

Yannick Chevalier et Philippe Wahl (dir.)

La syllepse. Figure stylistique

Presses universitaires de Lyon

Définition de la syllepse théâtrale

Jean-Éric Barou

DOI : 10.4000/books.pul.20502
Éditeur : Presses universitaires de Lyon
Lieu d'édition : Presses universitaires de Lyon
Année d'édition : 2005
Date de mise en ligne : 5 novembre 2019
Collection : Textes & Langue
ISBN électronique : 9782729710941



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BAROU, Jean-Éric. *Définition de la syllepse théâtrale* In : *La syllepse. Figure stylistique* [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2005 (généré le 27 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/20502>>. ISBN : 9782729710941. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.20502>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 mars 2020. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Définition de la syllepse théâtrale

Jean-Éric Barou

- 1 La syllepse, définie par Fontanier en 1821, consiste :
*à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet ; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore.*¹
- 2 Cependant aujourd'hui l'on pourrait dire, en termes sémantiques : un signifiant unique répété ou non entrant dans une ou deux constructions syntaxiques² pour deux signifiés distincts en relation par une partie des sèmes qu'ils ont en commun³.
- 3 Il existe au théâtre certains procédés dramatiques particulièrement producteurs de syllepses, notamment ceux qui portent sur la dualité⁴. Parmi ceux-ci, le quiproquo est fréquent dans la comédie. Pierre Larthomas le définit, à partir du *Petit Robert*, ainsi : « Méprise, erreur qui consiste à prendre une personne, une chose pour une autre. Situation qui en résulte⁵. » Il retient du travail de Jacques Scherer⁶ la notion de faux obstacle et ses conclusions sur l'importance de cet « accident » dans le théâtre classique, accident qui peut être pathétique ou comique. Il distingue alors la méprise du quiproquo dont l'origine est purement verbale et il estime que deux conditions sont nécessaires pour qu'il y ait quiproquo : tout d'abord, pour ce qui nous intéresse dans le cadre de la syllepse, « du point de vue strictement verbal, [...] l'existence dans la langue utilisée de certains déficits, faits de polysémie ou d'homophonie, emploi ambigu [...] de représentants, etc. » ; ensuite la nécessité que « ni la mimique, ni la situation, ni le contexte n'éclaircissent l'énoncé ».
- 4 Ainsi il apparaît que le quiproquo est lié à la langue alors que la méprise est liée au contexte, et allant plus loin nous pensons qu'il existe une syllepse particulière de langue, que nous appellerons « lexicale », qui sous-tend le quiproquo et une autre de contexte, que nous appellerons « contextuelle », qui sous-tend la méprise. Par ailleurs le quiproquo et la méprise se regroupent dans l'erreur qui est le pendant de la tromperie, et erreur et tromperie sont soutenues comme nous le verrons par une syllepse que nous nommerons « théâtrale », fondée dans le dialogue (énonciation/identification), qui se distingue d'une autre syllepse que nous nommerons « littéraire », fondée dans la syntaxe du texte (énoncé)⁷.

- 5 Pour définir ces deux types différents de syllepse, théâtrale et littéraire, chaque type pouvant prendre deux valeurs, lexicale et contextuelle⁸, nous mènerons une réflexion théorique basée sur les deux exemples retenus par Pierre Larthomas pour illustrer d'un côté le quiproquo avec une scène de *L'Avare* de Molière et d'un autre la méprise avec une scène du *Cid* de Corneille, mais en choisissant de partir de la syllepse théâtrale comme figure centrale de la tromperie et de l'erreur. Nous verrons tout d'abord de quelle tromperie ou erreur il est question en fonction des personnages et dans quel objet, exprimé notamment par des mots en syllepse à signifiés doubles, l'une et l'autre se réalisent. Puis nous verrons que la syllepse théâtrale est une prise de conscience par chaque personnage et par le public de la dualité du discours, qu'elle joue au niveau énonciation/identification, et qu'elle peut être lexicale et se rattacher au quiproquo ou contextuelle et se rattacher à la méprise. Enfin nous étudierons le résultat de la tromperie ou de l'erreur au travers du degré de distorsion des signifiés de la syllepse théâtrale qui se définit aussi par le choix final (plus ou moins réalisé) de l'un des signifiés.

ERREUR ET TROMPERIE

- 6 Le terme *erreur* « acte de l'esprit qui tient pour vrai ce qui est faux et inversement ; jugements, attitudes psychiques qui en résultent⁹ » est le générique qui tient sous sa dépendance le terme *quiproquo*, « erreur qui consiste à prendre une personne, une chose pour une autre. Situation qui en résulte »¹⁰ et le terme *méprise* avec la même définition¹¹. La différence entre *quiproquo* et *méprise* porte alors comme on le verra dans le cadre particulier de la syllepse sur la nature des sèmes mis en jeu dans les lexies qui supportent l'erreur. Ainsi le quiproquo se construit avec des signifiants dont les signifiés renvoient à la langue alors que la méprise se construit avec des signifiants dont les signifiés renvoient à la situation¹².
- 7 Le théâtre, où les personnages sont omniprésents, oblige à considérer le pendant de l'erreur qui est la *tromperie*, « fait d'induire volontairement ou involontairement en erreur »¹³. La tromperie et l'erreur sont à prendre alors comme un couple indissociable¹⁴ relativement à chacun des personnages et des énoncés qui se rapportent à eux. La tromperie et l'erreur se réalisent, pour chaque situation théâtrale particulière, au travers d'un objet référent qui s'exprime dans différents lexèmes dont les signifiés sont doubles.
- 8 Ainsi dans le texte de Molière il y a double tromperie et double erreur. Tromperie involontaire¹⁵ par Harpagon – qui lance une fausse accusation concernant le vol de la cassette et que lui a soufflée Maître Jacques : « Oh ! oh ! aurois-je deviné sans y penser ? » (Ava : 7)¹⁶ – de Valère qui fait erreur croyant qu'il est question d'Élise. Tromperie involontaire par Valère – qui avoue avec difficulté sa vraie relation avec Élise – d'Harpagon qui fait erreur car il ne peut le croire et qu'il ne pense qu'à son argent. À la fin Harpagon se rend compte de son erreur – « Harpagon – *La pudeur de qui ? Valère – De votre fille* (Ava : 55-56) –, mais pas Valère. Dans le texte de Corneille maintenant il y a simple tromperie et simple erreur. Tromperie involontaire¹⁷ par Don Sanche qui met trop d'empressement – *Sire, un peu trop d'ardeur malgré moi Va déçue* (Cid : 1745) – à apporter la nouvelle de la victoire de Rodrigue à Chimène, laquelle fait erreur sur l'épée qu'il dépose à ses pieds, épée de Don Sanche vaincu. À la fin Chimène

prend conscience de son erreur : Don Fernand – *Chimène, sors d'erreur, ton amant n'est pas mort* (Cid : 1743).

- 9 D'un point de vue dramatique les erreurs dans *L'Avare* et *Le Cid* sont bien différentes. La double erreur d'Harpagon et de Valère dans la scène de *L'Avare* ne semble mener à rien si ce n'est discrètement à la révélation de la liaison d'Élise et de Valère, alors que l'erreur de Chimène dans la scène du *Cid* conduit à l'aveu de son amour pour Rodrigue, un aveu public pour lequel elle ne pourra plus se rétracter et qui permettra le dénouement de la pièce : *Il faut l'avouer, Sire, / Je vous en ai trop dit pour m'en pouvoir dédire* (Cid : 1801).
- 10 La tromperie par Harpagon et l'erreur correspondante de Valère se réalisent dans un objet référent qui est la cassette – objet auquel renvoient des mots à double sens comme *sang* (Ava : 13), *entrailles* (Ava : 13), *action* (Ava : 17), *trésor* (Ava : 27), *cassette* (Ava : 49), *affaire* (Ava : 51) – et dans le vol dont celle-ci aurait été l'objet – *crime* (Ava : 3), *voleur* (Ava : 9), *guet-apens* (Ava : 11), *assassinat* (Ava : 11) – par passion pour l'argent – *amour* (Ava : 23), *serment admirable* (Ava : 31), *promesse plaisante* (Ava : 31), *beaux yeux* (Ava : 49)¹⁸. La tromperie par Valère et l'erreur correspondante d'Harpagon se réalisent dans un objet référent qui est Élise – objet auquel renvoient des mots à double sens comme *sang* (Ava : 14), *celui [bien] que j'ai* (Ava : 24), *trésor* (Ava : 28) – et que Valère aime en secret de son père – *crime* (Ava : 4), *chose* (Ava : 6), *offense* (Ava : 10), *faute* (Ava : 10), *mal* (Ava : 12), *rien que je puisse réparer* (Ava : 14), *Amour* (Ava : 20), *promis une foi mutuelle* (Ava : 30), *serment de ne nous point abandonner* (Ava : 30), *engagés d'être l'un à l'autre* (Ava : 32), *résolution* (Ava : 36), *aventure* (Ava : 50). La tromperie par Don Sanche et l'erreur correspondante de Chimène se réalisent dans un objet référent qui est l'épée de Rodrigue – objet auquel renvoie un mot à double sens comme *épée* (Cid : 1705, 1753).

SYLLEPSE LITTÉRAIRE ET SYLLEPSE THÉÂTRALE

- 11 L'erreur et la tromperie sont soutenues au théâtre par une forme de syllepse que nous qualifierons de « théâtrale » pour la distinguer de la syllepse « littéraire ». Nous opposerons ces deux formes de syllepse sur deux points particuliers : la prise de conscience de la dualité du discours, et la distinction entre énoncé et énonciation/identification. Cependant nous les rapprocherons sur le dernier point abordé concernant le lexique et le contexte.

La syllepse est une prise de conscience

- 12 La syllepse est avant tout une prise de conscience. Il y a syllepse lorsqu'il y a prise de conscience d'un double sens sur un mot. Prise de conscience unique liée à la compréhension inhérente au texte par le lecteur dans le cadre de la syllepse littéraire¹⁹ et prise de conscience multiple dans le cadre de la syllepse théâtrale où il peut y avoir une compréhension différente du texte par les personnages eux-mêmes et par le lecteur. Nous donnons ici des exemples de syllepses théâtrales tirés de *L'Avare* pour le public et pour différents personnages. Les syllepses sont dans la répétition des mots avec des sens différents.
- 13 Les syllepses théâtrales pour le public sont les plus nombreuses : ce sont tous les mots en caractères gras dans l'extrait de *L'Avare* donné en annexe. Il existe une syllepse théâtrale pour Harpagon à partir du moment où il prend conscience du quiproquo et

donc du double sens des mots dans les échanges qu'il a eus avec Valère : *promesse* [de mariage] (Ava : 57) qui renvoie à *promesse plaisante* [de foi mutuelle faite à sa cassette] (Ava : 31). Quant à Valère qui ne prend jamais conscience du quiproquo, il n'y a pas de syllepse pour lui.

- 14 La prise de conscience d'un double sens sur les mots par les personnages est précédée par la prise de conscience d'une incompréhension et d'un décalage entre ce qui est dit et ce qui est compris. La syllepse pour le public est alors bloquée comme on peut le voir dans tous les mots en italique dans l'extrait de *L'Avare*. C'est Harpagon qui contribue le plus à annuler les syllepses théâtrales dans les mots suivants : *honneur* (Ava : 17), *argent* (Ava : 35), *brûlé* (Ava : 44), *honnête* (Ava : 47), *beaux yeux* (Ava : 49), *pudeur* (Ava : 55). La répétition d'*amour* par Harpagon est la marque d'une incertitude et il y a bien double sens : *Amour* [d'Élise] (Ava : 20) et *amour* [de l'argent] (Ava : 21). Bien que Valère ne prenne jamais conscience d'un double langage, il participe à la neutralisation d'une syllepse théâtrale : *vol* (Ava : 26).

La syllepse joue au niveau de l'énoncé et du couple énonciation/identification

- 15 Là où la syllepse littéraire se situe au niveau de la syntaxe du texte, de l'énoncé²⁰, la syllepse théâtrale joue au niveau du couple énonciation/identification²¹ en considérant tous les personnages qui alternativement s'expriment et écoutent ainsi que le public qui se projette en chacun d'eux.
- 16 L'on peut alors distinguer deux niveaux de syllepse théâtrale basés sur le couple énonciation/identification. Un niveau simple²² : un mot x est émis par un personnage A avec un sens S1 et est compris par un personnage B avec un sens S2. Et un niveau complexe²³ : un mot x est émis par un personnage A avec un sens S1 et est compris par un personnage B avec un sens S2, puis le même mot x est ré-émis par B avec le sens S2 et est compris par A avec le sens S1. Il y a donc syllepse simple lorsqu'il n'y a pas de répétition d'un mot x dans un échange verbal entre deux personnages qui ont deux interprétations différentes du signifiant du mot x prononcé et entendu par l'un ou par l'autre (une fois) ; il y a syllepse complexe (double, triple, etc.) lorsqu'il y a répétition (une fois, deux fois, etc.) d'un mot x dans un échange verbal entre deux personnages qui ont deux interprétations différentes du signifiant du mot x prononcé et entendu alternativement (deux fois, trois fois, etc.) par l'un et par l'autre²⁴. Pour l'interprétation des syllepses le public fonctionne en se mettant à la place de chaque personnage au niveau du couple énonciation/identification.
- 17 Nous donnons ici quelques exemples de syllepses simples et multiples :
- syllepse simple (une occurrence du mot non répété) : *action* (Ava : 17) ;
 - syllepse double (deux occurrences du mot répété une fois) : *sang* (Ava : 13, 14) ;
 - syllepse triple (trois occurrences du mot répété deux fois) : *trésor* (Ava : 27, 28, 28) ;
 - syllepse quadruple (quatre occurrences du mot répété trois fois) : *amour* (Ava : 20, 21, 23, 23).
- 18 Il est intéressant de mentionner également des cas de répétition de mot avec changement de catégorie grammaticale :
- du verbe au nom : *promettre une fois mutuelle* (Ava : 30) repris dans *promesse* (Ava : 31), *faire serment de ne point s'abandonner* (Ava : 30) repris dans *serment* (Ava : 31) ;
 - du nom à l'adverbe : *amour* (Ava : 21) repris dans *oui* (Ava : 22) ;

- du nom à la marque du féminin : *épée* (Cid : 1705) repris dans *du sang de Rodrigue toute trempée* (Cid : 1706) où le mot *épée* n'est pas répété mais sous-entendu dans l'accord au féminin de *trempée* ;
- du nom au pronom (cas complexe de syllepse littéraire imbriquée dans une syllepse théâtrale double) : il y a syllepse littéraire, pour Valère qui s'exprime mais non pas pour Harpagon qui écoute, dans le mot *biens* (Ava : 24) dont le signifiant est repris dans la locution *celui que j'ai* (24)²⁵ dans un sens différent. Cette syllepse littéraire est imbriquée dans une syllepse théâtrale double contenue une première fois dans la locution pronominale *celui que j'ai* (Ava : 24) qui comme on l'a vu renvoie à *biens*, et une deuxième fois dans le pronom *le* (Ava : 25) qui reprend *celui que j'ai*, avec chaque fois une énonciation/identification différente pour Valère et Harpagon²⁶.

Syllepse lexicale et syllepse contextuelle

- 19 Syllepse littéraire et syllepse théâtrale se rejoignent sur ce dernier point concernant la nature des sèmes mis en jeu. Chacune peut en effet être lexicale lorsque les sèmes renvoient à la langue ou contextuelle lorsque ceux-ci renvoient à l'objet référent. En d'autres termes la syllepse lexicale joue sur les sèmes lexicaux²⁷ de deux signifiés d'un même signifiant (du propre au figuré, par métaphore, etc.) alors que la syllepse contextuelle joue sur les sèmes contextuels²⁸ avec la possibilité de rencontrer des mots monosémiques.
- 20 Les exemples que nous proposons sont pris parmi les syllepses théâtrales que nous avons rencontrées dans les deux extraits de Molière et de Corneille. Nous présentons tout d'abord des exemples de syllepse lexicale tirés de *L'Avare* :
- *sang* (Ava : 13) : pour Harpagon « les enfants, les descendants [fille] », et pour Valère « (Métaph.) principe de vie dans l'être vivant » ;
 - *amour* (Ava : 20) : pour Harpagon « goût très vif pour une chose, une activité qui procure du plaisir » et pour Valère « inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel » ;
 - *trésor* (Ava : 27) : pour Harpagon « grandes richesses concrètes ; masse monétaire importante » et pour Valère « personne comparée à une chose précieuse » ;
- 21 Voici ensuite un exemple de syllepse contextuelle tiré du *Cid* :
- 22 — *épée* (Cid : 1705) : « Épée », mais pour Don Sanche « l'épée de Don Sanche vaincu », et pour Chimène « l'épée de Don Sanche vainqueur » La syllepse porte ici sur un terme spécifique, *l'épée* [*de Don Sanche*].
- 23 La syllepse lexicale jouant sur la langue, soutient principalement les situations de quiproquo alors que la syllepse contextuelle, jouant sur le contexte, soutient principalement les situations de méprise. Cependant rien n'empêche le mélange des deux types de syllepse dans une situation particulière. Ainsi il faut signaler la particularité des syllepses construites avec des lexèmes génériques comme *chose*²⁹ (Ava : 6), « Ce qui a lieu, ce qui se fait, ce qui existe » : pour Harpagon « le vol de sa cassette » et pour Valère « son amour secret pour Élise » – où le sens du mot étant général, c'est le contexte qui éclaire la signification. L'on a l'intuition d'un jeu sur la langue dans une situation générale de quiproquo, donc de syllepse lexicale, alors que c'est le contexte qui éclaire le sens du mot, entrant de ce fait dans le cadre d'une syllepse contextuelle.

CHOIX FINAL D'UN SIGNIFIÉ

- 24 La dernière distinction entre syllepse théâtrale et syllepse littéraire porte sur le choix final d'un signifié, choix qui permet la levée de l'ambiguïté sémantique. Or si la syllepse théâtrale aboutit à un choix, plus ou moins réalisé, entre les deux signifiés du signifiant sur lequel porte le quiproquo ou la méprise, la syllepse littéraire aboutit à un non-choix entre les signifiés. En effet dans le premier cas, la syllepse et les deux signifiés correspondants participent à une incompréhension, forcément instable, entre les personnages, alors que dans le second ils participent à une compréhension du texte, à une lecture multiple, tendant à la stabilité, qui peut être recherchée comme effet de style.
- 25 Concernant la syllepse théâtrale, des signes de l'incompréhension entre les personnages apparaissent dispersés le long du dialogue. C'est le questionnement sur le signifié : *l'amour ?* (Ava : 21), *Appelez-vous cela un vol ?* (Ava : 26), etc. ; ce sont des exclamations : *brûlé pour ma cassette !* (Ava : 45). Lorsque le doute sur le sens du dialogue est trop fort pour un personnage qui sent une incompréhension, celui-ci peut aussi être amené, s'il ne peut encore rompre la syllepse, à construire une explication rendant le double sens plausible : *Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse* (Ava : 49) se dit Harpagon qui rapproche *cassette* et *maîtresse* par comparaison amoureuse, expliquant du même coup le fondement métaphorique de la syllepse dans laquelle lui et Valère sont pris. Mais le doute aboutit enfin à la dislocation de la syllepse avec une mise au point sémantique. C'est Harpagon qui comprend finalement, lorsque Valère parle de *pudeur* (Ava : 55), que le sens du terme *amour* (Ava : 21) qui l'avait déjà surpris sans qu'il aille au bout de sa réflexion n'est pas « l'amour de l'argent » mais « l'amour d'Élise pour Valère »³⁰. Ensuite il ne peut plus y avoir de syllepse théâtrale puisque la communication redevient normale, chacun parlant à nouveau de la même chose. Ainsi *promesse* (Ava : 56 et 57) apparaît deux fois sans entrer dans une syllepse théâtrale comme cela avait été le cas pour *promesse* (Ava : 31)³¹. La syllepse théâtrale joue donc sur la distorsion des signifiés d'un même signifiant qui aboutit à un équilibre dans le choix final (plus ou moins réalisé) d'un seul signifié.
- 26 Concernant la syllepse littéraire maintenant, ce sont à l'inverse des signaux de compréhension qui annoncent un double sens : guillemets, italiques, etc. La syllepse littéraire joue par ailleurs sur une distorsion des signifiés qui tend vers un équilibre reposant sur un non-choix permettant un jeu sur la concomitance (plus ou moins réalisée) entre les signifiés d'un même signifiant.
- 27 On le voit, les dynamiques de la syllepse théâtrale et de la syllepse littéraire sont opposées : la syllepse littéraire (figure 1) se construit dans le temps de la lecture syntaxique de l'énoncé, avec des retours en arrière, alors que la syllepse théâtrale (figure 2) se construit dans le temps du dialogue (énonciation/identification) par reformulations successives en allant de l'avant. Les finalités sont également opposées : là où la syllepse théâtrale tend à supprimer la simultanéité des signifiés, la syllepse littéraire tend à en conserver l'essence.

Figure 1

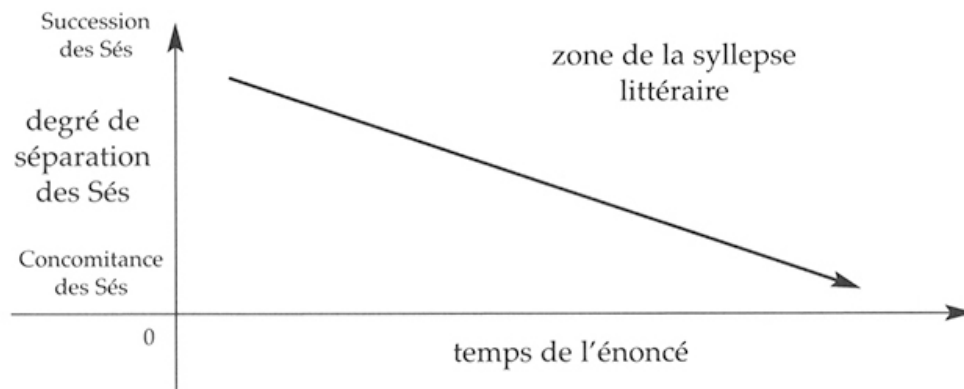
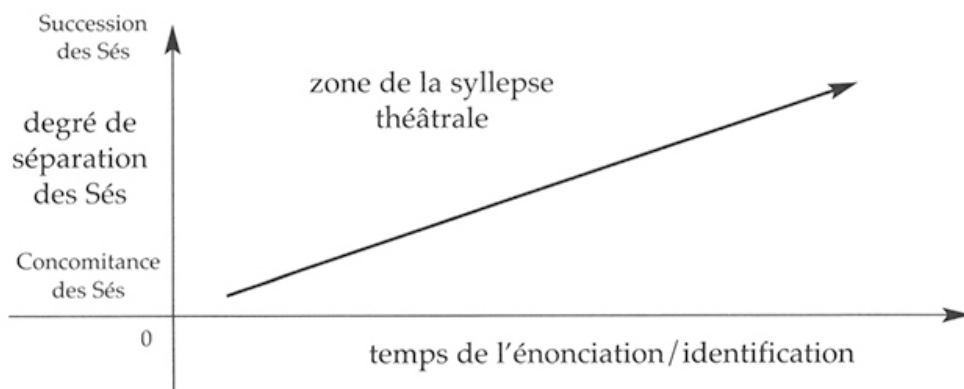


Figure 2



CONCLUSION : SYLLEPSE THÉÂTRALE ET SYLLEPSE LITTÉRAIRE

- 28 La syllepse théâtrale se définit comme un jeu sur un signifiant unique renvoyant à deux signifiés distincts donnés par l'alternance énonciation/identification dans les répliques du dialogue, et débouchant à la fin sur le choix d'un signifié unique. Il convient par ailleurs de s'interroger sur la prise de conscience de la syllepse par les personnages et sur la répétition du signifiant.
- 29 La syllepse littéraire se définit comme un jeu sur un signifiant unique renvoyant à deux signifiés distincts donnés par l'énoncé, et débouchant à la fin sur le maintien d'un signifié double. Il convient de voir si le signifiant est répété ou non et s'il entre dans une ou deux constructions syntaxiques.
- 30 Les signifiés, dans les deux types de syllepse, sont en relation par une partie de leurs sèmes lexicaux et s'opposent par une partie de leurs sèmes lexicaux ou de leurs sèmes contextuels, alternative qui permet de distinguer la syllepse lexicale de la syllepse contextuelle.

ANNEXES

Annexe

Les exemples sur lesquels s'appuie notre développement sont tirés de *L'Avare* de Molière (désignés par trois lettres du titre et une numérotation à partir des tirades) et du *Cid* de Pierre Corneille (désignés par trois lettres du titre et une numérotation à partir des vers).

L'Avare de Molière

Acte V, scène 3

1 HARPAGON — Approche : viens confesser l'**action la plus noire, l'attentat le plus horrible** qui jamais ait été commis.

2 VALÈRE — Que voulez-vous, Monsieur ?

3 HARPAGON — Comment, traître, tu ne rougis pas de **ton crime** ?

4 VALÈRE — De **quel crime** voulez-vous donc parler ?

5 HARPAGON — De quel crime je veux parler, infâme ! comme si tu ne savois pas ce que je veux dire. C'est en vain que tu prétendrais de le déguiser : l'affaire est découverte, et l'on vient de m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma bonté, et s'introduire exprès chez moi pour me trahir ? pour me jouer un tour de cette nature ?

6 VALÈRE — Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout, je ne veux point chercher de détours et vous nier **la chose**.

7 MAÎTRE JACQUES — Oh ! oh ! aurois-je deviné sans y penser ?

8 VALÈRE — C'étoit mon dessein de vous en parler, et je voulois attendre pour cela des conjonctures favorables ; mais puisqu'il est ainsi, je vous conjure de ne vous point fâcher, et de vouloir bien entendre mes raisons.

9 HARPAGON — Et quelles belles raisons peux-tu me donner, **voleur infâme** ?

10 VALÈRE — Ah ! Monsieur, je n'ai pas mérité **ces noms**. Il est vrai que j'ai commis **une offense** envers vous ; mais, après tout, ma faute est pardonnable.

11 HARPAGON — Comment, pardonnable ? **Un guet-apens ? un assassinat** de la sorte ?

12 VALÈRE — De grâce, ne vous mettez point en colère. Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que **le mal** n'est pas si grand que vous le faites.

13 HARPAGON — **Le mal** n'est pas si grand que je le fais ! Quoi ? **mon sang, mes entrailles**, pendard ?

14 VALÈRE — **Votre sang**, Monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien **réparer**.

15 HARPAGON — C'est bien mon intention, et que tu me **restitues** ce que tu **m'as ravi**.

16 VALÈRE — *Votre honneur*, Monsieur, sera pleinement satisfait.

17 HARPAGON — Il n'est pas question d'*honneur* là dedans. Mais, dis-moi, qui t'a porté à **cette action** ?

18 VALÈRE — Hélas ! me le demandez-vous ?

19 HARPAGON — Oui, vraiment, je te le demande.

20 VALÈRE — Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait faire : **l'Amour**.

21 HARPAGON — **L'amour** ?

22 VALÈRE — Oui.

23 HARPAGON — Bel amour, bel amour, ma foi ! *l'amour de mes louis d'or*.

24 VALÈRE — Non, Monsieur, ce ne sont point *vos richesses* qui m'ont tenté ; ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je proteste de ne prétendre rien à *tous vos biens*, pourvu que vous me laissiez **celui que j'ai**.

25 HARPAGON — Non ferai, de par tous les diables ! je ne te **le** laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir *le vol* qu'il m'a fait !

26 VALÈRE — Appelez-vous cela *un vol* ?

27 HARPAGON — Si je l'appelle *un vol* ? **Un trésor** comme celui-là !

28 VALÈRE — C'est **un trésor**, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute ; mais ce ne sera pas le perdre que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, **ce trésor plein de charmes** ; et pour bien faire, il faut que vous me l'accordiez.

29 HARPAGON — Je n'en ferai rien. Qu'est-ce à dire cela ?

30 VALÈRE — Nous nous sommes **promis** une foi mutuelle, et avons **fait serment** de ne nous point abandonner.

31 HARPAGON — **Le serment** est admirable, et **la promesse** plaisante !

32 VALÈRE — Oui, nous nous sommes **engagés** d'être l'un à l'autre à jamais.

33 HARPAGON — Je vous empêcherai bien, je vous assure.

34 VALÈRE — Rien que la mort ne nous peut séparer.

35 HARPAGON — C'est être bien endiablé après *mon argent*.

36 VALÈRE — Je vous ai déjà dit, Monsieur, que ce n'étoit point *l'intérêt* qui m'avoit poussé à faire ce **que j'ai fait**. Mon cœur n'a point agi par les ressorts que vous pensez, et un motif plus noble m'a inspiré **cette résolution**.

37 HARPAGON — Vous verrez que c'est par charité chrétienne qu'il veut avoir **mon bien** ; mais j'y donnerai bon ordre ; et la justice, pendard effronté, me va faire raison de tout.

38 VALÈRE — Vous en userez comme vous voudrez, et me voilà prêt à souffrir toutes les violences qu'il vous plaira ; mais je vous prie de croire, au moins, que, s'il y a **du mal**, ce n'est que moi qu'il en faut accuser, et que votre fille en tout ceci n'est aucunement **coupable**.

39 HARPAGON — Je le crois bien, vraiment ; il seroit fort étrange que ma fille eût trempé dans **ce crime**. Mais je veux ravoir **mon affaire**, et que tu me confesses en quel endroit tu me l'**as enlevée**.

40 VALÈRE — Moi ? je ne l'ai point **enlevée**, et elle est encore chez vous.

41 HARPAGON — Ô **ma chère cassette** ! Elle n'est point sortie de ma maison ?

42 VALÈRE — Non, Monsieur.

43 HARPAGON — Hé ! dis-moi donc un peu : tu n'y **as point touché** ?

44 VALÈRE — Moi, y **toucher** ? Ah ! vous lui *faites tort*, aussi bien qu'à moi ; et c'est *d'une ardeur* toute pure et respectueuse que j'**ai brûlé** pour elle.

45 HARPAGON — *Brûlé* pour ma cassette !

46 VALÈRE — J'aimerois mieux mourir que de lui avoir fait paroître aucune pensée offensante : elle est trop *sage* et trop *honnête* pour cela.

47 HARPAGON — Ma cassette trop *honnête* !

48 VALÈRE — Tout mes désirs se sont bornés à jouir de sa vue ; et rien de criminel n'a profané la passion que **ses beaux yeux** m'ont inspirée.

49 HARPAGON — *Les beaux yeux* de ma **cassette** ! *Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse*.

50 VALÈRE — Dame Claude, Monsieur, sait la vérité de **cette aventure**, et elle vous peut rendre témoignage...

51 HARPAGON — Quoi ? ma servante est complice de **l'affaire** ?

52 VALÈRE — Oui, Monsieur, elle a été témoin de notre engagement ; et c'est après avoir connu l'honnêteté de ma flamme, qu'elle m'a aidé à persuader votre fille de me donner sa foi, et recevoir la mienne.

53 HARPAGON — Éh, est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer ? *Que nous brouilles-tu ici de ma fille ?*

54 VALÈRE — Je dis, Monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir *sa pudeur* à ce que vouloit mon amour.

55 HARPAGON — *La pudeur de qui ?*

56 VALÈRE — De votre fille ; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement **une promesse** de mariage.

57 HARPAGON — Ma fille t'a signé **une promesse** de mariage !

58 VALÈRE — Oui, Monsieur, comme de ma part je lui en ai signé une.

59 HARPAGON — O Ciel ! autre disgrâce !

***Le Cid* de Pierre Corneille**

Acte V, scène 5 (extraits)

DON SANCHE

Obligé d'apporter à vos pieds **cette épée...** [1705]

CHIMÈNE

Quoi ? du sang de Rodrigue encor toute trempée ?

[...]

DON SANCHE

D'un esprit plus rassis... [1713]

CHIMÈNE

Tu me parles encore,

Exécrable assassin d'un héros que j'adore ?

[...]

DON SANCHE

Étrange impression, qui loin de m'écouter... [1719]

CHIMÈNE

Veux-tu que de sa mort je t'écoute vanter, [1720]

Que j'entende à loisir avec quelle insolence

Tu peindras son malheur, mon crime et ta vaillance ?

Acte V, scène 6 (extraits)

CHIMÈNE

Sire, il n'est plus besoin de dissimuler [1723]

Ce que tous mes efforts ne vous ont pu celer.

J'aimois, vous l'avez su ; mais pour venger mon père, [1725]

J'ai bien voulu proscrire une tête si chère :

Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir

Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.

Enfin Rodrigue est mort, et sa mort m'a changée

D'implacable ennemie en amante affligée. [1730]

J'ai dû cette vengeance à qui m'a mise au jour,

Et je dois maintenant ces pleurs à mon amour.

Don Sanche m'a perdue en prenant ma défense,

Et du bras qui me perd je suis la récompense !

[...]

DON FERNAND

Chimène, sors d'erreur, ton amant n'est pas mort, [1743]

Et Don Sanche vaincu t'a fait un faux rapport.

DON SANCHE

Sire, un peu trop d'ardeur malgré moi l'a déçue : [1745]

Je venais du combat lui raconter l'issue.

Ce généreux guerrier, dont son cœur est charmé :

« Ne crains rien, m'a-t-il dit, quand il m'a désarmé ;

Je laisserai plutôt la victoire incertaine,

Que de répandre un sang hasardé pour Chimène : [1760]

Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du Roi,

Va de notre combat l'entretenir pour moi,

De la part du vainqueur lui porter **ton épée.** »

Sire, j'y suis venu : cet objet l'a trompée ;

Acte V, scène 7 (extrait)

CHIMÈNE

Relève-toi, Rodrigue. Il faut l'avouer, Sire, [1801]

Je vous en ai trop dit pour m'en pouvoir dédire.

NOTES

1. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 105.
2. Cela permet de distinguer la syllepse pure à signifiant unique ou double entrant dans deux constructions et les autres formes de syllepses comme la relecture par isotopie d'un signifiant unique entrant dans une seule construction.
3. Sinon il s'agit d'homonymes : jeux de mots.
4. Avec un sens que l'on retrouve dans l'adjectif *double* : « Qui a deux aspects dont un seul est révélé. – Duplicité. *Personne, âme double*, qui trompe par des paroles, des actes à deux faces. – Dissimulé, hypocrite, sournois. *Il est double ; son attitude est double.* Loc. *Jouer un double jeu* (cf. *Jouer sur les deux tableaux*). *Mener une double vie* : mener, en marge de sa vie normale, habituelle, une existence que l'on tient cachée » (*Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 1994). La dualité (vrai/faux ; visible/caché) est ainsi située au niveau du langage (tromperie, mensonge, fausseté), des actes (artifice, sournoiserie, ruse, erreur) et de la personnalité (duplicité, hypocrisie, fausseté, fourberie, perfidie).
5. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 233.
6. Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986, pp. 72-82.
7. Il n'est question ici que de théâtre, mais les notions développées peuvent aussi bien s'appliquer aux autres types de texte et notamment à la forme romanesque. Ainsi la syllepse théâtrale concerne le dialogue en général dans sa forme théâtrale ou romanesque ; la syllepse littéraire concerne la phrase en général, que celle-ci appartienne au théâtre ou au roman.
8. Soit quatre valeurs : syllepse littéraire lexicale ou contextuelle, syllepse théâtrale lexicale ou contextuelle.
9. *Le Grand Robert de la langue française*.

10. *Le Grand Robert de la langue française*, sans le mot *méprise*.
11. *Le Grand Robert de la langue française* définit ainsi *méprise* : « Erreur de la personne qui se méprend, se trompe (en prenant une chose, une personne pour ce qu'elle n'est pas) ».
12. Voir plus bas le développement : Syllepse lexicale/syllepse contextuelle. Exemple de *méprise* : DON SANCHE — *Obligé d'apporter à vos pieds cette épée...* CHIMÈNE — *Quoi ? du sang de Rodrigue encor toute trempée ? (Cid : 1706)*, avec deux sens pour *épée* : pour Chimène un sens 1 « épée du vainqueur » et pour Don Sanche un sens 2 « épée du vaincu ». Exemple de quiproquo : HARPAGON — *Si je l'appelle un vol ? Un trésor comme celui-là ! VALÈRE — C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute... (Ava : 27-28)*, avec deux sens pour *trésor* : pour Harpagon un sens 1 « valeur objective : son argent » et pour Valère un sens 2 « valeur figurée : Élise ».
13. L'on rajoute « ou involontairement ».
14. Voir plus bas le développement : Énonciation/identification.
15. Tromperie involontaire à partir du médium (ambiguïté de la langue) et non à partir du message.
16. Pour la numérotation des exemples tirés du *Cid* et de *L'Avare*, se reporter à l'annexe.
17. Tromperie involontaire à partir du message (ambiguïté du contexte) et non à partir du médium.
18. Le sens de *vol* (25) est ramené par Valère au niveau de la langue par la question qu'il pose (— *Appelez-vous cela un vol ? (Ava : 26)*, alors qu'il pourrait y avoir syllepse au niveau du contexte : *vol* de la cassette pour Harpagon et *vol* d'Élise pour Valère.
19. Dans le cas d'un dialogue, la prise de conscience d'un double sens par les autres personnages va de pair avec celle du lecteur et ne pose donc pas de problème en soi, si ce n'est celui lié à la compréhension générale du texte par le lecteur. C'est la réplique de Pyrrhus à Andromaque : *Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie. / Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé, / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai*.
20. Voir l'exemple d'*Andromaque* de Racine (note précédente).
21. « Les mécanismes d'énonciation permettent à l'énonciateur les réalisations discursives à partir des virtualités de la langue ; ils correspondent aux phénomènes de signification. À partir d'un texte l'interprétant identifie les éléments virtuels de la langue ; ces mécanismes font partie des phénomènes d'interprétation » (Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, pp. 16-17).
22. C'est le cas lorsqu'il y a un trompeur et un trompé comme dans la scène du *Cid*.
23. C'est le cas lorsqu'il y a un trompeur-trompé et un trompé-trompeur comme dans la scène de *L'Avare*.
24. Lorsque dans un dialogue il y a répétition de mots dans des sens différents, il s'agit de bien situer la syllepse : celle-ci n'est pas unique et contenue globalement dans le mot et ses répétitions, mais bien multiple et contenue dans le mot, puis dans chacune de ses répétitions.
25. Valère se défend d'en vouloir à l'argent d'Harpagon, mais le bien qu'il veut garder, c'est l'amour d'Élise.
26. *Celui que j'ai* renvoie pour Valère à Élise et pour Harpagon à sa cassette, de même que *le*.
27. Sèmes qui appartiennent en propre à l'unité lexicale : d'après la terminologie de François Rastier, sèmes inhérents (donnés par le dictionnaire de langue : /noir/ pour *corbeau*) et sèmes afférents socialement normés (susceptibles d'être donnés par le dictionnaire encyclopédique : /rusé/ pour *renard*).
28. Sèmes qui n'appartiennent pas à l'unité lexicale, mais qui sont donnés par le contexte : d'après la terminologie de François Rastier, sèmes afférents contextuels. Les virtuèmes de Bernard Pottier correspondent aux sèmes afférents de François Rastier.
29. *Idem* pour *action* (17), *affaire* (51).
30. « Autre disgrâce » (59) s'exclame Harpagon.

31. Il persiste cependant une syllepse littéraire, qui prend la suite de la syllepse théâtrale, sur *promesse* comme on l'a déjà vu. Pour Harpagon en effet *promesse* est à la fois cette « promesse de mariage » (56) pour laquelle il vient d'être mis au courant par Valère, et encore cette « promesse plaisante » (31) qui représente l'erreur dans laquelle il s'est complu durant tout l'échange et dont il vient seulement de prendre conscience : conscience de la dualité de son discours et de celui de Valère toute contenue dans le terme « autre disgrâce » (59).

AUTEUR

JEAN-ÉRIC BAROU

Équipe « Textes & Langue »