est le cas des figures de mots); le critique intente le procès aux seules métaphores défectueuses. Le texte des dissertations nous permet en plus de comprendre en quoi consiste, aux yeux de l'abbé d'Aubignac, l'échec de la métaphore mal construite.

Depuis la seconde dissertation, l'analyse de cette figure est posée plus précisément dans le rapport double avec l'imagination de l'auteur et celle du spectateur. D'Aubignac identifie, d'une façon univoque, l'imagination comme source des figures dans le discours. La fantaisie dérégulée est d'après lui le trait commun à Corneille et Nervèze, le paradigme même d'un poète ridicule des classiques<sup>26</sup>:

Les Métaphores de Nervèze qui passent pour les dernières extravagances d'une mauvaise imagination, n'ont jamais été plus vitieuses et plus ridicules. Est-il possible que M. Corneille ait été maître de son esprit en composant ces vers?<sup>27</sup>

La reconnaissance de l'extravagance de l'imagination et l'interrogation sur l'état mental du dramaturge qui la suit relèvent de la tradition poético-physiologique millénaire. Depuis la Grèce antique, la capacité à inventer les figures du discours est liée avec le tempérament mélancolique<sup>28</sup>. Cette idée a été reprise au XVI<sup>e</sup> siècle par Juan Huarte<sup>29</sup>. Dans ce paradigme, l'activité excessive de la

---

<sup>25</sup> A propos du personnage de Dircé dans *Oedype*: «[...] au moins devoit elle expier la faute en assistant sa mere dans les derniers moments de sa vie, & non pas s'amuser à coqueter avec Thésée; c'estoit mal prendre son temps pour écouter des pointes & en dire; la connoissance de tant d'épouventables infortunes ne demandoit que des larmes, des gémisséments & des sanglots».

<sup>26</sup> Sur le mythe de Nervèze, voir le texte de R. Zuber *Grandeur et misère du style Nervèze*, in: idem, *Les émerveillements de la raison*, Klincksieck, Paris 1997, p. 83–95.

<sup>27</sup> *Deux dissertations concernant le poème dramatique en forme de Remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius. Envoyées à Madame la duchesse de R\*\*\**, Paris 1663, p. 93.

<sup>28</sup> Aristote, *Problème XXX*, aussi les développements de la *Poétique* sur les poètes talentueux.

<sup>29</sup> J. Huarte, *Essame de gl'ingegni de gli huomini, per apprendere le scienze, nel quale, scoprendosi la varietà delle nature, si mostra, a che professione sia atto ciascuno, & quanto*

*phantasia* va de pair avec l'éclipse de la faculté intellectuelle. Les métaphores mal faites témoignent d'un esprit obscur et tordu. Indépendamment du parallèle avec Nervèze, humiliant en lui-même, cet élément témoigne de la visée pamphlétaire du passage: puisque ses figures sont d'une obscurité ridicule, Corneille est identifié comme malade mental.

Du côté du spectateur, l'imagination est indiquée comme une faculté à laquelle le discours figuré est adressé:

Et laissait doucement corrompre sa fierté  
 A l'espoir renaissant de la perplexité.  
 O la belle chose que l'espoir qui corrompt la fierté d'une douceur! Qui la peut entendre, qui la pût dire, – ici encore est stigmatisé le dérèglement de l'imagination de Corneille – qui l'a seulement osé imaginer? Mais comment l'imaginer quand tous ces mots ensemble ne sauraient former aucune image?<sup>30</sup>

L'imagination est un lieu de la configuration des éléments fournis par le discours dans une seule représentation cohérente:

*Vous qui l'êtes encore, vous savez ce que c'est,  
 Et jusqu'ou vous emporte un si haut intérêt,  
 Si je n'en ai le rang, j'en garde la teinture.*

[...] mais d'attribuer la teinture à l'être de Reine, ou à l'intérêt, j'avoue la faiblesse de mon imagination, je ne le puis faire, parce que je n'y trouve point de rapport, et je ne crois pas qu'il y ait aucun esprit assez bon teinturier pour les mettre ni l'un ni l'autre en couleur<sup>31</sup>.

Dans son analyse de la métaphore, d'Aubignac se situe sur le plan des opérations d'imagination nécessaires à la compréhension de cette figure par le spectateur. Il insiste sur la nécessité de la conformité du texte avec les connaissances de l'auditeur sur la réalité des objets évoqués par la métaphore:

---

*profitto habbia fatto in esta, di Gio. Huarte, nuovamente tradotto dalla lingua spagnuola da M. Camillo Camilli, Venetia 1582.*

<sup>30</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>31</sup> *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de Remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée Oedipe, et Quatrième Dissertation concernant le poème dramatique, Servant de Réponse aux calomnies de M. Corneille*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663, p. 97.

L'un des termes est Physique et naturel, et l'autre Moral; et l'art ne souffre point que l'on puisse joindre ensemble des choses de deux ordres si différents. La flamme se peut éteindre et ne laisser que la cendre froide, & l'amour peut se changer en haine: mais comment se peut faire cette conversion de flamme en haine?<sup>32</sup>

La valeur de cette figure est évaluée selon le degré d'évidence. D'Aubignac oppose des métaphores «cumulées» aux «achevées»:

On y voit une infinité d'endroits obscurs par un mauvais assemblage de paroles ou par des Métaphores accumulées qui confondent les idées et ne forment en notre esprit que des Riens éclatants. Comme de dire [...] Que sa première flamme en haine convertie. Est-ce une Métaphore achevée?<sup>33</sup>

L'accumulation entraîne la confusion en ce qu'elle exige l'évocation dans la faculté de représentation interne des objets intermédiaires reliant le sens propre et figuré, absents du texte:

Pour en former quelque idée, il faut avoir à l'esprit quatre choses, dont il y en a deux qui ne sont point dans le vers, feu et froid, amour et haine, et les brouiller ensemble pour en prendre quelque sens qui demeure toujours confus<sup>34</sup>.

Si le pouvoir de cette figure, comme de toutes les autres, consiste dans le fait de stimuler le travail de la *phantaisie*, celui-ci doit être organisé *a priori* par le texte. La métaphore achevée est celle qui enferme en elle le projet complet de l'activité mentale du destinataire. Dans le cas de la métaphore cumulée, critiquée par d'Aubignac, ce projet est fragmentaire, lacunaire, ce qui risque d'engager le spectateur sur de fausses pistes. L'imagination peut se perdre dans la foule d'objets qu'elle représente, n'ayant pas trouvé de fil conducteur.

La figure est un outil de communication de l'intention du poète au destinataire. Pour remplir cette fonction, elle doit être univoque car dans le cas contraire, la communication exige la capacité de deviner (d'Aubignac parlera du vers «dont il faut deviner le sens pour entendre les paroles»<sup>35</sup>: l'identification du sens du

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 92.

passage devient un acte aléatoire et la communication littéraire en est rendue impossible.

D'une façon générale, l'étude du style des tragédies cornéliennes par d'Aubignac peut être qualifiée d'analyse syntaxique du processus de la réception de la métaphore. Ce qui intéresse le théoricien – devenu pamphlétiste pour l'occasion – est le rapport entre la forme du texte et l'ordre linéaire des opérations mentales nécessaires à la saisie du sens d'un passage figuré. Dans le cas du texte mal construit, la structure du discours, au lieu de guider l'effort du destinataire, laisse ce dernier s'égarer dans une foule de représentations qui ne conduisent pas à la formulation de l'image unique: «Combien faut-il former d'idées métaphoriques dans l'esprit pour avoir l'idée de ces paroles?»<sup>36</sup>.

### 2.2.3. Les figures de construction dans la Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque

La primauté des figures de pensée et celles de sens dans l'approche stylistique du poème dramatique à l'âge classique est confirmée par le texte publié onze ans après l'apparition de *La Pratique du théâtre: La Folle Querelle ou la critique d'Andromaque* de Subligny. L'étude de l'élocution racinienne fait ici l'objet de deux sections, la première, dans la préface, la seconde, dans le corps de la pièce<sup>37</sup>.

C'est sans aucun doute que les figures de construction remplissent dans des tragédies de Racine des fonctions expressives. Or, c'est justement la syntaxe qui est objet de nombreuses critiques de Subligny. Une longue séquence met en dérision le discours d'Oreste de la deuxième scène du premier acte:

LYSANDRE: Hermione dit à Oreste qu'il se dégage des soins dont il est chargé. Oreste lui répond que les refus de Pyrrhus l'ont assez déchargé et qu'on le renvoie sans le fils d'Hector. [...] Il répond donc cela et ajoute,

..... Ainsi donc il ne me reste rien,  
Qu'à venir prendre ici la place du Troyen.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>37</sup> A.T. Perdou de Subligny, *La folle querelle où la critique d'Andromaque, comédie représentée par la troupe du Roy*, Paris 1668, p. 11–18 de la Préface non paginée, et p. 112–133.



*Nous sommes ennemis, lui des Grecs, moi le vôtre,  
Pyrrhus protège l'un, et je vous livre l'autre.*

Entendez vous cela, Mesdames?

HORTENSE: Non.

LYSANDRE: L'entendez-vous, Messieurs?

ALCIPE: Ma foy, non.

ERASTE: Et moi je l'entends. Recommencez un peu.

HORTENSE: Pourquoi faire recommencer, si vous l'entendez?

ERASTE: Pour vous faire parler.

LYSANDRE: Ca, ça, je recommencerais.

*..... Ainsi donc il ne me reste rien...*

ERASTE: Ah! je l'entends à merveilles; recommencez encore, je vous prie.

HORTENSE *riant*: Ah a a!

ALCIPE: Ah a a!

LA VICOMTESSE: Si l'on ne l'entend pas bien, du moins on devine quasi, la  
beauté qu'il a voulu faire en cet endroit.

ALCIPE: D'accord, Madame, on devine quasi, lors qu'on a autant d'esprit  
que vous en avez; mais cela n'empêche pas que ce ne soit un gali-  
mathias<sup>38</sup>.

Or, ce qui est en procès ici est la structure fondée sur le zeugme elliptique. Le troisième vers du passage cité est marqué par l'ellipse et les deux formes du verbe laissées sous-entendues diffèrent par la personne grammaticale: «Nous sommes ennemis, lui [il est ennemi] des Grecs, moi [je suis] le vôtre». Cette construction – qui dans le texte primitif<sup>39</sup> de Racine possédait une signification évidente, car son laconisme permettait de poser d'une façon extrêmement forte l'analogie entre la situation d'Oreste et celle d'Astyanax – est discréditée comme galimatias.

Bien sûr, les figures de construction ne sont pas les seules soumises à la critique de Subligny. Cependant – tout comme dans le cas des métaphores cornéliennes censurées par d'Aubignac – malgré leur emploi prétendument impropre, les autres procédés ne sont jamais mis en question en tant que tels. C'est le cas des vers 225-226 d'Andromaque:

<sup>38</sup> Ibidem, p. 112–113.

<sup>39</sup> Le passage a été remanié dans les éditions ultérieures.

*Mais les Grecs sur le fils persécutent le Père;  
Il a par trop de sang achepté leur colère.*

Cet *achepté leur colère par trop de sang* ne me plaît pas et ne vaut rien du tout: *attiré* serait ce qu'il faudrait dire. J'avoue pourtant qu'*achepté* a quelque chose de plus nouveau et même de plus brillant qu'*attiré*, mais cela fait voir que tout ce qui reluit n'est pas or. En effet si ce *par trop de sang* est entendu du sang des Grecs, il faut nécessairement dire *attiré* et non pas *achepté* [...] <sup>40</sup>

Comme l'indique son commentaire, Subligny se montre sensible à l'idée même de modifier la métonymie usuelle «attirer sur soi la colère de quelqu'un»<sup>41</sup>, même s'il désapprouve la solution particulière proposée par Racine. Quant aux figures de construction, à aucun moment de la *Folle Querelle* elles ne sont reconnues comme procédé expressif intentionnel.

Les figures mises en valeur par l'analyse stylistique du texte dramatique au XVII<sup>e</sup> siècle sont celles de pensée ainsi que de sens. Les figures de mots<sup>42</sup>, comme celles de construction ne sont pas considérées comme moyen d'expression de la subjectivité des héros. Cette régularité montre que sur le plan de l'approche des textes, la critique classique des années 1660 n'a pas assimilé la nouveauté introduite par la *Grammaire* de Port-Royal.

### 3. La stylistique pamphlétaire

Deux exemples de l'analyse stylistique du texte dramatique étudiés dans cet article – les développements de d'Aubignac dans les *Dissertations contre Corneille* ainsi que ceux de Subligny – ont été puisés dans les écrits appartenant au genre du pamphlet. Quelles sont les conséquences de cette implication de la stylistique dans la démarche du pamphlétaire? Quelles sont les règles de ce sous-genre critique qu'est la «stylistique pamphlétaire»?

<sup>40</sup> Ibidem, Préface, p. 12–13.

<sup>41</sup> On remarquera que cette modification imprime sur l'ensemble de l'énoncé un tour d'astéisme: dans ce discours qui, dans son ensemble, a pour but de justifier la rancune des Grecs contre Hector, le verbe apporte l'idée flatteuse pour ce dernier, présenté comme quelqu'un qui acquiert la haine de ses ennemis puissants comme un bien précieux (contrairement à la logique ordinaire des lâches), quelqu'un qui brave ses adversaires.

<sup>42</sup> Admises par d'Aubignac dans la comédie, mais exclues de la tragédie.

Le destinataire des pamphlets se recrute dans le public théâtral expérimenté, lettré quoique non docte, conscient de ses goûts et capable d'opérer l'évaluation d'une oeuvre d'art, bien qu'il ne se serve pas pour le faire des catégories d'analyse savante. Il est question ici, plus particulièrement, d'une partie de ce public. De ce groupe sont exclus, au même titre, les partisans et les adversaires inconditionnels d'un auteur de la pièce visée par le pamphlet, donc des personnes qui acceptent ou rejettent au préalable l'esthétique qu'il propose. Ces deux types de spectateurs sont qualifiés au XVIIe siècle de «prévenus». Au contraire, le pamphlet s'adresse à la plus grande partie du public non prévenu: des spectateurs sensibles à l'éblouissement théâtral, à l'argumentation disposée sous une forme digeste, mais imperméables à la critique docte. Ils apprécient l'apparence rationnelle de la démonstration du pamphlétiste, mais sont incapables de reconnaître le degré de manipulation éristique qu'elle comporte. A la fois ouvertes, relativement autonomes dans leur approche de l'œuvre et faciles à suborner, de telles personnes sont la cible du pamphlet.

Contrairement à l'ouvrage systématisant, le pamphlet n'aspire pas à l'exhaustivité dans l'analyse des phénomènes dont il traite. A la différence des ouvrages de poétique de la Renaissance et du XVIIe siècle, comme *La Poétique* de Scaliger, celle de La Mesnardière ou *La Pratique* de d'Aubignac, il n'affiche pas de dimension pédagogique: il n'enseigne pas au poète de bien faire. Son ambition d'exhortation véritable – puisqu'il y en a une – reste latente. En effet, son objectif est de compromettre l'œuvre aux yeux du public. Ce but est obtenu à travers un tel «remodelage» de la réception, dans laquelle l'accent principal est mis sur les éléments absurdes (ou considérés comme tels), manqués, ridicules. Le pamphlet fonctionne donc à l'instar d'un virus informatique. Il reprogramme la réception future en la dirigeant sur une fausse route: qu'il s'agisse du premier contact du spectateur avec la pièce ou de la réception réitérée. Celui qui se laissera convaincre, qui reconnaîtra les raisons du pamphlétiste et les fera siennes, n'abordera plus jamais le texte comme il le ferait avant la lecture du pamphlet. A travers le pamphlet s'opère la transformation d'un spectateur ouvert en spectateur prévenu.

En effet, dans les dissertations contre Corneille, d'Aubignac souffle littéralement les exemples d'images dont l'apparition durant la représentation aurait pour résultat de diriger la réception sur des voies incongrues. Il s'amuse donc

à stimuler l'activité apocryphique de l'imagination du spectateur<sup>43</sup>. Que ce soit sous le mode analytique (dans *La Pratique du théâtre*) ou pratique (dans les pamphlets contre Corneille et *La Folle Querelle*), les auteurs classiques font preuve de la connaissance du rôle de l'imagination dans la réception des figures du discours.

#### 4. Conclusion

L'examen des principes d'analyse stylistique d'une pièce de théâtre fait voir les divergences profondes entre les auteurs que la tradition scolaire en place a tendance à regrouper sous l'étiquette commune des «premiers théoriciens classiques» ou «créations de Richelieu». Si, en 1639, La Mesnardière valorise la fonction expressive des exclamations, du silence et du changement de mètre, dans *La Pratique du théâtre*, ouvrage publié dix-huit ans plus tard, l'abbé d'Aubignac développe la théorie subtile du rapport entre les passions et les figures du discours. Cette modification s'inscrit dans les grandes transformations de la vie intellectuelle de cette période. Tout d'abord, on peut y voir l'abandon définitif de la conception de *mimèsis* dramatique entendue comme imitation du réel (introduit sur scène par des signes au premier degré, tels que les larmes, les soupirs et les pertes de voix, chers à La Mesnardière) en faveur de l'idée plus moderne de la représentation. Le discours pathétique selon d'Aubignac mime la réalité psychique de l'homme, en ce qu'il crée les conditions favorables au déroulement de la suite d'images internes fortes, provoquant les réponses affectives de la part du destinataire. Deuxièmement, le rejet de la conception associant tel mètre précis avec tel état d'âme particulier témoigne de l'éclipse des tendances pythagoriciennes, sensibles dans la théorie de l'art de la Renaissance française (par exemple, dans le style de la musique mesurée). Dans ce sens, l'avènement de ce qu'on a appelé, ci-dessus, la théorie syntaxique de la réception de la figure serait révélateur de la substitution, propre à toute une époque, de la réflexion dans les termes du discours à celle, fondée sur les analogies.

---

<sup>43</sup> Par exemple, lorsqu'il se rapporte à la pauvreté d'équipage de l'Oedipe cornélien avant son arrivée à Thèbes: «Mais quand il faut s'imaginer le fils d'un Roy courir le pad's à pied comme un Gueux, sans aucun Valet qui porte son bissac, et qui lui puisse donner son bonnet de nuit et ses pantoufles aux hosteleries» (F. Hédelin, D'Aubignac, op.cit., p. 41–42).

Ce hiatus historique séparant les deux théoriciens transparait jusque dans la forme de leurs oeuvres. D'Aubignac rompt ouvertement avec la tradition du commentaire de la *Poétique* d'Aristote à laquelle consacre La Mesnardière. Par le luxe des citations, le livre de ce dernier semble s'apparenter de surcroît au centon humaniste, tandis que *La Pratique du théâtre* limite les évocations littérales au strict minimum, en leur préférant les références discrètes, ponctuelles et très économes. Néanmoins, la modernité de d'Aubignac ne doit pas être exagérée. Il n'est pas – comme le veulent certains commentateurs – un penseur cartésien, et ses idées philosophiques et scientifiques<sup>44</sup> sont réglées d'après la *doxa* aristotélienne de l'époque<sup>45</sup>. Ici encore, l'étude de la théorie stylistique corrobore cette interprétation: l'apport cartésien, introduit dans les sciences du langage par la publication de la *Grammaire* de Port-Royal, passe inaperçu par les théoriciens du théâtre classiques qui – tout en investissant les figures du discours d'importantes fonctions dramatiques – limitent leur intérêt à celles de pensée et de sens, consacrées depuis longtemps par la traditionnelle rhétorique des images.

Keywords: *rhetoric, poetics, french classicism, figure, Racine, Corneille, pamphlet*

## STYLISTIC ANALYSIS OF 17TH-CENTURY DRAMATIC TEXT

### Summary

The article deals with stylistic aspects in the analysis of 17th-century drama in France. In their critique of dramatic *elocutio*, pamphlet and poetic authors ascribe an expressive function to figures of discourse. This concept has strong roots in rhetorical

<sup>44</sup> Dont il fait étalage dans ses écrits de jeunesse, comme *Des Satyres, brutes, monstres et démons* (1627), mais aussi, plus tard, dans le *Discours académique sur l'éloquence* de (1668) et notamment, dans *Macarise ou la Reyne des Isles fortunées* (1663).

<sup>45</sup> Sur le fond aristotélien d'une doxographie aussi populaire que les *Conférences du bureau d'adresse* de Théophraste Renaudot, voir: S. Mazauric, *Savoirs et philosophie à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 1997: bien qu'une des origines de l'essor des Académies depuis la fin du XVIe siècle soit liée à ce que Mazauric appelle *la crise d'aristotélisme*, Aristote reste pour les conférenciers de Renaudot le point de référence privilégié. Avec 235, soit plus de 19% d'occurrences et références philosophiques, il est le premier auteur cité et commenté après les évocations testamentaires, patrologiques et théologiques prises ensemble (plus de 24%). La fréquence de citations répond à l'inspiration sur le plan des idées, car les conférenciers empruntent à la tradition aristotélienne ce que Simone Mazauric appelle «catégories et instruments de savoir».

theory, in whose development in the 17th century may be observed a characteristic evolution: from the initial valorisation of concepts of thought (such as hypotyposis), authors confer basic expressive functions to figures of construction (syllepse, ellipse, pléonasmе, hyperbate). Also founded on poetics, the stylistic analysis of texts valorises only certain types of figure: the strictly dramatic function is ascribed above all to figures of thought, and sense. It is interesting that 17th-century poetics does not ascribe dramatic functions to figures of construction, which allows the limits of the influence of rhetorical theory on stylistics in poetics to be defined.

*Translated by Michał Bajer*

## **ANALIZA STYLISTYCZNA TEKSTU DRAMATYCZNEGO W XVII WIEKU**

### **Streszczenie**

Przedmiotem artykułu są aspekty stylistycznej analizy dramatu w XVII wieku we Francji. W swojej krytyce dramatycznego *elocutio* autorzy poetyk i pamfletów przypisują figurom dyskursu funkcję ekspresywną. Ta koncepcja jest silnie osadzona w teorii retoryki, w której rozwoju w XVII wieku można zaobserwować znamiennej ewolucję: po początkowej waloryzacji figur myśli (np. hipotypoza), autorzy przyznają podstawowe funkcje ekspresywne figurom konstrukcji (syllepse, ellipse, pléonasmе, hyperbate). Również prowadzona na gruncie poetyki analiza stylistyczna tekstów waloryzuje tylko pewne typy figur: ściśle dramatyczna funkcja przyznawana jest przede wszystkim figurom myśli oraz sensu. Interesujący jest fakt, iż poetyka XVII wieku nie przypisuje funkcji dramatycznych figurom konstrukcji, co pozwala uchwycić granice wpływu teorii retoryki na stylistykę uprawianą w ramach poetyki.