



HAL
open science

Faire entendre la voix d'Écho : de la rime au dialogue

Amélie Cerf

► **To cite this version:**

Amélie Cerf. Faire entendre la voix d'Écho : de la rime au dialogue. Education. 2020. dumas-04008485

HAL Id: dumas-04008485

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04008485>

Submitted on 28 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire

Présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation »

Mention 2nd degré, Professeur des Lycées et Collèges,

Faire entendre la voix d'Écho : de la rime au dialogue

Présenté par
CERF Amélie

Sous la direction de :
DEGOTT Bertrand

Grade : Enseignant-Chercheur

Introduction

*Adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos
vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.*

Un jour qu'il [Narcisse] chassait vers ses filets des cerfs tremblants, il frappa les regards de la nymphe à la voix sonore qui ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première, de la nymphe qui répète les sons, Écho¹.

Ovide, *Métamorphoses*, III.

Le mythe d'Écho et Narcisse

Le mythe du beau Narcisse qui ne cesse de contempler son reflet en se mirant dans l'eau et d'Écho qui ne peut que répéter les dernières paroles de l'autre, a inspiré et inspire aujourd'hui encore de nombreux artistes qu'ils soient peintres, sculpteur·rice·s, musicien·ne·s, metteur·se·s en scène ou poète·esse·s. Dans le cadre du LaB E23, projet pilote de collaboration franco-suisse, le théâtre de l'Espace de Besançon avait pour projet d'accueillir en avril 2020 le spectacle de David Marton intitulé *Narcisse et Écho*. Cet opéra qui mêle théâtre et musique explore la solitude de notre être et la question des problèmes de communication. À l'ère du numérique, de ses images et de ses sons, David Marton nous interroge sur ce mythe, preuve de sa persistance et de sa modernité.

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la nymphe Écho est condamnée par Junon à être toujours seconde, à ne répéter que les derniers mots de son interlocuteur. En effet, Écho, la bavarde, empêchait Junon de surveiller les infidélités de Jupiter en la retenant par de longs discours. Prise de passion pour Narcisse, elle échoue à le séduire et disparaît en ne laissant derrière elle que sa voix, ses os prenant alors l'aspect de la pierre. Dans *Daphnis et Chloé*, Longus² reprend le mythe ovidien en le modifiant : Écho, nymphe musicienne, repousse les avances de Pan qui, pour se venger, frappe de folie les bergers qui la déchiquettent et éparpillent ses morceaux partout sur Terre. En mémoire d'Écho, la Terre conserve son chant dans les imitations des voix et des sons. Ovide fait de la métamorphose une manière de perdurer pour la nymphe. Au sein de cette métamorphose, différentes étapes se distinguent mais forment pourtant un continuum où Écho persiste à travers sa voix. Longus, lui, semble

¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, livre III, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992, p. 118, v. 350-353.

² LONGUS, *Pastorales : Daphnis et Chloé*, éd. Jean-René Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1987.

faire du phénomène physique, un simple vestige à fonction mémorielle, un « souvenir d'elle », l'emblème de quelque chose qui a été mais qui n'est plus.

L'écho : un phénomène physique, musical et littéraire

Le mythe d'Écho et Narcisse a, comme toutes les histoires racontées dans *Les Métamorphoses*, une fonction étiologique : il cherche à expliquer un phénomène naturel que les physiciens définissent comme l'« effet d'une onde acoustique qui parvient à un point donné, après réflexion, avec une intensité et un retard suffisants pour être perçue comme distincte de l'onde directe par un auditeur placé en ce point »³. Il faut, pour percevoir un écho distinct, que le son direct et l'écho soient séparés d'au moins 0,1 seconde et que l'observateur soit à au moins 17 mètres de l'obstacle. Par ailleurs, l'informatique utilise une méthode appelée « écho » qui permet de comparer un signal émis et un signal reçu en réémettant le signal reçu vers l'émetteur pour que celui-ci puisse y déceler d'éventuelles erreurs dans la transmission des données.

En ce qui concerne la production des discours, on appelle figurément « écho » une trace qui renvoie à une autre référence (dans la phrase « cette œuvre fait écho aux peintures de Dali », par exemple). L'écho peut alors être considéré comme une modalité du travail de la citation qu'Antoine Compagnon définit et analyse dans son ouvrage *La Seconde Main* comme une mise en correspondance entre deux systèmes sémiotiques (qu'il appelle S_1 et S_2), « chacun composé de deux éléments, un sujet (A_1 ou A_2) et un texte (T_1 ou T_2)⁴». Ainsi, l'écho serait une des formes que peut prendre cette mise en correspondance (explicite ou non) avec un autre discours. Par extension, il désigne aussi les nouvelles que l'on a de quelqu'un par l'intermédiaire d'un autre ; ainsi de nombreux journaux ont pour titre « Écho ».

Les artistes, de l'époque baroque notamment, montrent un intérêt particulier pour l'imitation de l'écho. En musique, l'écho est une répétition affaiblie d'un motif bref ou d'une phrase musicale, il peut être instrumental ou vocal ; la distinction entre le son d'origine et le son répété est essentielle pour créer l'illusion d'un écho naturel.

Écho et échos : un champ de recherche qui engage une diversité d'approches

Travailler sur les échos en littérature engage nécessairement une diversité d'approches qui recouvre aussi une certaine diversité générique. Notre étude s'attachera à sur un premier plan

³ Article « écho » dans le Dictionnaire de français Larousse, URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cho/27494>, page consultée le 27 novembre 2019.

⁴ Antoine COMPAGNON, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 359.

à considérer l'écho d'abord comme un type de rime, procédé stylistique à l'origine d'une forme interrogeant le genre poétique. Sur un deuxième plan, notre étude explorera cette forme aussi comme un type de dialogue nécessitant alors une réflexion sur le genre théâtral. Ce procédé doit aussi être analysé en tant que motif littéraire dans une étude qui tâchera de montrer la continuité d'un mythe à travers différentes reprises littéraires.

En littérature, l'écho est d'abord une sorte de rime qui s'apparente à la rime couronnée. Dans son ouvrage *Élément de métrique française*, Jean Mazaleyrat définit la rime « par l'homophonie, entre deux ou plusieurs mots, de leur voyelle tonique ainsi que de tous les phonèmes qui, éventuellement, la suivent⁵ », et les « homophonies finales jouent ainsi, dans la conscience commune, le rôle de *marques des limites du vers*⁶ ». Les Grands Rhétoriciens jouent avec ces limites par des effets de correspondances et de répétitions avec par exemple les rimes comme :

- la rime *couronnée*, qui répète la syllabe de rime :
Guerre a fait main chatelet laid
Et mainte bonne ville vile. J. MOLINET
- même qui répète plusieurs syllabes :
Si ne craint point les temps divers d'hivers. G. CRÉTIN
- rime à *double couronne*, par double répétition de ce genre, l'une à la rime et l'autre à la césure :
Trop de vent vend, // et met nos ébats bas ; G. CRÉTIN
- rime *empérière* (< impériale >), qui triple la syllabe de rime :
Qu'es tu qu'une immonde, Monde, onde ? cité par T. SÉBILLET,
*Art poétique françoys*⁷.

La rime couronnée et ses variantes citées ci-dessus permettent un jeu de syllabes en incluant la répétition à l'intérieur du vers, comme dans les vers de Marot :

La blanche colombelle belle
Souvent te voy priant criant
Mais dessous la cordelle d'elle,
Me jette un œil friand, riant,
En me consommant et sommant
A douleur qui ma face efface⁸.

Cette répétition est souvent synonyme d'une « réduction » du signifiant par la reprise d'une partie seulement des phonèmes antérieurs. Cette réduction rejoint l'impression d'atténuation observable du point de vue musical pour la rime écho. Cette réduction n'est pourtant pas

⁵ Jean MAZALEYRAT, *Élément de métrique française*, Malakoff, Armand Colin, « Coursus », 2016, p. 184.

⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁷ Jean MAZALEYRAT, *op. cit.*, p. 219-220.

⁸ Clément MAROT, *Les œuvres de Clément Marot, de Cahors, valet de chambre du roy*, Chanson III, Lyon, Ro-ville, 1547.

systématique comme en témoigne le dernier vers de Clément Marot « A douleur qui ma face efface. » (que nous citons ci-dessus). Dans son ouvrage, *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*⁹, Véronique Gély considère ainsi la rime écho comme un prolongement de la rime couronnée. Cependant, si la rime couronnée est partie intégrante du vers, la rime écho serait quant à elle rejetée hors du vers comme l'affirme Thomas Sébillet dans son *Art poétique* :

Écho est aussi une espèce de couronnée : mais en celle-ci la couronne est hors de la mesure et composition du vers : autrement répétant ou une ou plusieurs syllabes mêmes de son, en ou sans équivoque : comme en cet épigramme.

Réponds, Écho, et bien que tu sois femme,
 Dis vérité. Qui fait mordre la femme ?
 Qui est la chose au monde plus infâme ?
 Qui plus engendre à l'homme de diffame ?
 Qui plus tôt homme et maison riche affame ?
 Qui fait Amour grand dieu et grand blasphème ?
 Qui grippe biens, agrafe corps, griffe âme¹⁰ ?

} Femme

La rime écho peut être, comme l'affirme Sébillet, rejetée hors du vers ou de la syntaxe de la phrase principale comme dans les vers de Guillaume Bouchet :

Qui requiert fort & mesure & cadance ? Dance.
 Qui faict souvent aux nopces residence ? Dance.
 Qui faict encor filles en abondance ? Dance.
 Qui faict sauter fois par outrecuidance ? Dance.
 Qui est le grand ennemy de prudence ? Dance.
 Qui met aux frons cornes pour evidence ? Dance.
 Qui faict les biens tomber en decadence ? Dance¹¹.

Les répétitions « Femme » dans l'exemple de Thomas Sébillet ou « Dance » dans le poème de Guillaume Bouchet ne font pas partie des décasyllabes et sont alors hors de la structure métrique du vers. Cependant ce critère de distinction métrique entre la rime écho et la rime couronnée n'est pas suffisant ; la rime couronnée et la rime écho se distinguent aussi sur le plan grammatical et sémantique. La syllabe répétée dans une rime couronnée correspond à un mot qui a une fonction grammaticale, alors que la syllabe répétée dans la rime écho correspond à un mot qui a une fonction sémantique, sans être indispensable du point de vue grammatical. Ainsi, les dernières syllabes, sont ajoutées aux paroles précédentes et en

⁹ Véronique GÉLY, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 2000, p. 184-186.

¹⁰ Thomas SÉBILLET, *Art poétique français* [1548], Paris, Félix Gaiffe, 1910, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241278p/f1.image>, page consultée le 8 mai 2020.

¹¹ Guillaume BOUCHET, *Troisième Livre des Sérées. Sérée XXXII : De la musique, & des joüeurs d'instrumens* (1^{ère} éd.1608), Genève, Slatkine, 1969.

achèvent le sens. Peu à peu, le procédé de la répétition à rime écho est devenue une forme poétique que l'on appellera l'écho responsive¹².

Véronique Gély analyse l'écho responsive non seulement comme forme poétique mais aussi comme type de dialogue entre un sujet lyrique et l'écho. Plus spécifiquement au théâtre, l'écholalie est la répétition automatique, par un sujet, des paroles que vient de prononcer son interlocuteur : cette répétition est source de nombreuses mises en scène qui peuvent être comiques ou tragiques. Nous nous interrogerons donc sur le devenir d'un procédé de versification comme la rime écho lorsqu'il est réaménagé en dialogue qui peut être exporté vers le genre théâtral.

Ainsi, nous nous interrogeons sur la persistance de l'écho prosodique, comme procédé de versification, non seulement en tant qu'il est relié au phénomène physique ou au mythe antique, mais aussi en tant qu'il interroge la variété des genres et des modes d'écriture en prose ou en vers. En effet, ce procédé stylistique existe dès l'Antiquité (comme la célèbre épigramme de Callimaque ou le dialogue, aujourd'hui perdu, entre Andromède et l'écho dans la tragédie *Andromède* d'Euripide¹³) et s'est peu à peu répandu pour connaître un certain âge d'or à la période dite « baroque ».

Écho, une rencontre entre un corpus baroque et contemporain

Dans notre étude sur le dialogue d'Écho avec un interlocuteur, nous avons choisi de fonder notre analyse sur la forme littéraire de l'écho responsive ou du poème-écho qui fait explicitement mention de la figure d'Écho ou du procédé de l'écho. Nous avons constitué un corpus d'œuvres baroques et contemporaines afin de mettre en avant l'évolution d'une pratique littéraire autour d'une forme. Notre étude s'appuie en premier lieu sur l'analyse de différents poèmes-écho de la période baroque qui constituent les fondements d'une inspiration qui crée une forme fixe. Ces poèmes semblent particulièrement intéressants pour étudier le phénomène visible et audible de l'écho puisqu'ils mettent en scène un dialogue avec Écho qui paraît plus ou moins vraisemblable et avec une alternance des tours de parole plus ou moins marquée. D'un point de vue historique, le baroque est une période que Jean Rousset délimite dans son anthologie *La Littérature de l'âge baroque en France*¹⁴ entre 1580 et 1670 environ.

¹² Nous empruntons cette notion d'*eco responsiva* à Véronique Gély dans son ouvrage *Écho dans la littérature européenne*, *op.cit.* Pour des raisons de commodité de lecture, nous avons préféré franciser ce terme.

¹³ Ce dialogue a été repris dans une parodie d'Aristophane dans les *Thesmophories* comme l'explique John Hollander dans son troisième chapitre intitulé « Écho schématique ». Voir John HOLLANDER, *The Figure of Echo: a mode of allusion in Milton and after*, University of California Press, London, 1981, p. 23.

¹⁴ Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1983.

À l'échelle européenne, nous pouvons élargir cette périodisation et nous considérerons que le baroque trouve son origine en Italie à partir du milieu du XVI^e siècle et se termine au milieu du XVIII^e siècle. D'un point de vue esthétique, le baroque est un mouvement artistique qui a longtemps été controversé mais qui se distingue tout de même par quelques points saillants et thèmes récurrents comme le changement et l'inconstance du monde, la tromperie et la parure, le spectacle funèbre. En raison de la multitude des œuvres qui comportent un effet d'écho, nous ne pouvons nier une part d'arbitraire dans le choix des œuvres de notre corpus qui ne peut être exhaustif. Toutefois, pour assurer une certaine représentativité des œuvres choisies, nous avons tenu à comparer des œuvres littéraires publiées entre 1552 et 1647 couvrant ainsi une large période du baroque.

Dans un court poème (annexe 1), Joachim Du Bellay peint le « Dialogue d'un amoureux et d'Écho¹⁵ » (publié en 1552 dans le *Recueil de poésie*) où Écho se fait conseillère raisonnable de l'amant. Ce poème est, selon Étienne Pasquier, le plus ancien « écho » de France¹⁶. Jean Second en avait écrit un en latin, dans ses *Sylves*. Le poème de Pierre de Marbeuf intitulé « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », publié dans *Recueil de vers*¹⁷ en 1628, est un long poème et présente un intérêt particulier pour l'évolution du caractère d'Écho tout au long du dialogue (annexe 2) : si Écho semble être d'abord une conseillère de l'amant-poète, ce dernier finit par la rejeter en raison des « conseils de rocher » qu'elle prodigue. Dans la même veine poétique, Honoré d'Urfé, dans son long roman *L'Astrée*¹⁸ écrit, sous forme de stances, un dialogue entre le berger Silvandre et Écho, accompagné d'un court commentaire particulièrement important du point de vue métalittéraire (annexe 3).

En second lieu, nous avons choisi d'ajouter à ce corpus baroque, des œuvres qui interrogent cette forme par la parodie ou les réécritures. Pour cela, nous avons intégré à notre

¹⁵ Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, XVII, in *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, « Classique Jaune », 2009, p. 170.

¹⁶ Nous tenons cette information des les éditeurs des *Œuvres poétiques* de Du Bellay, Daniel Aris et Françoise Joukovsky, qui citent *Les Recherches de la France* (livre VII, chapitre 12) d'Étienne Pasquier.

¹⁷ Nous avons consulté le texte dans l'édition suivante : Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La Poésie amoureuse de l'âge baroque : vingt poètes maniéristes et baroques*, Paris, Librairie générale française, « Bibliothèque classique », 1997, p. 315-318.

¹⁸ Honoré d'URFÉ, *L'Astrée. Deuxième partie*, livre 1, (1^{ère} éd. 1647), éd. Delphine Denis (dir.), Honoré Champion, Paris, « Classiques Littératures », 2016, p. 36-40. Nous conseillons aussi la consultation des éditions électroniques suivantes : « Deux visages de L'Astrée », édition électronique de *L'Astrée* établie par Eglal Henein, Tufts University (Medford, MA 02155, É.-U.), 2005-2016, URL : https://astree.tufts.edu/_analyse/accueil.html, page consultée le 30 novembre 2019. et « Le Règne de l'Astrée », édition électronique de *L'Astrée*, URL : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/index.php>, page consultée le 30 novembre 2019.

corpus un texte plutôt contemporain des œuvres de Du Bellay, Urfé et Marbeuf et des textes plus récents afin de montrer quelques évolutions possibles d'une forme littéraire et d'un motif déjà topique à la période baroque. En 1627 paraît *Le Berger extravagant*, roman de Charles Sorel qui sera à nouveau publié en 1633 avec le titre programmatique d'*Anti-roman*¹⁹ (annexe 4). Charles Sorel y renouvelle ici la critique du roman en mettant en scène un jeune homme qui a décidé de conformer sa vie à celle des bergers dans les romans de pastorales comme Céladon dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé. Le roman s'ouvre sur la description de Lysis, un jeune homme aux comportements étranges que l'on découvre faire paître ses brebis au bord de la Seine. Dans une volonté parodique assumée, Charles Sorel détourne les codes des genres qui l'ont précédé et met Lysis dans des situations comiques pour mieux dénoncer l'in vraisemblance des romans classiques. Nous verrons qu'il se réapproprie ainsi le dialogue avec Écho pour le transformer en un dialogue entre Lysis et un écho qui n'est autre que son ami Anselme. Cette parodie dès 1627 montre aussi que ce motif de poèmes en écho responsive était un procédé d'écriture répandu dès le début du XVII^e siècle.

Au XX^e siècle, le mythe de Narcisse occupe une place importante dans l'œuvre poétique de Paul Valéry. Le thème est notamment l'objet principal de deux poèmes d'une certaine ampleur : le poème *Fragments du Narcisse*²⁰ (annexe 5) publié pour la première fois en 1926 dans l'ouvrage intitulé *Charmes* et la *Cantate du Narcisse*²¹, un libretto écrit d'avril à novembre 1938 à la demande de Germaine Tailleferre qui l'a mis en musique. *Les Fragments du Narcisse* est un texte poétique où l'on suit les pensées de Narcisse enfermé dans sa solitude et son amour de soi. Le deuxième texte qui nous semble intéressant dans notre étude est un texte théâtral où Narcisse reste insensible aux charmes des nymphes y compris de celle que nous pouvons identifier comme Écho. Même si ces deux textes ne systématisent pas l'utilisation de la rime écho, il nous semblait tout de même intéressant de les intégrer à notre analyse pour montrer la permanence d'une forme littéraire et d'un motif et d'une forme littéraire sans cesse réinventés jusqu'à nos jours. Pour compléter ce corpus plus contemporain, nous nous sommes également penchée sur une œuvre de littérature de jeunesse : *Sacré silence*²² de Philippe Dorin est une pièce de théâtre parue pour la première fois dans l'édition *L'École des loisirs*. Cette pièce a été créée dans une première version intitulée *Ram Dam, le miroir sonore* en 1986 au Centre national de Strasbourg dans une mise en scène

¹⁹ Charles SOREL, *Le Berger extravagant* [1627], J. Osmont, Rouen, 1639.

²⁰ Paul VALÉRY, « Fragments du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 62-73.

²¹ Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 169-179.

²² Philippe DORIN, *Sacré silence*, Paris, L'École des loisirs, 1997.

d'Éric de Dadelsen. En effet, les poèmes baroques semblent très difficiles d'accès au collègue et la pièce, qui est beaucoup plus abordable que ces poèmes, nous semble intéressante à analyser dans la mesure où elle soulève les mêmes problématiques que celles abordées dans les poèmes en écho responsive : Philippe Dorin nous propose ici un véritable jeu poétique et littéraire autour du dialogue entre Écho et Lumpe, une marchande de sons.

Un amant dialoguant avec Écho, entre évanescence et persistance

D'après les définitions que nous avons données précédemment, il nous semble intéressant d'étudier les conditions de production d'un dialogue dans une situation de psittacisme. En effet, l'écho est un procédé fugace et ténu, une réponse discrète, affaiblie, une répétition qui ne conserve qu'une part infime de ce que l'autre a prononcé. Pourtant, l'écho doit toujours se distinguer du son direct et ne peut en être un simple prolongement : il reste toujours second mais revient de manière obsédante. La figure mythique d'Écho rejoue cette tension entre l'évanescence et l'obstination dans la répétition. En effet, après la dessiccation de son corps, la voix d'Écho est ce qu'il reste. Ainsi le dialogue avec Écho se trouve conditionné par le caractère à la fois éphémère et persistant de la réponse d'Écho. Par ailleurs, dialoguer suppose aussi de dialoguer avec un autre. Dialoguer avec un autre suppose donc de se définir comme autre : Écho est celle qui donne des réponses qui se distinguent du discours originel de l'autre et qui ainsi acquiert sa propre identité. Chez Ovide, Écho ne devient « écho » qu'à partir du moment où elle est condamnée par Junon. En effet, ce n'est qu'après la malédiction de Junon, qu'Écho acquiert sa faculté de répétition qui la définit ; au moment même où elle gagne son identité, elle ne peut plus l'affirmer qu'en empruntant les mots d'un autre qui la nomme. Cet autre est la plupart du temps un amant qui cherche à s'adresser à un être aimé silencieux. Ainsi le phénomène d'écho et la nymphe Écho sont tous deux des manifestations d'une présence-absence, à la fois perceptible et invisible qui révèle des tensions inhérentes au dialogue. On peut alors se demander en quoi le dialogue avec Écho – qu'il soit soumis à la rime ou affranchi d'elle, en poésie ou dans d'autres genres – permet d'interroger les enjeux et les conditions du dialogisme dans notre rapport à l'autre.

Dans une approche comparée de la littérature, nous avons précédemment travaillé sur l'étude de l'écho responsive dans un corpus d'œuvres littéraires et musicales européennes de l'âge baroque. De cette approche dérive notre choix d'un corpus fondé sur une diversité générique des œuvres permettant un aperçu plus exhaustif de la littérature. Dans une démarche qui n'est plus comparatiste, nous proposons ici d'adopter une approche mytho-

stylistique pour montrer l'évolution d'un motif et d'un procédé littéraire du XVI^e siècle à nos jours. À l'aide des théories linguistiques sur le dialogue, le premier temps de notre étude consistera à analyser les jeux littéraires mis en place par les auteurs baroques dans les poèmes en écho responsive de notre corpus. Écho pose la question des frontières de ce jeu codifié de questions-réponses qu'est le dialogue et interroge les conditions de possibilité du dialogue. Avec Écho surgit une multiplicité de voix qui nous force à nous interroger sur notre relation à autrui dans un échange où l'autre n'est *a priori* qu'un reflet de soi. Dans un second temps, à l'aune de nos réflexions littéraires précédentes, nous proposerons une analyse de l'évolution de cette forme en écho responsive devenue motif littéraire à travers les différentes réécritures littéraires qui jouent avec cette forme fixe et la renouvellent sans cesse. Ces textes qui s'inspirent du mythe d'Écho et Narcisse sont alors la preuve que cette forme et ce motif littéraire est en constant renouvellement et qu'aujourd'hui encore le mythe reste source de création. Les textes de Charles Sorel, Paul Valéry et Philippe Dorin nous semblent plus abordables dans l'enseignement secondaire et peuvent ainsi constituer des passerelles vers des textes baroques rédigés dans une langue plus difficile d'accès pour les élèves. Ils reprennent les mêmes problématiques que les textes baroques, jouent avec la forme du dialogue pour interroger à nouveau notre rapport à nous-même et à autrui. Cette analyse sera pour finir accompagnée d'une réflexion didactique autour de la place de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire dans l'enseignement aujourd'hui. Comme seule la mise en voix des textes permet de comprendre les enjeux du dialogue avec Écho, les séquences pédagogiques que nous proposons réaffirment aussi l'importance de la pratique de l'oral en cours de français. Nous proposerons des pistes de mise en œuvre pédagogique en classe de sixième autour de la question de la répétition créative dans le cadre de l'objet d'étude sur « Récits de création : création poétique ». Cette mise en œuvre pédagogique au cycle 3 sera accompagnée d'une réflexion orientée vers le lycée avec une présentation d'une séquence autour d'une forme poétique et de son évolution afin de mettre en avant la mythologie comme source d'inspiration poétique dans le cadre de l'objet d'étude sur la poésie du Moyen-Âge au XVIII^e siècle.

1. Le dialogue avec Écho dans la poésie baroque : un jeu de questions-réponses en équilibre instable

La forme écho responsive s'illustre par la répétition des dernières paroles de l'amant par Écho. La ré-énonciation des propos de l'amant par Écho interroge les frontières d'un système énonciatif à mi-chemin entre le dialogue et le monologue intérieur de telle sorte qu'un système dialogal très particulier est mis en place dans les formes en écho responsive. Au sein d'un système codifié de dialogue avec l'écho surgit alors une voix à la fois très singulière mais aussi fragmentée et plurielle dans une forme de dialogisme interne. Pourtant, comme les voix d'Écho et de l'émetteur se confondent parfois à l'unisson, ne serait-il pas alors plus judicieux, à l'instar de Véronique Gély, de parler de la forme écho responsive comme d'un « monologue extérieur²³ » ?

La voix d'Écho pose donc la question des frontières de ce jeu codifié de questions-réponses qu'est le dialogue. La particularité de la voix de la nymphe s'illustre inévitablement dans le dialogue avec un autre et nous interrogerons d'abord les conditions de possibilité de ce dialogue dont nous verrons qu'il est conditionné par le psittacisme. Le dialogue avec Écho permet alors la confrontation avec un autre qui est aussi un reflet de soi, ce qui est à l'origine d'une polyphonie des voix où l'autre devient le même. Enfin, constatant qu'Écho peut être une figuration du poète, nous en viendrons à nous demander si le trouble de l'identité que fait naître sa voix est une manière d'interroger le dialogisme inhérent à toute poésie lyrique.

1.1. Dialogue et dialogisme au cœur de l'écho

Le dialogue est une notion polysémique qui désigne à la fois l'échange verbal entre un locuteur et un interlocuteur²⁴, mais aussi un genre littéraire qui met en scène de différentes manières cet échange. Le *Dictionnaire des termes littéraires*²⁵ donne au dialogue un statut « d'unité structurante des genres mimétiques », il peut être un élément qui structure en profondeur des genres comme l'épopée médiévale, le théâtre ou encore le roman (on pense par exemple au roman *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot). Dans le cadre de notre étude,

²³ Véronique GÉLY, *op. cit.*, p. 168.

²⁴ En nous appuyant sur Benveniste, nous considérons que le monologue est une forme de dialogue : « le "monologue" est un dialogue intériorisé, formulé en un "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur ». Émile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale 2* (1970), Paris, Gallimard, Tel, 1998, p. 85.

²⁵ Article « dialogue » dans le *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik van GORP, Dirk DELABASTIA, Lieven D'HULST [et al.], Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005, p. 139-140.

nous considérons que le dialogue constitue une unité structurante des poèmes en écho responsive. Après avoir rappelé les différentes traditions génériques concernant le dialogue, le *Dictionnaire universel des littératures*²⁶ isole plusieurs fonctions du dialogue : il est d'abord un instrument pédagogique qui permet de vulgariser une réflexion. Platon qualifie ce type d'échanges de dialogue didactique où un maître répond aux questions d'un élève. Le dialogue est ensuite le moyen de se questionner sur le monde : chez Cicéron, le dialogue dialectique est un lieu de complémentarité entre philosophie et rhétorique, dans lequel personne n'est spécialisé dans les questions ou les réponses, et où l'on cherche ensemble une solution à un problème commun. Enfin le dialogue polémique de Lucien met en scène des personnages sur un pied d'égalité mais en désaccord, chacun affirme alors ce qu'il pense être une vérité sans qu'il y ait de conciliation finale. Nous verrons que le dialogue avec Écho mobilise ces différents modes de transaction²⁷ qui s'appliquent aussi bien au genre poétique du dialogue, qu'à la simple conversation. Par le terme de dialogue, nous renverrons au processus qui s'effectue dans le cadre de l'alternance des tours de parole, ce que Jacques Bres rattache dans sa communication au dialogue externe. Il distingue ce type de dialogue du dialogue interne en établissant deux catégories de concept : le dialogue/dialogal d'une part, et le dialogisme/dialogique d'autre part :

Ainsi [...] à l'heure actuelle, on peut dire que le linguiste dispose dans sa trousse de travail, de deux notions :

- dialogal, pour prendre en charge tout ce qui a trait au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole, disons le dialogue externe pour parler comme Bakhtine (cf. infra 2.2) ; dialogal est opposé à monologal ;
- dialogique, pour prendre en charge la problématique de l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés, disons pour faire vite le dialogue interne ; dialogique est opposé à monologique²⁸.

Ainsi, un énoncé est dialogique lorsque sa production est orientée vers d'autres énoncés antérieurs (dans le cas du dialogisme interdiscursif), vers la réponse sollicitée (dans le cas du dialogisme interlocutif) et vers soi-même (dans ce que Jacqueline Authier-Revuz désigne par autodialogisme et que Jacques Bres préfère désigner par « dialogisme intralocutif²⁹ »).

²⁶ Gustave VAPEREAU, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876, p. 183-184.

²⁷ Ces modes de transaction sont identifiés notamment par Eva KUSHNER, dans « Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle », *Revue des sciences humaines*, oct-déc 1972, p.485-501.

²⁸ Jacques BRES, « 3. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques BRES et al., *Dialogisme et polyphonie*, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2005, p. 49.

²⁹ « Cette triple interaction – interdiscursive, interlocutive, intralocutive – aura pour résultat, au niveau de l'énoncé produit, la dialogisation intérieure de l'énoncé. », *ibid.*, p. 53.

Si les poèmes en écho responsive s'appuient sur la notion de dialogue comme unité structurante, ils convoquent aussi celle de dialogisme que le *Dictionnaire des termes littéraires* définit d'abord dans un sens restreint puis à la lumière des théories bakhtiniennes.

En un sens limité et traditionnel, le dialogisme concerne le procédé qui insère un dialogue fictif au sein d'un monologue ou d'un discours. Ce procédé est fondé sur le principe de la polyphonie : un même discours fait « entendre » plusieurs voix successivement³⁰.

Après avoir donné cette définition restreinte du dialogisme comme insertion d'un dialogue au sein d'un énoncé monologique ou discursif, les auteurs du *Dictionnaire des termes littéraires* rappellent les théories de Bakhtine sur le dialogisme. Dans un sens plus large, Bakhtine développe cette notion dans son œuvre critique et l'oppose à l'idée d'un langage monologique : « toute parole implique un échange, qu'elle soit réponse à une autre parole ou anticipation de celle-ci³¹ ». Pour Bakhtine, le langage est un médium qui ne peut être compris que dans un contexte social : chaque mot porte la trace des énonciateurs qui les ont déjà prononcés. Dans un seul énoncé, dans un même texte, Bakhtine identifie plusieurs voix énonciatives qui s'opposent. Si Bakhtine fait du roman le porteur de ce dialogisme, nous verrons que les poèmes en écho responsive jouent aussi avec cette notion en faisant surgir plusieurs voix au sein d'un même énoncé dans une certaine « dialogisation intérieure » produite par l'interaction entre les différents types d'énoncés dialogiques. Le dialogisme suppose une polyphonie des voix sous-jacentes à un discours et diffère de ce que l'on appelle dialogue, qui est un système supposant au moins deux sujets parlants.

1.2. Écho comme voix du langage dialogique

Dans le jeu des questions-réponses, le lecteur doit accepter que l'écho puisse être vecteur d'une énonciation porteuse de sens, qu'elle ne soit pas qu'une voix mais devienne aussi un langage. Paul Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale* rappelle la complémentarité de la voix et du langage :

Une voix sans langage (le cri, la vocalise) n'est pas assez différenciée pour « faire passer » la complexité des forces désidérales qui l'animent ; et la même impuissance affecte, d'une autre manière, le langage sans voix qu'est l'écriture. Nos voix ainsi exigent à la fois le langage et jouissent à son égard d'une liberté d'usage presque parfaite, puisqu'elle culmine dans le chant³².

³⁰ Article « dialogisme », dans le *Dictionnaires des termes littéraires*, Hendrik van GORP, Dirk DELABASTIA, Lieven D'HULST [et al.], Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005, p. 139.

³¹ *Ibid.*, p.139.

³² Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Édition du Seuil, Paris, collection « Poétique », 1983, p. 10.

La voix est le support du langage qui permet d'exprimer ses désirs les plus profonds avec une certaine liberté qui peut être atteinte par l'oralisation, et notamment le chant. Pour Zumthor, le chant est l'apothéose de l'association de la voix avec le langage puisqu'il peut témoigner à la fois de la liberté et de la complexité de ce binôme. Les textes écrits sont alors des textes au « langage sans voix³³ » et ne permettent pas de rendre compte de toutes les dimensions de la voix qui les porte implicitement. Les jeux phoniques d'écho interrogent la différence entre l'appréhension du poème par la lecture silencieuse ou par la lecture à voix haute. Dans la lecture silencieuse, outre la malédiction de psittacisme, la voix d'Écho subit la contrainte supplémentaire d'un « langage sans voix », ou plutôt d'un langage sans oralisation, et le jeu phonique de l'écho rencontré dans les textes de notre corpus est parfois difficile à saisir. En effet, le lecteur doit faire un effort de reconstruction entre le déchiffrement visuel de la répétition et la perception d'un phénomène sonore : la construction du sens ne passe pas uniquement par la construction de la signification graphique mais aussi par l'oralisation du poème. La mise en musique et l'oralisation de certains poèmes marquent un certain aboutissement dans la construction du dialogue et du langage d'Écho. Pourtant, c'est paradoxalement dans l'oralisation et dans cette liberté d'interprétation du langage qu'Écho devient moins libre : en donnant voix au poème par l'oralisation ou la mise en musique, l'interprète de la voix d'Écho choisit une voix. Il se crée alors un dialogue dissymétrique, chaque poète investissant à sa manière le langage dialogique.

1.3. Le dialogue avec Écho : un jeu avec les conditions de possibilité du dialogue

1.3.1. Interrogation des conditions de possibilité du dialogue avec Écho

Le dialogue avec Écho est un échange qui se soumet à certaines contraintes. Tout d'abord, le dialogue débute toujours par une adresse à Écho et les premiers vers ont souvent une fonction phatique : l'énonciateur (c'est-à-dire l'amant) cherche à prendre contact avec un co-énonciateur invisible. Les apostrophes « fille de l'air », « Déesse Écho », « Piteuse Écho » remplissent cette fonction du langage. Qu'il s'agisse du poème de Du Bellay ou des stances d'Honoré d'Urfé, les premiers vers annoncent un dialogue en utilisant des verbes de parole comme « répondre » à l'impératif pour Du Bellay : « Piteuse Echo, qui erres en ces bois, / Respons au son de ma dolente voix³⁴ »). Honoré d'Urfé quant à lui prend soin de préparer le

³³ *Id.*

³⁴ Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, éd. cit.

dialogue avec Écho en précisant que l'amant parle plus fort pour s'adresser à Écho (« et lors relevant la voix il luy parla de cette sorte ») ; le narrateur fait ici directement référence aux conditions précaires de la possibilité d'un dialogue avec Écho et interroge dans ce contexte la finalité des paroles de l'énonciateur :

Fille de l'Air qui ne sçauois rien taire,
De ces rochers hostesse solitaire,
Où vont les cris que je vais émouvant ? Au vent³⁵.

Par sa réponse espiègle, Écho remet ici en question la fonction d'écoute et le rôle actif du co-énonciateur dans le dialogue : la voix d'Écho permet d'interroger le modèle dialogal où énonciateur et co-énonciateur échangent constamment leurs rôles et de souligner la vanité de l'échange avec Écho. Le poète et l'amant dialoguent mais cet échange se perd dans le vent et est donc vain, dans une forme d'échec de l'interaction.

1.3.2. Un dialogue entre deux maîtres de la parole

Le dialogue avec Écho est d'abord et avant tout un jeu littéraire où les auteurs s'amuse des facteurs de risque de ne pas se comprendre – comme une maîtrise dissymétrique de la langue, la difficulté à comprendre les représentations cognitives d'autrui et à construire une même représentation d'un même objet – en les détournant pour produire un surcroît de sens. La maîtrise du dialogue est ici contrainte par la malédiction de Junon qui réduit les possibilités d'Écho de s'exprimer, ce qui laisse au lecteur l'impression qu'Écho et son interlocuteur ont une maîtrise *a priori* dissymétrique de la langue. Pourtant le caractère souvent ironique³⁶ des réponses d'Écho témoigne d'une très grande maîtrise de la langue par la nymphe babillarde. Ainsi, Du Bellay dresse le portrait d'une Écho espiègle qui se joue de l'amant en lui rappelant la vanité de sa plainte :

Qu'estois-je avant qu'entrer en ce passage ? Sage.
Et maintenant que sens-je en mon couraige ? Rage.
Qu'est-ce qu'aimer, et s'en plaindre souvent ? Vent.
Que suis-je donq' lors que mon cœur en fend ? Enfant³⁷.

La réponse « vent » à l'amant peut être perçu de deux manières différentes. Dans un premier temps, Écho peut sincèrement recommander à l'amant de ne pas se préoccuper des douleurs sentimentales dont il se plaint pour adopter une attitude plus vindicative et réfléchie (voir les

³⁵ Honoré d'URFÉ, *op. cit.*, p. 36.

³⁶ Selon le *Petit Robert*, l'ironie est d'abord une « manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre », mais aussi une « disposition railleuse, moqueuse, correspondant à cette manière de s'exprimer ». Article « ironie » dans Alain REY, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2014, p. 1340.

³⁷ Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, éd. cit.

deux réponses « rage » et « sage » qui précèdent l'énoncé « vent »). Dans un second temps cependant, il semble que le lecteur ne puisse s'empêcher de lire la réponse d'Écho comme une antiphrase ironique, la moquerie étant renforcée dans le vers suivant où Écho compare l'amant à un enfant. Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans son article « Problèmes de l'ironie », rappelle que « l'ambiguïté est constitutive de l'ironie³⁸ » ; l'ironie « non seulement agresse un tiers, mais elle vise en outre à mettre le récepteur dans l'embarras, qui, ballotté entre deux lectures contradictoires, n'est jamais assuré d'échapper au ridicule d'un contresens³⁹ ». L'ironie est ici une polyphonie énonciative qui superpose une voix sérieuse à une voix raillée. Quand Écho associe les paroles de l'amant à du « vent », nous pouvons adopter deux lectures contradictoires, ce qui montrent la grande maîtrise de la langue par Écho « la babillarde ». À l'image du poème de Du Bellay, la première réponse d'Écho dans les stances d'Honoré d'Urfé accepte elle-aussi une double interprétation :

Fille de l'Air qui ne sçauois rien taire,
De ces rochers hostesse solitaire,
Où vont les cris que je vais émouvant ? Au vent.
Et quel crois-tu que ce cruel martire,
Que plein d'Amour mon cœur va concevant,
Deviennne enfin aux maux que je souspire ? Pire⁴⁰.

En effet, si nous lisons la réponse d'Écho avec un ton de dédain, la réponse « au vent » semble très ironique. Pourtant malgré une relative maîtrise du langage de la part d'Écho comme de la part de l'amant, les poèmes en écho responsive manifestent une forte dissymétrie dans la distribution et l'alternance des rôles dans le dialogue.

1.3.3. Jeu sur les contraintes d'un dialogue dissymétrique

La remise en question du modèle dialogal classique où l'énonciateur et le co-énonciateur échangent constamment leur rôle est plus ou moins importante selon les auteurs. Les différents auteurs adoptent des configurations dialogales où la réponse d'Écho, le plus souvent monosyllabique ou dissyllabique, établit une alternance dissymétrique des rôles dialogiques avec une présence dominante du JE-poète-amant. La dissymétrie créée par la présence dominante du JE peut être due à une relative absorption du TU par le JE avec une seule mention d'une deuxième personne dans l'adresse à la forêt. Dans le « Dialogue d'un amoureux et d'Écho » de Joachim Du Bellay, la deuxième personne n'est présente que dans

³⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie n°2 : L'ironie*, Presses universitaires de Lyon, « Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon », 1978, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p.14.

⁴⁰ Honoré d'URFÉ, *op. cit.*, p. 36.

échange ne soit pas qu'une invention vaine pour présenter des pensées intérieures. Cette présentation permet de poser des questions linguistiques et philosophiques essentielles comme le souligne Véronique Gély :

[...] l'écho baroque n'était pas pure fiction du dialogue. Il était la mise en scène d'un dialogue du moi avec le soi, d'un « monologue extérieur » qui pose en même temps les questions du langage et de l'Être⁴³.

Véronique Gély rappelle ici que le dialogue avec Écho est un type de dialogue particulier qui fait intervenir un moi intérieur et un prolongement de soi – on pourrait aussi considérer qu'il s'agit d'un type de monologue particulier avec les mêmes caractéristiques que ce que l'on a décrit précédemment. Elle démontre ensuite la nécessité d'un contrat de lecture particulier où personnage et lecteur acceptent que les mots de l'écho aient un sens dans le dialogue. Effectivement, les noms sans déterminant « Vent », « Enfant » dans le poème de Du Bellay ne constituent pas des phrases grammaticalement correcte ; nous acceptons que ces mots forment une réponse suggérée et que l'amant puisse répliquer de façon à former un dialogue. La perception de cet échange comme dialogue diffère selon les niveaux énonciatifs sur lesquels on se focalise : un poème peut être perçu comme un ensemble dialogal dans l'univers de la fiction alors qu'il semble n'être que l'assemblage de deux discours parallèles du point de vue du lecteur. Nous interrogerons ainsi les différents types de mises en scène dans leur rapport à l'investissement du locuteur dans la relation communicationnelle et dans la connivence qu'entretient Écho avec le lecteur.

Tentatives de dialogues ou « monologue extérieur » du personnage

Dans son poème Du Bellay établit un échange à propos duquel le lecteur doit fournir un certain effort pour comprendre qu'il s'agit d'un dialogue, et non pas de simples effets d'échos dialogiques. Ainsi, les deux discours ne semblent se répondre que par l'intermédiaire de la reconstitution d'un sens par le lecteur : ce dispositif permet d'établir une certaine connivence d'Écho avec le lecteur, qui devient un producteur de sens, un interprète des réponses d'Écho. Ce poème n'interroge que peu la place du co-énonciateur, qui est appelé par l'amant mais très peu présent, comme si l'énonciateur présupposait que sa demande est vaine et toute réponse est illusoire. Le risque réside alors dans la rupture du contrat de l'échange communicationnel, qui consiste à considérer les échos comme des réponses possibles. Si chez Du Bellay, la série des questions posées par l'amant peut être lue de manière autonome par rapport à leurs réponses respectives, le personnage tente tout de même d'établir un échange authentique avec

⁴³ Véronique GÉLY, *op. cit.*, p. 168.

Écho, les locuteurs s'engagent tous deux dans une interaction en établissant un véritable dialogue du point de vue des personnages. Du point de vue du lecteur, il y a plus qu'un jeu de questions-réponses, sans que l'interdépendance entre les réactions d'Écho et celles de l'amant soit totale. Ce contrat est conclu avec le personnage d'une part et le lecteur d'autre part, qui peuvent chacun ne plus estimer la forme d'échange en écho responsive comme un dialogue, mais plutôt comme la juxtaposition de deux discours parallèles, ou comme un monologue.

Un dialogue avec une véritable alternance marquée des rôles dialogiques

Cette interdépendance entre les énoncés d'Écho et de l'amant est encore plus marquée dans les poèmes de Pierre de Marbeuf et d'Honoré d'Urfé qui choisissent d'établir un dialogue avec une véritable alternance des rôles dialogiques et une rupture du dialogue lorsque l'interaction avec Écho devient impossible. Dans le poème de Marbeuf, l'amant et Écho cherchent à définir un objet commun⁴⁴ autour de l'être aimé :

Mais que me sert cela d'endurer davantage,
 Qui me fera jouir de cet humeur volage ?
 Écho. L'âge.

L'âge, que veux-tu dire, elle a plus de vingt ans,
 Est-il pas la saison d'avoir ce que j'attends⁴⁵ ?

La question en incise « que veux-tu dire ? » montre bien que le JE et le TU cherchent à s'accorder sur un objet commun. Dans son énoncé allusif, Écho cherche ici à établir une certaine connivence dialogale avec son interlocuteur. Anne Salazar Orvig s'attarde sur la connivence en tant que moment de symétrie entre les interlocuteurs, moment caractérisé par une certaine compréhension tacite des interlocuteurs.

Quand on parle de connivence dans un dialogue on ne fait pas référence à un principe organisateur au même titre, par exemple, que le principe de coopération ou l'ajustement des perspectives. [...] la connivence peut surgir à tout moment, pour peu qu'une certaine tonalité soit adoptée et que la relation dialogique devienne, ne serait-ce que très provisoirement, symétrique.

Quand on parle de connivence dans un dialogue on fait plutôt référence à un événement, dans le sens de François (1990), à la cristallisation d'un ensemble de facteurs en un moment privilégié. Ce moment se caractérise par

⁴⁴ Dans son analyse du dialogisme, Peirce distingue « le *representamen* qui est échangé, l'objet qui est représenté et l'interprétant qui donne un point de vue interprétatif sur l'objet représenté dans le *representamen* ». Le dialogue cherche à faire converger les objets de chaque interprétant à travers une même image mentale (appelée *representamen* dans l'analyse triadique de Peirce). Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1. Cambridge, Harvard University Press, 1931.

⁴⁵ Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

une forte entente des interlocuteurs, entente dont on dira qu'elle est à la fois tacite et jubilatoire⁴⁶.

En premier lieu, les demandes de clarification de la part de l'amant montrent que les énoncés qui suivent l'appel d'Écho à une entente tacite ne constituent pas encore ce moment privilégié de connivence. Dans la suite du poème, après que l'amant a été blessé par les réponses peu encourageantes d'Écho, les interlocuteurs connaissent un moment de connivence autour du corps de l'être aimé. Dans les vers suivants, la métaphore filée de la vue lie les énoncés des interlocuteurs et suggère cette relation privilégiée entre Écho et l'amant :

L'amour avec ses traits, d'une telle victoire,
Est donc le redevable à ce beau sein d'ivoire.
Écho. Voire.

Elle a je ne sais quoi qui n'a point de pareil,
Et qui peut égaler la clarté du soleil.
Écho. L'œil.

Comment la faut-il voir, afin d'avoir la vue
D'une telle beauté qui ne m'est pas connue ?
Écho. Nue⁴⁷.

Dans un dialogue assez symétrique, Écho complète ici les propos de l'amant : le « je ne sais quoi » est un œil qui donne à l'amant l'idée de s'interroger sur la façon dont il doit la voir. Néanmoins, les demandes d'explication de la part de l'amant témoignent de l'insuffisance des images mentales mobilisées par Écho, insuffisance qui est de plus en plus explicite au fil du poème : au vers 86 par exemple, le poète-amant réclame une réponse (« Réponds-moi ») alors qu'Écho vient de lui répondre. La fin du poème montre que l'amant prend peu à peu conscience de l'impossibilité de définir un objet commun :

Mais pour devenir sage, ayant une maîtresse,
Ne dois-je pas l'aimer, ou bien l'aimer sans cesse ?
Écho. Cesse.

Que donc mon amour cesse, ô conseils de rocher,
Je m'étonne comment l'amour peut te toucher ?
Non, tu n'aimas jamais, ce n'était qu'une fable,
De dire qu'à l'Écho Narcisse était aimable ?
Babillarde tais-toi, maudit qui te trouva,
Car qui s'arrête à toi jamais il n'acheva.
Écho. Va⁴⁸.

⁴⁶ Anne SALAZAR ORVIG, « Éléments pour une analyse de la connivence dans le dialogue », *Dialogue Analysis*, Marina Bondi Paganelli, Sorin Stati (dir.), Tübingen, Tübingen, M. Niemeyer Verlag, 2000, p. 341.

⁴⁷ Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

⁴⁸ Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

L'objet du discours de l'amant passe alors de l'être aimé au mythe d'Écho et Narcisse, comme si seul le mythe pouvait, dans sa stabilité, être un référentiel commun. Dans les stances d'Honoré d'Urfé, l'amant et Écho semblent s'accorder sur un objet commun, sur une même image mentale – rappelons que dans la conception de Peirce le dialogue cherche à faire converger les objets de chaque interprétant à travers une même image mentale ; la rupture du dialogue intervient pourtant, au moment où Écho devient l'interprétant des propos de l'être aimé qui jusqu'alors était l'objet du discours :

Mais d'où sçais-tu que son cœur genereux
Sera vaincu si je luy suis fidelle ? D'elle
Encore que le Berger n'ignorast point que c'estoit luy-mesme qui se
respondoit, et que l'air frappé par sa voix rencontrant les concavitez de la
roche, estoit respoussé à ses oreilles [...]⁴⁹.

Honoré d'Urfé rompt ici l'illusion du dialogue avec laquelle il joue dès son introduction aux stances dans *L'Astrée*⁵⁰ en introduisant une limite floue, chère au baroque, entre songe et réalité. Honoré d'Urfé glisse un doute : le berger rêve-t-il ou vit-il vraiment ce moment d'échange avec Écho ? Honoré d'Urfé est le seul auteur à explicitement montrer que le dialogue avec Écho est un jeu avant tout littéraire et théâtral, que Véronique Gély met en avant dans son analyse des *Thesmophories* d'Aristophane : « On remarque d'emblée que le dialogue avec l'écho est placé sous le signe du travestissement (les deux personnages sont déguisés et jouent ostensiblement des pièces du théâtre sur le théâtre double mis en abyme⁵¹ ». Par convention, le dialogue avec Écho suppose un autre : « il y a quelqu'un derrière l'écho⁵² » : Écho est celle qui écoute et conseille à la fois, parfois derrière Écho, il y a la voix d'un oracle qui n'est que l'intermédiaire d'un dieu.

Un dialogue particulier avec avec un oracle

Dans son ouvrage *La Nostalgie du Moi*, Véronique Gély explique l'origine antique de cette association entre Écho et une voix divine ou prophétique.

Si l'écho ne renvoie pas le son de celui qui lui parle, si le dialogue avec l'écho est vraiment un dialogue, il faut obligatoirement postuler une source « autre » pour les paroles qui reviennent au moi. Derrière l'écho, dans la

⁴⁹ Honoré d'URFÉ, *op.cit.*, p. 39.

⁵⁰ « De fortune, quand il tenoit ces discours en soy mesme il se trouva sur le bord de la delectable riviere de Lignon vis à vis de ce rocher, qui estant frappé de la voix, respond si intelligiblement aux derniers accens. Cela fut cause qu'après que ces pensées luy eurent longuement roulé par l'esprit, presque comme revenant d'un profond sommeil. »

Honoré d'URFÉ, *op. cit.*, p. 36.

⁵¹ Jean-Pierre DESCLÈS, Gaëll GUIBERT, *op. cit.*, p. 171.

⁵² Véronique GÉLY, *op. cit.*, p. 195.

Pastorale de Longus, il y a Pan, ou il y a Bacchus. C'est qu'incessamment, de même qu'on lui cherche un lieu, on attribue à Écho une origine. Sa voix est la voix d'un autre, des autres, des dieux ou de Dieu. [...] La valeur prophétique de l'écho lui est aussi conférée par son association à la statue de Memnon, telle qu'elle est évoquée par Callistrate le sophiste dans ses *Ekphraseis* (1 et 9) : le parallèle est fait entre la statue de pierre à qui la lumière de sa mère donne une voix, et la nymphe Écho dont le corps est devenu pierre. Cette conception d'Écho comme prophétesse s'est banalisée. Elle est reprise en 1654 par Emmanuele Tesauro dans le *Connochiale Aristotelico* (VII), qui appelle Écho « une sauvage Sibylle qui rend son oracle dans les grottes⁵³ ».

Nous avons déjà vu qu'Écho était associée aux montagnes, aux grottes et aux rochers ; reste à savoir maintenant comment elle endosse ce rôle d'oracle. Cette fonction d'oracle est évoquée explicitement par Honoré d'Urfé quand le berger se demande :

Echo qui habite en ce rocher, si nous l'en enquerons, nous en dira bien ce qu'elle en a ouy de la bouche mesme de ma Bergere, qui est l'Oracle le plus certain que je puisse consulter⁵⁴ ?

Écho est un intermédiaire, non pas entre les dieux et les hommes, mais plutôt entre la bergère aimée et l'amant, tout en gardant un lien avec la spiritualité dans un contexte chrétien. Elle doit « ouïr » pour pouvoir répondre, mais, dans une situation paradoxale, elle ne doit répondre qu'en répétant les paroles du berger, tout en se faisant l'écho des paroles de la bergère. Écho est donc un oracle bien particulier puisque sa parole n'est pas indépendante de celle qui le consulte, et le lecteur pourrait penser que l'amant peut effectivement faire dire ce qu'il veut à Écho. Conscient des limites du dialogue avec Écho, Honoré d'Urfé précise dans son commentaire les conditions de l'échange avec Écho :

Encore que le Berger n'ignorast point que c'estoit luy-mesme qui se respondoit, et que l'air frappé par sa voix rencontrant les concavitez de la roche, estoit repoussé à ses oreilles, si ne laissoit-il de ressentir une grande consolation des bonnes responces qu'il avoit receües, luy semblant que rien n'estant conduit par le hazard, mais tout par une tres-sage providence, ces paroles que le rocher luy avoit renvoyées aux oreilles n'avoient esté prononcées par luy à dessein, mais par une secrete intelligence du demon qui l'aymoit, et qui les lui avoit mises dans la bouche. Et en cette opinion il suivoit la coustume de ceux qui ayment, qui ordinaire se flattent en ce qu'ils desirent, & trouvent des apparences d'esperoir où il n'y a poinct d'apparence de raison⁵⁵.

Le berger et son écho sont ici dépossédés de leur voix et de leur parole comme s'ils ne devenaient que les porte-paroles d'une autre, une « secrete intelligence du démon qui

⁵³ Véronique GÉLY, *op. cit.*, p. 196-198.

⁵⁴ Honoré d'URFÉ, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁵ *Ibid.*, p.39-40.

l'aimait ». Le caractère du démon est ambigu : selon Huguet, c'est un « dieu inférieur, demi-dieu », un « génie protecteur, bienfaisant⁵⁶ », mais Furetière précise que « les Anciens ont appelé ainsi certains Esprits ou Genies qui apparaissent aux hommes, tantost pour leur servir, tantost pour leur nuire⁵⁷ ». La voix d'Écho ne serait que les paroles rapportées de l'être aimé, assimilé à une puissance supérieure ambiguë, un démon. C'est ici toute l'équivocité de la voix d'Écho qui s'exprime.

Du Bellay n'assimile pas Écho à un démon mais en fait lui aussi un oracle particulier, en cela qu'il semble plutôt clarifier les sentiments confus de l'amant plutôt que de les expliquer de façon sibylline. Comme nous l'avons vu, chez Du Bellay, Écho est une voix, des yeux et une oreille qui cherchent à comprendre et guider l'amant qui l'appelle. Nous remarquons aussi le recul (certes moqueur) qu'Écho garde vis-à-vis de la détresse de l'amant. Aux vers 9 et 10 (« Qu'est-ce qu'aimer, et s'en plaindre souvent ? Vent. / Que suis-je donq' lors que mon cœur en fend ? Enfant. »), l'effet d'écho détache la dernière syllabe ou agglutine les deux dernières syllabes de la phrase précédente. Nous remarquons ici un exemple de rime écho « en ou sans équivoque⁵⁸ » comme le précise Sébillet dans son *Art poétique*. Ces rimes échoïques permettent ici de se détacher des sentiments de l'amant, d'exercer un jugement moral sur le comportement du sujet lyrique du poème et de proposer une interprétation nouvelle et inédite de la plainte de l'amant. La voix prophétique d'Écho présuppose déjà une polyphonie avec la superposition des discours des dieux, de l'oracle et des différentes interprétations de chaque auditeur de l'oracle. Le dialogue avec Écho n'est-il pas un dialogue avec des autres plutôt qu'avec un seul et unique autre ? Les effets d'écho parviennent en effet à créer une sensation de polyphonie en démultipliant les référents auxquels la voix d'Écho peut être associée dans un même poème pour un effet éminemment baroque, comme le souligne Heinrich Wölfflin : « À la Renaissance, chaque élément était net et unique, le baroque multiplie les éléments⁵⁹ ».

⁵⁶ Edmond HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, édition électronique établie et publiée par Claude Blum, édition Champion Électronique, 2004.

⁵⁷ Article « démon » dans Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, reproduction en fac-simile, Paris, SNL-Le Robert, 1978.

⁵⁸ Thomas SÉBILLET, *Art poétique français*, éd. cit.

⁵⁹ Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et baroque* (1^{ère} éd. 1888), éd. Bernard Teyssèdre, trad. Guy Ballangé, Marseille, Parenthèses, « Eupalinos », 1985, p. 81.

1.4. Écho, voix singulière et plurielle

Dans son ouvrage *Poétiques de la voix*, Dominique Rabaté fait remarquer que le mot « voix » a en français exactement « la même forme au singulier et au pluriel⁶⁰ » et interroge « la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité pour un *sujet* tramé de *voix*⁶¹ ».

1.4.1. Polyphonies et démultiplication des voix

La polyphonie est une notion, issue d'un système de composition musicale, que la linguistique s'est réappropriée à partir des années 1970 et qui désigne le fait qu'un signe graphique puisse représenter plusieurs sons différents⁶². Dans l'analyse du discours, la polyphonie désigne le fait que les « les textes véhiculent plusieurs points de vue émanant de différentes sources ; autrement dit, il y a, dans le même texte, plusieurs voix qui se font entendre : les textes sont polyphoniques⁶³ ». La polyphonie linguistique est devenue une notion centrale dans les études linguistiques à partir des années 1970. Au sein d'un même texte, plusieurs voix se font entendre tant au niveau microtextuel du vers ou de l'énoncé par exemple, qu'au niveau macrotextuel du discours. Développée d'abord notamment par Oswald Ducrot⁶⁴ ou Ann Banfield⁶⁵, la notion de polyphonie a évolué sur des voies différentes, de Ducrot à la *ScaPoLine*⁶⁶ en passant par Jean-Claude Anscombe. Pour Ducrot, la polyphonie est une notion utilisée en équivalence avec le terme de dialogisme sur le plan de l'énoncé : il affirme que la signification d'un énoncé peut être cachée et que « l'étude des dialogues effectifs montre que l'enchaînement des répliques se fonde généralement moins sur "ce qu'a dit le locuteur" que sur les intentions qui, selon le destinataire, l'auraient amené à dire ce qu'il a dit⁶⁷ ». Ainsi dans le dialogue avec Écho, l'amant reconstruit une réponse d'Écho en se fondant moins sur ce qu'a dit l'autre (qui n'est en soi qu'une répétition) que sur ce que l'amant imagine des intentions d'Écho qui l'aurait amené à cette répétition. Les intentions d'Écho qui sont souvent confondues avec celles de l'amant, comme lorsque Pierre de

⁶⁰ Dominique RABATÉ, *Poétiques de la voix*, Paris, J. Corti, « Les Essais », 1999, p. 7.

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶² « LING. "Qualité d'un signe graphique propre à représenter plusieurs sons différents" (Mar. Lex. 1933) » Article « polyphonie » dans le Trésor de la Langue Française [en ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie>, page consultée le 02 janvier 2018.

⁶³ « La polyphonie linguistique », *Langue française* 2009, 4, n° 164, p. 3.

⁶⁴ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

⁶⁵ Ann BANFIELD, « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent la théorie littéraire », *Langue française*, n°44, 1979, p. 9-26.

⁶⁶ La théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique.

⁶⁷ Oswald DUCROT, « Les lois de discours », *Langue française, La pragmatique* n°42, 1979, p. 22.

Marbeuf compose un poème où Écho représente cette voix qui incarne les désirs profonds de l'amant. Le poème de Marbeuf peut être décomposé en quatre mouvements correspondant à quatre voix d'Écho alternant entre la complicité (correspondant à une forme de dialogue didactique) et la dispute (correspondant à un dialogue plus polémique) avec l'amant : la voix de la sagesse ouvre le dialogue, mais devient peu à peu une voix qui blesse, puis apparaît dans un troisième temps une voix plus érotique qui s'efface pour laisser la voix de la discorde terminer le dialogue. Dans un troisième mouvement, après qu'Écho a blessé Silvandre (au vers 40 par exemple « [...] ta réponse m'entame / D'un piquant aiguillon le plus profond de l'âme »), elle lui dévoile le corps de l'être aimé :

De cet amour naissant l'union mutuelle,
Doit en dépit du temps demeurer immortelle.
Écho. Telle.

Mais qu'aimai-je premier, son bel œil ou sa main,
Qui me fit amoureux la *voyant* sans dessein?
Écho. Sein,

L'amour avec ses traits, d'une telle victoire,
Est donc le redevable à ce beau sein d'ivoire.
Écho. *Voire.*

Elle a je ne sais quoi qui n'a point de pareil,
Et qui peut égaler la clarté du soleil.
Écho. *L'œil.*

Comment la faut-il voir, afin d'avoir *la vue*
D'une telle beauté qui ne m'est pas connue ?
Écho. *Nue.*

Quel temps faut-il choisir pour avoir ce déduit,
A qui le jour fait tort et la chandelle nuit?
Écho. Nuit.

De qui peux-je obtenir la faveur que j'appelle,
Ce que peut obtenir un serviteur fidèle?
Écho. D'elle⁶⁸.

En associant le champ lexical du corps (souligné ci-dessus son bel œil ou sa main » v. 49, « sein » v. 51, « ce beau sein » v. 53, « nue » v. 60) et le champ lexical de la vue (en italiques grasses ci-dessus, « voyant » v. 50, « voire » v. 54, « l'œil » v. 57, « voir » et « vue » v. 58), Écho encourage ici l'amant à la contemplation du corps de l'aimé. La beauté de la dame étant si rayonnante que l'amant ne sait quel moment choisir pour la rencontrer (v. 61) ; la réponse

⁶⁸ Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

d'Écho « Nuit » joue sur l'homophonie entre le nom commun en antithèse du « jour » (v. 62) et le verbe « nuire » conjugué à la troisième personne du présent de l'indicatif. L'équivocité d'Écho est celle d'un écho espiègle qui joue avec le langage pour dévoiler à l'amant des pistes interprétatives nouvelles. Écho, qui invite l'amant à aller voir sa belle la nuit, devient alors une voix subversive qui par l'évocation du « sein » (v. 51) déclenche l'expression du désir de l'amant et l'encourage dans un amour sensuel et même charnel. Cet écho subversif peut être considéré comme révélateur des véritables pensées et désirs de Silvandre. Cet exemple illustre l'idée d'un « psittacisme subverti⁶⁹ », notamment dans le dialogue entre Écho et Narcisse tiré du mythe ovidien, que Philippe Arnaud développe dans son article « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant ».

Le texte prend une profondeur étonnante quand la nymphe se met à utiliser les paroles de Narcisse pour y découper des segments qui, sortis du contexte où Narcisse les a prononcés, prennent une signification tout à fait différente, voire même diamétralement opposée. Elle trouve dans la contrainte qu'on lui impose la matière de sa liberté et de quoi exprimer son désir propre avec les mots de l'« autre⁷⁰ ».

Dans l'exemple de Pierre de Marbeuf, il s'agit bien de détourner les paroles de Silvandre et d'acquiescer sa propre voix. Écho, voix du désir de l'amant, devient porte-parole de la subversion, qui se trouve être le principe fondamental de l'écho : subvertir un son et un sens pour lui donner un sens nouveau par le procédé de l'ironie. Le dialogue avec Écho permet donc ici la confusion entre les intentions de la nymphe et de celles de l'amant : une telle polyphonie permet de révéler les désirs inavouables de l'amant et la voix d'Écho devient le support de projection de ses désirs.

En effet, la poésie prend plaisir à reproduire des effets d'écho multiple qu'Alain Chevrier nomme « écho polyphone⁷¹ ». Dans son poème « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'écho de ses Amours », Pierre de Marbeuf construit la plupart de ses strophes par un effet de double répétition avec un mot à la rime, repris par l'écho puis repris par l'amant dans un jeu de reprise à la fois sémantique et phonique. À titre d'exemple, citons la reprise du mot « plus » (aux vers 38-41), la reprise du mot « jure » (aux vers 72-74), celle autour de la séquence phonique [mã] (aux vers 74-76) ou encore celle autour de la séquence phonique [vis] (aux vers 81-83) :

⁶⁹ Philippe ARNAUD, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, 2 janvier 2012, n° 40, p. 13.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ Alain CHEVRIER, « L'âge baroque et classique », *La syllabe et l'écho : histoire de la contrainte monosyllabique*, Paris, Les Belles lettres, Architecture du verbe 16, 2002, p. 207.

- 38 Peut-elle avoir de moi quelque chose de plus ?
Écho. Plus.
- 40 De plus, hé qu'ai-je encor, ta réponse m'entame
D'un piquant aiguillon le plus profond de l'âme ?
- [...]
- 70 Mais enfin que serai-je afin que la parjure
Ne me face vieillir avecque cette injure ?
Écho. Jure.
- Je jure que je l'aime, et si tous mes tourments
Ne trouvent point de fin après tant de serments.
- 75 Écho. Mens.
- Que je mente, perfide, et commette un blasphème,
[...]
- 80 Trouve plutôt le nom du dévot sacrifice,
Qui m'a fait immoler mon cœur à son service.
Écho. Vice.
- Un vice, mon amour, c'est bien m'estimer point
Pour parfaite vertu cette ardeur qui m'époint⁷².

Pierre de Marbeuf joue plus rarement à reproduire des effets de double écho au sens strict de répétition d'une séquence phonique identique. Aux vers 25 à 27, la séquence [laj] est répétée par exemple successivement trois fois : pour obtenir un véritable écho, rien ne nous empêche d'imaginer un volume qui diminue au fur et à mesure des reprises avec trois nuances de son, comme si l'amant reprenait en écho la réponse d'Écho de manière quasi intériorisée.

[...] Qui me fera jouir de cet humeur volage ?
Écho. L'âge.

L'âge, que veux-tu dire, elle a plus de vingt ans,
Est-il pas la saison d'avoir ce que j'attends⁷³ ?

Le même phénomène se produit aux vers 38 à 40 avec la syllabe [si] répétée également trois fois :

[...] Je ne peux sans mourir, je ne peux vivre ainsi.
Écho. Si.

Si, mais comment cela, dis-moi que faut-il faire,
Pour durer dans le mal d'un tourment volontaire⁷⁴ ? [...]

Cet triple écho permet de créer un effet de prolongement phonique mais nous verrons que d'autres auteurs préfèrent signifier cette démultiplication des voix de manière plus sémantique.

⁷² Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

L'écho peut créer une certaine polyphonie (emphatique ou comique) sur le plan de la diégèse, mais il est évident que nous devons aussi prendre en compte le plan de la réception. Aujourd'hui, nous lisons les poèmes en écho responsive et cette pratique de lecture silencieuse a des conséquences certaines sur notre interprétation. Ainsi chaque lecteur, chaque spectateur peut avoir sa propre interprétation et donner sa propre voix à Écho comme le note Éric Benoît dans l'ouvrage *Dynamiques de la voix poétique* :

Lisant, j'entends une voix, je donne ma voix (mentale ou orale) en réceptacle pour la voix du poème, j'accorde et j'adapte ma voix à la voix du poème, ma voix adopte la voix du poème, dans une fusion ou communion de ma voix et de la voix du poème⁷⁵.

Les voix d'Écho sont donc renouvelées à l'infini : chaque lecteur lui donne une voix singulière mais ajoute une voix à la pluralité des échos. La voix d'écho ne peut alors être neutre, elle altère le timbre, le volume, la mélodie d'un son source et crée ainsi un nouveau langage.

1.4.2. Une voix qui altère et crée un nouveau langage

Antoine Compagnon dans son ouvrage *La Seconde Main* analyse les effets de citation, dont l'écho fait partie, qu'il définit comme un acte de ré-énonciation :

L'acte de citation est une énonciation singulière ; une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une dénonciation⁷⁶.

Cette ré-énonciation est le lieu de la création d'un sens nouveau ; le dialogue avec Écho ne pose pas uniquement le problème de la répétition sensée d'un son, mais aussi celui de l'altération du sens dans la répétition. Du Bellay donne à Écho une voix qui donne au mot un sens nouveau grâce à une rime qui dissocie les phonèmes en leur donnant un sens nouveau : dans le vers « Qui m'oste ainsi de raison le devoir ? De voir⁷⁷. », on conserve alors les mêmes réalisations sonores pour des signifiés différents.

Les poèmes de forme écho responsive sont des poèmes où le sens dépend très fortement d'un jeu phonique : le son reste fondamental pour créer un effet d'écho, mais cet écho ne gagne en intérêt que parce qu'il modifie le sens perçu par le personnage et le lecteur à partir de l'énoncé initial. Cela n'est pas sans rappeler le jeu autour de l'homophone et homographe « nuit » (vers 62 et 63) de Pierre de Marbeuf.

⁷⁵ Éric BENOÎT, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2016, p.57.

⁷⁶ Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁷ Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, éd. cit.

l'intersubjectivité et les jeux de miroirs de cette forme poétique font d'Écho le moteur de l'écriture dialogique.

1.5.1. Écho, voix de l'altérité

Le mythe d'Écho et Narcisse est aussi le mythe de la confrontation entre deux figures qui sont à la fois semblables et différentes. Quand Écho répète les propos de Narcisse, elle devient son double et Narcisse, qui était l'autre, devient le même qu'Écho. Narcisse comme Écho cherchent à fusionner avec l'autre sans pour autant que l'autre ne cherche à devenir même. La discordance entre soi et l'autre qu'on cherche à faire revenir à soi cause la perte des personnages. Ainsi quand Écho et Narcisse se transforment, ils deviennent cet autre qu'ils ne pouvaient atteindre. Dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur distingue l'ipséité de la mêmeté pour établir deux types d'identités majeurs :

Le problème de l'identité personnelle constitue à mes yeux le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité que j'ai maintes fois évoqué sans jamais le thématiser véritablement. Je rappelle les termes de la confrontation : d'un côté, l'identité comme *mêmeté* (latin : *idem* ; anglais : *sameness* ; allemand : *Gleichheit*), de l'autre, l'identité comme ipséité (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood* ; allemand : *Selbstheit*). L'ipséité, ai-je maintes fois affirmé, n'est pas la mêmeté. Et c'est parce que cette distinction majeure est méconnue [...] que les solutions apportées au problème de l'identité personnelle ignorant la dimension narrative échouent. C'est avec la question de la *permanence dans le temps* que la confrontation entre nos deux versions de l'identité fait pour la première fois véritablement problème⁸⁴.

Au cœur de l'herméneutique de soi, Paul Ricoeur distingue donc l'identité-*idem* (de choses qui persistent inchangées à travers le temps) de l'identité-*ipse* (de celui qui ne se maintient qu'à la manière d'une promesse tenue) dans une véritable dialectique de l'ipséité et de la mêmeté. Si Écho s'affirme comme une autre face de Narcisse ou de n'importe quel autre amant, nous ne pouvons alors pas considérer que la figure d'Écho est une figure de l'ipséité. En quoi peut-on alors rattacher Écho à une figure de la mêmeté ? Selon Paul Ricoeur, la question de la permanence dans le temps s'applique *a priori* exclusivement à l'identité-*idem* définie par trois points saillants. L'identité numérique d'abord permet l'identification et la réidentification d'un même : est identifié sous un même nom la même chose vue plusieurs fois, « identité, ici, signifie unicité⁸⁵ ». Ensuite, « l'identité *qualitative*, autrement dit la ressemblance extrême⁸⁶ » permet aussi de reconnaître deux objets semblables au point d'être

⁸⁴ Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1990, p. 140.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 141.

« dolente » c'est-à-dire, selon le dictionnaire de Furetière, une voix « qui se plaint et qui souffre de la douleur au corps ou à l'esprit, qui est triste ». Peut-on dire qu'en qualifiant sa propre voix, le poète-amant qualifie indirectement la voix d'Écho ? Du Bellay utilise ici une isotopie qui distingue le son – c'est-à-dire la vibration acoustique perçue par le sens de l'ouïe – de la voix, la faculté d'émettre des sons, que l'on peut aussi utiliser pour produire le chant. En miroir à l'amant, peut-on dire qu'Écho n'émet que des sons ou possède-t-elle une véritable voix qui produit des sons ? Le dialogue entre la nymphe et l'amant nous laisse à penser qu'Écho a une voix, qui, à l'image de celle de l'amant, serait plaintive et souffrante. Cependant, la voix d'Écho semble adopter un ton plutôt neutre (au vers 5 par exemple quand l'amant demande « Qui est l'auteur de ces maux avenez ? » et qu'Écho explique que c'est « Venus ») ou satirique et espiègle au vers 9 (« Qu'est-ce qu'aimer, et s'en plaindre souvent ? Vent. »). Dans le poème de Du Bellay, si l'on considère que la nymphe entre dans une énonciation ironique quand elle répond à l'amant que ses plaintes ne sont que du « vent », Écho se distancie du propos de l'amant et acquiert une identité propre. La voix d'Écho qui s'affirme comme identité et comme altérité illustre donc la puissance du langage et l'intersubjectivité interne à tout échange.

1.5.2. Écho, voix du poète

Dans cette affirmation de soi, Écho peut alors devenir la voix d'un poète comme le suggèrent plusieurs textes de notre corpus. Dans le poème de Du Bellay, à la question « qui me fait du mal ? », Écho ne répond pas « moi » mais invoque la déesse de l'amour :

Qui est l'auteur de ces maux avenez ? Venus⁹⁰.

L'amant cherche à déterminer « l'auteur » de ces versets : Vénus devient ici le symbole de l'inspiration d'un poète dont la voix est transmise par l'intermédiaire d'Écho qui donne vie à la voix du poète. Écho n'est pas ici le porte-parole d'un autre mais devient « une secrète intelligence du démon⁹¹ » (chez Honoré d'Urfé), véritable puissance créatrice autonome. Le dialogue avec Écho est donc le lieu d'une création poétique intense qui permet au poète de se révéler. À l'image d'Écho, le poète est celui qui reprend le discours d'un autre, de la réalité, pour se le réapproprier et le réinventer. Quand la poésie se complaît dans les jeux sonores, elle risque de se fourvoyer du côté de la représentation. Les œuvres baroques en écho responsive nous rappellent que le monde est une représentation où chaque voix s'affirme en détournant

⁹⁰ Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, éd. cit.

⁹¹ Honoré d'URFÉ, *op.cit.*, p. 39.

les mots de leur contexte, dans un acte d'invention et de recréation poétique. Dans sa capacité à transformer le discours, Écho se fait poète et rejoint les considérations d'Octavio Paz à propos de la poésie : « La création poétique est d'abord violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots⁹² ». En s'affirmant, Écho refuse l'échec du langage et, à l'image du poète, tente d'exprimer ce quelque chose de plus, si difficile à saisir. Paradoxalement, l'écho responsive n'est pas le signe d'un appauvrissement du langage, mais témoigne parfaitement du pouvoir créateur de la poésie et de la musique, qui créent des mondes nouveaux et libèrent tous les possibles. Ainsi dans la relation d'Écho à l'autre, les formes en écho responsive revêtent alors la vocation métaphysique de la pensée poétique dialoguée.

1.5.3. Écho, voix de la pensée dialoguée

Puissance créatrice, Écho illustre aussi les principes de dialogisme inhérents à toute pensée. Dans son article « Se parler à l'autre », Dominique Ducard réaffirme que le « dialogisme intérieur est premier et qu'il est la condition de toute autre forme de dialogisme⁹³ » : parler à l'autre suppose donc un dialogue intérieur⁹⁴ où « l'écho de soi et l'image de l'autre se conjuguent dans la communication verbale⁹⁵ ». L'utilisation abondante de l'effet d'écho par les poètes témoignent de la perspicacité de cet effet à traduire un processus de création poétique et de pensée comme en témoigne Paul Valéry par ce qu'il appelle la « Dualité-Une » :

Nous recevons notre *Moi* connaissable et reconnaissable *de la bouche d'autrui*. Autrui est source, et demeure si substantiel dans une vie psychique qu'il exige dans toute pensée la forme dialoguée. On parle, on entend, – et le système indivisible de Parler-entendre (qui devient de très bonne heure silencieux, non-extériorisé) produit une Dualité-Une, une Binité en 2 personnes⁹⁶ [...].

Nos poèmes en écho rappellent la double altérité de notre être et l'exigence d'être au moins deux dans le processus de construction d'une réflexion. Écho met en avant la construction dialogique de la pensée humaine en s'appuyant sur une manipulation poétique du langage,

⁹² Octavio PAZ, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1965.

⁹³ Dominique DUCARD, « Se parler à l'autre », *Dialogisme : langue, discours*, Jacques BRES, Aleksandra NOWAKOWSKA, Jean-Marc SARALE, Sophie SARRAZIN (dir.), Bruxelles Bern Berlin [etc.], P.I.E. Peter Lang, « Gram-R Études de linguistique française N°14 », 2012, p. 197.

⁹⁴ « C'est dans le cadre du discours intérieur, que s'effectue l'appréhension de l'énonciation d'autrui, c'est-à-dire l'orientation active du locuteur. » Voir Michail BAKHTINE (Valentin Nikolaïevitch VOLOCHINOV), *Le Marxisme et la philosophie du langage, Essai d'application de la méthode en linguistique*, traduit par Marina Yaguello, Paris, Minuit, 1977, p. 165.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁶ Paul VALÉRY, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

forme par laquelle l'homme se donne à voir comme le souligne Octavio Paz dans son ouvrage *L'Arc et la Lyre* :

L'homme est homme grâce au langage, c'est-à-dire grâce à la métaphore originelle qui le rendit autre et le sépara du monde naturel. L'homme est un être qui s'est créé lui-même en créant un langage. Par la parole, l'homme est une métaphore de lui-même⁹⁷.

Ces considérations s'appliquent aussi bien au langage poétique qu'au langage musical, que nous envisageons ici comme une autre forme de langage poétique. Écho est celle qui permet à l'homme d'afficher à l'autre sa pratique du langage, ce qui nous permet de mettre en avant notre être. Écho est celle qui, à l'image de l'être humain, s'est créée elle-même en créant un langage.

Ainsi, en affirmant son identité et en se revendiquant comme « moi », Écho se détermine comme une altérité forte qui instaure un dialogue entre soi et un autre soi. Dans son rapport à l'autre, le dialogue de forme écho responsive se fonde sur les principes qui illustrent à la fois la création poétique et la pensée dialogique des êtres humains. Le dialogue avec Écho témoigne alors du processus d'écriture poétique, qui déracine le langage pour dire autrement et pour dire plus. Les œuvres en écho responsive ne sont jamais représentation et imitation d'un donné mais transcendent le langage pour faire jaillir les principes d'une pensée qui dialogue avec elle-même et affirme ainsi son identité.

⁹⁷ Octavio PAZ, *op. cit.*

2. Les reprises d'une forme et d'un motif littéraire : entre parodie et réécritures. Pistes d'analyse en prévision d'une étude en classe

À ce corpus baroque, nous avons choisi d'ajouter des œuvres qui interrogent la forme écho responsive : il s'agit de réécritures ou de textes parodiques qui nous semblent plus abordables en cours, qui se prêtent à des études de texte plus précises et qui permettent de saisir la pérennité et les évolutions d'un motif, d'un procédé, d'une forme. Si les poèmes en écho baroque nous semblent pouvoir faire l'objet d'une lecture approfondie au lycée, les textes de Sorel ou de Valéry que nous présenterons ici peuvent constituer le support d'un prolongement au lycée. Avant toute étude en classe, nous nous sommes attardée à définir quelques lignes directrices qui permettront de guider l'étude et de démontrer les enjeux des réécritures. Par l'étude de ces textes en regard des textes antérieurs, les élèves pourront mieux saisir que les textes littéraires ne sont pas des œuvres isolées, qu'elles font partie d'un ensemble et d'une histoire littéraire menée par des logiques de reprise et transformation, à l'image dont Écho reprend et transforme les propos de l'autre. Nous isolerons d'abord l'étude du texte de Charles Sorel en soulignant la volonté parodique d'un auteur qui cherche à dénoncer les clichés des œuvres pastorales. Dans un second temps, nous nous attarderons sur les prolongements contemporains de ce motif avec un texte plutôt destiné aux lycéens (Valéry) et un texte qu'on étudierait plutôt au collège en classe de sixième (Dorin).

2.1. Sorel et la parodie romanesque d'un motif

2.1.1. Un dialogue avec Écho en équilibre plus que jamais instable

Dans son roman *Le Berger extravagant, ou parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des romans & de la poésie*, Charles Sorel met en place un dialogue entre Lysis et Écho avec une visée parodique, comique et critique. Lysis consulte Écho comme un oracle sur ses chances d'être aimée et il s'établit d'autant plus instable qu'il repose sur la tromperie et le quiproquo entre Lysis et Anselme qui contrefait la voix de la nymphe :

Nymphe langoureuse, ce dit-il d'une voix éclatante, j'ay conté tantost mon tourment à tous ces déserts, l'as-tu bien ouy ? Et tout aussi tost il y eut un echo qui respondit, *Ouy*. Il fut si ravy d'entendre cette voix, qu'il continua ainsi de parler. Que feray-je pour alléger mon mal ? Dy-le moy, maintenant que je l'ay mis en evidence. L'echo respondit *Danse*.⁹⁸

⁹⁸ Charles SOREL, *Le Berger extravagant*, éd. cit., p 30-31.

Dans la fidélité à la tradition littéraire, Charles Sorel reprend ici les codes des poèmes en écho responsive avec des réponses caractérisées en premier lieu par leur brièveté monosyllabique ou dissyllabique, brièveté qui condamne l'échange à une dissymétrie inévitable entre les longs questionnements du locuteur et les brèves réponses de l'écho. L'échange ressemble d'abord à un véritable échange de questions-réponses qui s'enchaînent logiquement entre Lysis et un écho ; cependant, cet échange s'étiolé peu à peu à partir du moment où Écho commence à se contredire elle-même : elle ordonne à Lysis « cours », puis elle lui dit aussitôt après « demeure ». Dans les échanges, Sorel nous montre aussi que les réponses formulées par Écho restent à interpréter :

[...] que feray-je donc pour vaincre de si mauvaises humeurs ? Echo. *Meurs.*
 Quel genre de mort choisiray-je, ne trouvant point de secours, si sa douceur
 ne me l'accorde ? Echo. *La corde*⁹⁹.

Le malentendu de ce passage repose sur le principe d'interprétation sous-jacent à toute forme de dialogue en écho responsive. Ici c'est Lysis qui construit le sens des réponses d'Écho dont la voix ne semble pas se suffire à elle-même puisqu'elle est substituée par la voix d'un autre : celle d'Anselme. En effet, le dialogue avec Écho semble voué à l'échec jusqu'au moment où Anselme décide de répondre à Lysis sans tenir compte de la contrainte de la répétition affaiblie qui caractérise d'ordinaire les réponses d'Écho :

Rigoureuse tu te gausses, ou possible tu veux parler de la corde de l'arc de Cupidon, qui m'envoyra une flesche, qui ne me fera souffrir qu'une douce mort : n'est-ce pas là ta pensée ? Echo. *Non, je dy un licol pour te pendre.*
 Cette réponse qui fut fort brusque surprit merveilleusement Lysis. Hé !
 Quelle plaisante écho est-ce icy ? dit-il aussi tost : elle ne repète pas mes dernières syllabes, elle en dit d'autres¹⁰⁰.

Cette originalité comique et théâtrale permet à Sorel de jouer avec les codes du genre pour en dénoncer l'in vraisemblance. Anselme dévoile qu'en vérité, c'est lui qui était caché derrière l'écho. Charles Sorel superpose ainsi dans une polyphonie habile la voix de la nymphe et celle d'un personnage railleur et espiègle.

2.1.2. Entre Écho et écho : une fragmentation parodique des voix du dialogue

Dans le dialogue avec Écho, l'auteur met en exergue l'idée d'un jeu constant entre singularité d'une voix et pluralité des voix. Cette pluralité des voix est d'abord marquée par des effets de double écho. À l'écoute de l'autre, Lysis devient lui-même écho en reprenant les mots de cet écho : « Le toucheray-je, veu qu'elle se faschera si je l'entrepren ? Echo, pren .

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ Charles SOREL, *Le Berger extravagant*, éd. cit., p. 31.

Que je le prenne, cecy est fort bien dit¹⁰¹ ». De plus, dès le début du passage, il nous donne l'idée d'un dialogue avec une voix qui serait celle des échos :

Nymphé langoureuse, ce dit-il d'une voix éclatante, j'ay conté tantost mon tourment à tous ces déserts, l'as-tu bien ouy ? Et tout aussi tost il y eut un echo qui respondit, *Ouy*. [...] Dy-le moy, maintenant que je l'ay mis en evidence. L'echo respondit *Danse*. [...] de quelle sorte faut-il que je prenne ma maistresse pour faire que ma flame diminuë ? Echo, *Demy-nue*¹⁰².

Même si, par l'apostrophe « Nymphé langoureuse », Lysis fait référence à une entité identifiable, nous remarquons que les réponses qu'il obtient sont d'abord identifiées par le narrateur comme celle d'un écho (« Et tout aussi tost il y eut un echo qui respondit *Ouy* »). L'article indéfini a ici une valeur spécifique et permet de préciser qu'il s'agit d'un écho singulier, et non encore déterminé, à l'intérieur de la classe des échos. Cet écho acquiert peu à peu une détermination comme le montre l'utilisation de l'article défini dans la phrase suivante « L'echo respondit *Danse* ». Le nom propre « Écho » utilisé ensuite comme une didascalie qui précède les réponses d'Écho suppose une identification immédiate du référent : le lecteur comprend alors que les réponses ne proviennent plus d'un écho mais d'Écho comme si la voix de l'écho s'incarnait dans un corps. Sorel trompe ici le lecteur à la manière dont Anselme cherche à tromper Lysis en usurpant l'identité d'Écho. Après que Lysis a dévoilé son visage, il continue à se jouer de son ami en lui exposant une explication sur le don d'ubiquité d'Écho. En effet celui-ci explique le don d'ubiquité d'Écho par le fait que sa voix se divise entre la voix d'Écho chez Ovide, Longus ou la fée, les voix d'Écho de Longus et de la fée se divisant elles-mêmes en une infinité de voix. :

Mettons donc tout cecy ensemble, qu'en un endroit l'Echo de Narcisse nous respond, et en une infinité d'autres, les membres de l'Echo du dieu Pan, ou les canaux de la fée¹⁰³.

La multiplication des voix chez Sorel est aussi un jeu avec le mythe originel. Cela montre bien qu'Écho ne peut avoir une seule voix. En effet, en tant que figure issue d'un récit mythographique, elle est en constante métamorphose. Malléable et multiple, le dialogue avec Écho peut donc sans cesse être réinterprété. Dans un effet de palimpseste, Sorel superpose ici les mythes d'Ovide, de Longus et un mythe nouveau de son invention. Comme Écho, la parodie imite, elle est seconde et est nécessairement un « texte palimpseste » (Genette) : le texte parodique n'a pas son origine en elle-même, mais dans une intertextualité. Par parodie, il

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 33.

faut entendre « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier¹⁰⁴ ». Le texte de Charles Sorel est éminemment parodique : il ne fait pas qu'imiter une pratique mais il la transforme. La parodie procède alors à la mise au jour d'un procédé d'écriture, ici celui de l'écho responsive, au moment-même où il est devenu un cliché. La parodie s'en prend donc à la littérature, et en même temps c'est une pratique éminemment littéraire. Cependant, la parodie repose donc sur la capacité du lecteur à reconnaître le texte parodié, ce qui présuppose un savoir partagé et une certaine connivence entre l'auteur et ses lecteurs. Le rire permet aussi d'introduire dans le dialogue avec Écho cette connivence avec les lecteurs. Dans *Le Berger extravagant*, Charles Sorel utilise le registre burlesque dans le dialogue avec une Écho grivoise :

[...] de quelle sorte faut-il que je prenne ma maîtresse pour faire que ma flame diminuë ? Echo, *Demy-nue*. Que feray-je si je voy son teton descouvert ? Le toucheray-je, veu qu'elle se fâchera si je l'entrepen ? Echo, *Pren*. Que je le prenne, cecy est fort bien dit [...]¹⁰⁵.

La réécriture permet ici d'infléchir le dialogue avec Écho en le transformant en dialogue espiègle et comique. L'écho serait ici moins la figure de l'autre que celle d'un semblable, il permet de dire l'indicible en le mettant à distance, de révéler ce que le personnage de Lysis n'ose pas affirmer comme si la réponse en écho était une révélation fortuite des pensées du personnage. Le caractère monologique du dialogue avec Écho permet alors la confrontation avec soi-même. Il s'agirait alors comme l'analyse Alain Milon « de comprendre que la singularité n'existe que parce qu'elle s'inscrit dans une fragmentation¹⁰⁶ » : face à l'autre, Écho devient aussi source de polyphonie et signe d'un éclatement du sujet qui se questionne dans sa relation à sa propre altérité.

2.1.3. Un jeu avec les identités

Dans le *Berger extravagant* de Charles Sorel, l'écho est remplacé par un personnage qui opère une véritable usurpation d'identité ; celle-ci provoque chez Lysis un questionnement sur la nature et l'identité d'Écho :

Je ne sçay d'où peut venir cela, poursuit-il, elle se gausse maintenant de tout. N'a-t-elle plus d'ennuy qui la travaille ? N'est-elle plus amoureuse de Narcisse, ayant trouvé que Charité a un plus beau visage que luy ? [...] N'est-ce point qu'elle en est devenuë folle, et que maintenant elle s'extravague¹⁰⁷ ?

¹⁰⁴ Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

¹⁰⁵ Charles SOREL, *Le Berger extravagant*, éd. cit., p. 30.

¹⁰⁶ Alain MILON, « Altération et bifurcation : l'écho est-il neutre ? », *Protée*, 2007, vol. 35, no 1., p. 15.

¹⁰⁷ Charles SOREL, *Le Berger extravagant*, éd. cit., p. 31.

Ainsi, quand un autre prend la voix d'Écho, les personnages qui cherchent à dialoguer avec elle sont amenés à remettre en question son identité. Lorsque la voix d'Écho s'affranchit de la répétition, cette voix n'est plus immédiatement identifiable comme celle d'Écho mais comme celle d'un tiers. Écho peut prendre la voix d'un autre mais cet autre ne peut prendre sa voix¹⁰⁸, auquel cas elle n'est plus un écho. Écho est donc, comme l'analyse Nouvet un « marqueur d'altérité¹⁰⁹ », mais une altérité qui sait avoir une identité-*idem* propre comme en témoigne la permanence dans le temps d'Écho qui résiste aux multiples métamorphoses dans une certaine « continuité ininterrompue ». Dans cette réappropriation de la voix de l'autre, Écho existe pourtant en elle-même, affirme son identité personnelle sans être simplement la porte-parole de l'amant ou de l'être aimé (comme chez Honoré d'Urfé « Mais d'où sçais-tu que son cœur genereux / Sera vaincu si je luy suis fidelle ? D'elle »). Elle relève le défi d'une parole qui devient autonome comme le souligne Alain Milon :

Sous des apparences d'impartialité, l'écho vit le drame d'une parole qui tente de devenir autonome, une parole qui se demande comment s'y prendre pour être à l'origine des choses¹¹⁰.

Grâce à la parodie et à la réappropriation d'un mythe et d'un procédé, Charles Sorel se libère des codes et permet l'émergence d'une parole plus autonome. Cette libération interroge ainsi l'identité de cet autre avec qui l'on échange. *Le Berger extravagant* ne fait pas table rase du passé ; il n'est pas un simple tombeau des romans mais un roman qui essaie d'en rire pour s'en dégager, pour extraire de l'espace, pour redessiner sa forme en faisant advenir en lui des formes inédites. Au fond, la parodie a d'abord pour fonction de conduire le romancier à échapper à des choix romanesques traditionnels ; elle vient restituer des possibles à la littérature. Le procédé de reprise échoïque peut alors se réinventer et ne plus être condamné à un psittacisme délétère.

2.2. Retombées contemporaines : entre libération des codes et respects d'une tradition

Le mythe d'Écho et de Narcisse constitue une source d'inspiration qui a traversé non seulement les époques et les âges mais aussi les genres. Ainsi, si les poètes baroques jouent constamment avec l'intertexte, les auteurs contemporains se sont eux aussi emparés du mythe

¹⁰⁸ Au XX^e siècle, Philippe Dorin jouera avec les codes de cette forme en échangeant les rôles : c'est l'autre qui devient alors l'écho du personnage appelé Écho.

¹⁰⁹ Claire NOUVET, « An Impossible Response: The Disaster of Narcissus », *Yale French Studies*, 1991, n° 79, p. 103-134.

¹¹⁰ Alain MILON, *op. cit.*, p. 11.

et des écritures poétiques baroques pour renouveler la forme. Les poèmes baroques semblent particulièrement difficiles pour un public de collégiens, nous avons fait le choix d'étudier des textes contemporains qui reprennent tous les codes, les enjeux que posent les poèmes baroques. Ainsi, on peut montrer aux élèves la permanence d'un mythe et sa capacité à inspirer encore aujourd'hui dans la littérature de jeunesse afin de leur permettre d'accéder plus tard à des œuvres dont la compréhension est plus ardue mais qui reprennent les mêmes caractéristiques. Nous avons d'abord choisi de nous attarder sur un poète du XX^e siècle avec des textes qui pourraient faire l'objet d'une étude en lycée. L'analyse de la pièce de Philippe Dorin en littérature de jeunesse sera aussi marquée par cette volonté de montrer que la reprise de ce mythe s'inscrit à la fois dans la continuité et dans la rupture.

2.2.1. Valéry, Narcisse et Écho : une réécriture féconde

Une reprise contemporaine du mythe de Narcisse et d'Écho

Le poème *Fragments du Narcisse* et la *Cantate du Narcisse* sont deux poèmes qui se réapproprient le mythe ovidien de Narcisse et d'Écho pour le réinventer. Tout en se libérant d'une forme en écho responsive à proprement parler, les textes de Valéry reprennent les interrogations fondamentales associées à ce mythe littéraire et aux différentes pratiques qui en découlent.

Dans le poème *Fragments du Narcisse*, Paul Valéry écrit les pensées et souffrances d'un Narcisse seul et en proie avec lui-même. Écho n'intervient qu'une seule fois mais son intervention respecte parfaitement les codes de la forme écho responsive :

Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
Ce cristal est son vrai séjour ;
Les efforts mêmes de l'amour
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...

PIRE.
Pire ?...
Quelqu'un redit *Pire*... Ô moqueur !
Écho lointaine est prompte à rendre son oracle¹¹¹ !

Dans une réponse brève et affaiblie, Écho reste ici seconde. Remarquons aussi que Valéry reprend la tradition d'une Écho espiègle qui viendrait déranger le flot continu de pensées de l'autre. La reprise échoïque « pire » nous rappelle les vers de Marbeuf (« Que deviendra ma belle, après que mon martyr / M'aura fait possesseur de ce bien où j'aspire ? / Écho.

¹¹¹ Paul VALÉRY, « Fragments du Narcisse », *éd. cit.*, p. 65-66.

Pire¹¹². ») ou d'Urfé (« Et quel crois-tu que ce cruel martire, / Que plein d'Amour mon cœur va concevant, / Devienne enfin aux maux que je soupire ? Pire¹¹³. »). Peut-être y a-t-il dans cet unique écho une volonté parodique de la part de Valéry qui reprend cette rime au moment où elle devenue clichée ? Quoi qu'il en soit, Valéry réaffirme la puissance d'une Écho railleuse et espiègle face à un Narcisse solitaire. Dans la *Cantate du Narcisse*, la nymphe qui intervient à la scène 3 peut être identifiée comme étant Écho puisqu'elle possède de nombreux attributs de cette figure mythologique : belle et amoureuse de Narcisse, elle est « d'abord invisible », puis elle « sort de la fontaine qui se dégage des vapeurs qu'elle exhalait » avant d'être « devenue toute visible ». L'incarnation progressive de la nymphe est une des composantes du mythe qui nous laisse croire qu'il s'agit ici d'Écho même si la nymphe de Valéry s'est totalement libérée de la malédiction de Junon. Écho s'affranchit ici des contraintes de répétition et il n'y a pas à proprement parler de dialogue en écho responsive. Cependant, l'étude de la *Cantate de Narcisse* conserve certaines des caractéristiques que nous avons pu observer dans les poèmes baroques en écho responsive et dans le *Berger extravagant* de Sorel.

Écho, voix singulière et plurielle

Valéry joue avec l'idée d'une Écho qui fait émerger une voix à la fois singulière et plurielle. Comme chez Sorel, dans la *Cantate du Narcisse*, le poète du XX^e siècle superpose dans son libretto deux personnages liés au dialogue échoïque : Écho est ici à la fois la nymphe Écho dans la scène 3 et un écho indéfini et ensemble d'un tout pluriel à la scène 4. Écho est d'abord considérée par Valéry comme un personnage mythologique qui à la fois se distingue et en même temps se confond avec les autres nymphes : elle est donc porteuse d'une voix plurielle. À la fin de la scène 3, la nymphe que nous avons identifiée comme Écho appelle les autres afin d'unir leur voix :

De Nymphes sans pitié vont chanter tes amours...
 — Nymphes, à Moi !... Vengez votre compagne ;
 [...]
 Déchaînon l'écho des rochers,
 Bafouez, pourchassez, raillez, effarouchez !
 Ô Nymphes, troupe claire,
 Ce ténébreux Narcisse à qui j'ai voulu plaire¹¹⁴.

¹¹² Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *éd. cit.*

¹¹³ Honoré d'URFÉ, *op. cit.*, p. 36.

¹¹⁴ Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse », *éd. cit.*

Écho est ici une nymphe qui possède une identité et une singularité forte. Cependant, convoqué par la nymphe, à la scène 4 intervient un personnage identifié dans la didascalie initiale de la scène comme « un écho » et dans la liste des *dramatis personae* comme « L'écho » :

SCÈNE IV

LE NARCISSE, LES NYMPHES, UN ÉCHO.

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse...

L'ÉCHO

Cisse, Cisse.

LE NARCISSE

Que me veulent ces voix ?

Les Roches et les Bois,

Tout parle de Narcisse...

Les Roches et les Bois,

Tous parlent à la fois,

Tout parle de Narcisse...

L'ÉCHO

Cisse, Cisse¹¹⁵.

Valéry joue ici avec l'idée d'un écho défini et désincarné que l'on peut assimiler au chœur dans le théâtre classique : ce personnage est donc une présence symbolique d'une multitude polyphonique. Valéry met ici en scène l'impasse du dialogue en écho responsive puisque l'écho n'est ici qu'une répétition qui n'a pas d'autre sens que de signifier la présence des échos autour de Narcisse. Comme chez Sorel, nous retrouvons donc cette tension entre une voix unique correspondant à une identité marquée et une voix plurielle qui, à travers le personnage de Narcisse, permet de renouveler la réflexion sur la relation à l'autre.

Écho comme le « monstre »

Dans la *Cantate du Narcisse*, lorsque la nymphe apparaît dans la fontaine, elle est vue par Narcisse comme un monstre :

(Ici, la première nymphe sort de la fontaine qui se dégage des vapeurs qu'elle exhalait.)

Holà !... Le Monstre même !... Il surgit de l'écume...

Monstre ?... Monstre de grâce... Il dresse un noble corps...

¹¹⁵ Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse », *éd. cit.*

Serait-ce ?... Est-ce donc toi, Toi, Narcisse, qui sors
Du tumulte des eaux, de leur brillante brume¹¹⁶ ?

L'échange entre Narcisse et Écho se place ici non plus sur le plan sonore mais sur le plan visuel : de l'eau surgit un reflet mais même libérée de son psittacisme, Écho ne peut être le miroir incomplet et imparfait de cet autre comme elle l'évoque elle-même « Ma présence n'est point captive d'un miroir¹¹⁷ » pour défendre à Narcisse qu'elle peut être plus que son reflet. Enfin, Écho sème la confusion chez Narcisse car elle cherche à devenir une parfaite copie de l'autre :

Et si je m'essayais d'être plus que vous-même,
D'être toi plus que toi, mieux que toi, moi qui t'aime,
Un Narcisse que puisse étreindre son ami ?
Tiens... Touche cette épaule, et toute j'ai frémi...¹¹⁸

La nymphe offre ici la possibilité de supprimer les frontières entre le moi et l'autre et elle interroge ici ce jeu des identités qui a lieu dans les dialogues avec Écho. Elle reste pourtant une altérité marquée qui ne peut jamais se fondre totalement avec l'autre. L'auteur conserve du mythe cette confrontation fondamentale entre Écho et Narcisse qui est prolongée dans la confrontation de Narcisse avec lui-même. Comme le présente Laurent Mattiusi dans son exergue à l'article « Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône », la *Cantate de Narcisse* repose sur un face-à-face entre deux identités d'un même moi :

Valéry retient du mythe sa structure fondamentale : le face à face, l'opposition de l'être originel ou original et de son reflet, de son image, pour mettre en évidence un « contraste » et même une « contradiction » entre les deux, à savoir la conscience intérieure que l'individu prend de lui-même, en tant que Moi pur, comme d'un « invariant absolu », indéterminé, et la conscience qu'il prend par ailleurs de lui-même comme d'un personnage doté de traits contingents, extérieurs à sa nature essentielle¹¹⁹.

Cette confrontation entre deux intériorités est dédoublée par la confrontation entre Écho et Narcisse, qui même si elle ne répète pas les propos de l'autre devient aux yeux de Narcisse un monstre qui n'est autre que le reflet de lui-même. Or le monstre, c'est au sens propre ce que l'on montre, ce que l'on exhibe : la mise au jour de la nymphe permet ici de mettre en exergue l'insupportable irruption de l'autre dans le dialogue avec soi-même et Narcisse de répliquer « Vous avez corrompu toute ma solitude¹²⁰ ». Valéry réinterroge la révélation des désirs et des

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Laurent MATTIUSI, « Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône. », *Les Lettres romanes*, 2005, tome 59, p.65-80.

¹²⁰ Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse », *éd. cit.*

états profonds de l'autre permise par la présence d'Écho. Dans la *Cantate du Narcisse*, Écho s'affirme comme figure du plaisir qui cherche à dévoiler les sentiments profonds de Narcisse :

Tout mon corps prend le vol d'une flèche qui plonge :
 Je me fuis... D'un seul trait, je deviens mon désir,
 Et dans la plénitude où plane mon plaisir,
 Dissipant le trésor des formes de ma force,
 Toute la liberté des membres de mon torse
 Prodigue l'acte nu qui divise sans bruit
 L'onde entre sa lumière et sa profonde nuit.
 Hélas !... J'embrasse en vain l'abondante étendue...
 Je n'épouse que l'onde et m'épuise éperdue
 Et n'ai fait qu'irriter cette fureur d'amour
 Que j'avais cru distraire en m'éloignant du jour...¹²¹

Écho se fait ici le reflet de Narcisse qui n'aime que son reflet : elle insiste sur son pouvoir érotique mais, à la différence de ce qu'elle est chez Marbeuf ou d'Urfé, Écho est ici dans la totale impossibilité de dévoiler les désirs d'un autre qu'elle imite pourtant jusque dans ses faits et gestes. Les échanges entre Narcisse et Écho sont ici aussi des impasses qui soulignent l'incapacité du langage poétique à formuler un échange avec un autre.

Échec du dialogue : un silence reflet de l'acte poétique

Dans les textes qui réinterrogent le mythe d'Écho et Narcisse, Valéry réaffirme l'idée d'une poésie jamais figée et qui à l'image du mythe est en constante métamorphose. Pauline Galli souligne alors pour Valéry l'importance de la variation pour le poète :

Ce principe de variations correspond justement à l'une des grandes convictions de Valéry en matière de poésie, selon laquelle il n'est pas dévalorisant, bien au contraire, de produire plusieurs versions d'une même pièce, comme autant de retouches dans le sens d'une amélioration continue, de la quête d'une perfection achevée¹²².

Elle rappelle ici que la réécriture fait partie intégrante des principes d'écriture de Valéry qui écrit dans *Variétés/Cahiers* :

Une œuvre n'est jamais nécessairement *finie*, car celui qui l'a faite ne s'est jamais accompli, et la puissance et l'agilité qu'il en a tirées, lui confèrent précisément le don de l'améliorer, et ainsi de suite... *Il en retire de quoi l'effacer et la refaire*¹²³.

Ainsi, Valéry insiste sur l'idée d'un travail en constant changement, somme toute très en accord avec les pédagogies actuelles qui insistent sur la pratique du brouillon et de la

¹²¹ Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse », *éd. cit.*

¹²² Pauline GALLI, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques, Arts poétiques et arts d'aimer*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1073.phppaul>, page consultée le 10 avril 2020.

¹²³ Paul VALÉRY, cité Pauline GALLI, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *art. cité*.

correction, très pédagogique. Ainsi, si l'échec du dialogue aboutit à un silence, ce silence n'est en aucun cas à considérer comme un échec définitif. Il est le témoin des insuffisances du langage ce qui n'est pas sans rappeler la conception sartrienne de la création poétique dans *Orphée noir* de Sartre :

Chacun sait que ce sentiment d'échec devant le langage considéré comme moyen d'expression directe est à l'origine de toute expérience poétique. [...] Au premier échec, ce bavardage tombe hors de nous ; [...] nous jugeons d'un seul coup la folle entreprise de nommer ; nous comprenons que le langage est prose par essence et la prose, par essence, échec ; l'être se dresse devant nous comme une tour de silence et si nous voulons encore la capter, ce ne peut être que par le silence [...] la poésie est une tentative incantatoire pour suggérer l'être dans et par la disparition vibratoire du mot¹²⁴.

À la manière du langage poétique qui est une tentative de se saisir de l'être par le silence, l'écho est une tentative de se saisir des mots des autres pour leur donner un sens nouveau, mais ce moyen d'expression est parfois limité par l'affaiblissement sonore de la répétition. La vibration sonore des mots disparaît peu à peu pour n'être finalement qu'un silence bruyant. Maurice Blanchot poursuit la réflexion de Sartre en rapprochant l'expérience du langage et celle de la mort puisque les mots, assure-t-il, ne peuvent jamais atteindre les choses ; comme « l'absente de tout bouquet » de Mallarmé¹²⁵, le mot n'existe que dans la mesure où il n'est pas la chose, où il est l'absence de la chose. De même, la voix d'Écho ne se manifeste que lorsque son corps disparaît, et l'écho n'existe que dans la mesure où il n'est pas l'autre, dans la mesure où il se distingue du discours de l'autre locuteur qui est pourtant sa source. À l'image de la poésie qui ne se manifesterait que dans l'expression de son échec à saisir le réel, Écho cherche en vain à dire le désir qu'elle éprouve pour un autre sans jamais parvenir à l'exprimer. Dans le poème *Fragments du Narcisse*, Paul Valéry écrit un long monologue lyrique de Narcisse qui s'adresse aux éléments qui l'entourent (l'eau, la nuit, la lune...) pour exprimer sa souffrance et sa solitude. Écho n'intervient qu'une seule fois et son intervention permet par contraste de renforcer la solitude et le silence dans lequel s'enferme Narcisse :

Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
Ce cristal est son vrai séjour ;
Les efforts mêmes de l'amour
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...

PIRE.
Pire ?...
Quelqu'un redit *Pire*... Ô moqueur !

¹²⁴ Jean-Paul SARTRE et Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Précédée de Orphée noir*, 5e éd., Paris, Presses universitaires de France, Quadrige 66, 1985.

¹²⁵ Stéphane MALLARMÉ, *Divagations*, éd. Eugène Fasquelle, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897.

Écho lointaine est prompte à rendre son oracle !
 De son rire enchanté, le roc brise mon cœur,
 Et le silence, par miracle,
 Cesse !... parle, renaît, sur la face des eaux...
 Pire ?...
 Pire destin !... Vous le dites, roseaux,
 Qui reprîtes des vents ma plainte vagabonde¹²⁶ !

Écho est ici identifiée par Narcisse comme la voix d'un oracle railleur : espiègle, elle n'intervient en effet que lorsqu'il s'agit d'accentuer le tragique des propos de Narcisse qui se condamne lui-même à un échange intérieur. Dans l'énumération des impératifs « Cesse ! ... parle, renaît, sur la face des eaux... », nous pouvons penser que Narcisse cherche le dialogue avec Écho qui reste muette sachant bien que Narcisse ne cherche pas à dialoguer avec un autre mais qu'il ne cherche qu'à s'entretenir avec lui-même. Ici aussi le silence d'Écho semble être le seul moyen d'échapper à un dialogue impossible qui n'est donc que tentatives.

2.2.2. Analyse littéraire de *Sacré silence*, de Philippe Dorin : un texte théâtral qui interroge le dialogisme

Avec *Sacré silence*, Philippe Dorin compose un texte très accessible qui soulève néanmoins les enjeux fondamentaux du dialogue avec Écho : en effet, le dramaturge réinvente les codes d'un genre pour mieux les interroger. Il pousse à son paroxysme le jeu avec les conditions de possibilité du dialogue, superpose les voix pour créer une nouvelle polyphonie et une nouvelle altérité qui permet d'interroger les relations qu'entretiennent deux personnages qui dialoguent dans une pièce de théâtre. Philippe Dorin amplifie la dimension comique d'un échange *a priori* impossible et, dans une perspective plus contemporaine, il place le silence au cœur du dialogue.

Le dialogue entre Écho et Lumpe, deux maîtres des sons et de la parole

Philippe Dorin met tout d'abord en scène deux personnages qui, sous couvert d'un discours étrange, fantasque et désorganisé, ont tous deux une parfaite maîtrise de la langue et même des sons.

Lumpe montre dès la première scène une certaine forme de maîtrise du langage. La scène d'exposition de *Sacré silence* constitue la seule scène où Lumpe est à proprement parler seule : son monologue¹²⁷ nous montre déjà une certaine maîtrise, si ce n'est de la langue, au

¹²⁶ Paul VALÉRY, « Fragments du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 62-73.

¹²⁷ Si on entend le terme de « monologue » dans son sens strict de « discours que le personnage se tient à lui-même. » selon Patrice PAVIS, « Monologue », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 216.

moins des dénominations des sons. Dans ses longues énumérations, les associations des différentes dénominations ne semblent pas être totalement aléatoires : elle évoque par exemple ensemble des sons relatifs au souffle « Soupirs, murmures, frôlements, rumeurs ! » et énumère les « Clapotis, cliquetis, gargouillis, gazouillis¹²⁸ ! » ensemble – l'unité étant ici marquée par la rime en -i. De plus, à la fin de la scène, elle mime une conversation d'ores et déjà échoïque et montre qu'elle maîtrise aussi la forme du dialogue. Enfin, dans la scène 3, alors qu'il semble impossible d'échapper à l'écho, Lumpe cherche à piéger Écho en lui faisant répéter peu à peu le mot « analphabète¹²⁹ » dans l'espoir qu'Écho oublie de répéter ce qu'elle dit et complète le mot. Ici, on remarque à nouveau une certaine maîtrise cognitive de la communication qui sous-entend aussi une faculté à pouvoir anticiper le discours d'un autre. Ainsi, Lumpe est habile à la fois avec les sons mais aussi avec le langage, condition préalable à tous les échanges.

Si dans le mythe d'Ovide, Écho est condamnée à un psittacisme strict et donc à une capacité restreinte de dialoguer, chez les poètes baroques et dans le théâtre contemporain de Philippe Dorin, Écho a une maîtrise profonde et fine de la langue. Écho acquiert dans la pièce *Sacré silence* une véritable liberté de dialoguer et, dès la deuxième scène, elle peut transformer le type de phrases utilisé par Lumpe :

LUMPE
 Bonjour !
 ÉCHO
 Bonjour !
 LUMPE
 Ça va ?
 ÉCHO
 Ça va !
 LUMPE
 Un brin de causette ?
 ÉCHO
 Un brin de causette¹³⁰ !

Cette transformation permet déjà d'affirmer une certaine autonomie linguistique d'Écho qui semble devenir un véritable interlocuteur. De même, à la scène 4, Écho a la capacité à transformer le volume des sons de Lumpe en les amplifiant (on lit les didascalies « LUMPE, *tout bas* » et « ÉCHO. *tout haut*¹³¹ »), alors que l'écho se caractérise d'ordinaire par une

¹²⁸ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 1, p. 7.

¹²⁹ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 3, p. 32.

¹³⁰ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 2, p. 16.

¹³¹ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 4, p. 37.

répétition affaiblie de la fin d'une phrase. Dans cette même scène, Philippe Dorin fait fi des règles établies par le mythe originel et Écho sait aussi se taire au moment même où Lumpe lui demande de répéter (« LUMPE. Eh bien vas-y, répète ! / ÉCHO. ... / LUMPE. J'ai dit que tu pouvais répéter tout ce que je dis, je m'en foutais pas mal ! / ÉCHO. ...¹³² »). Enfin, Écho sait aussi se montrer espiègle et ironique. À ce titre, la répétition de sa réponse « Moi aussi ! » à la scène 5 est très souvent comique :

LUMPE

Très bien, tu fais la mauvaise tête ? Moi aussi ! Tu veux personnel ? Moi aussi ! Le grand motus ? Moi aussi ! Les grands airs je sais tout mais je dirai rien, je connais, moi aussi ! Après tout, je n'ai besoin de personne ! Je peux très bien me débrouiller seule, moi aussi ! Tous les sons sont dans mon bidon !

ÉCHO

Moi aussi¹³³ !

Quel ironie ici de répondre exactement à ce moment-là en copiant l'expression de Lumpe, alors qu'elle avait choisi de se taire dans la scène précédente. Après avoir répété Lumpe, Écho se répète elle-même, ce qui est une manière de gagner en autonomie. Les libertés que prend Philippe Dorin permettent donc de renforcer le caractère espiègle d'Écho la babillarde : il brise les codes d'un genre et réinvente une nouvelle forme d'échange avec Écho où les rôles entre les deux interlocuteurs semblent plus que jamais dissymétriques.

Un dialogue dissymétrique malgré la libération des contraintes

Dans une autre mesure que dans les pièces baroques, le dialogue entre Écho et un autre permet de mettre en scène l'échec d'un dialogue symétrique où les deux partenaires du dialogue jouent alternativement le rôle de locuteur et d'auditeur. Grâce à la figure d'Écho, Philippe Dorin joue avec les codes de la réponse échoïque et ceux du dialogue théâtral.

Philippe Dorin joue avec les codes de l'écho tout d'abord en se libérant des contraintes d'une répétition toujours seconde et affaiblie. Dans la plupart des poèmes en écho responsive, les réponses d'Écho sont monosyllabiques ou dissyllabiques ce qui impose un dialogue tout à fait dissymétrique entre un TU et un JE avec, nous l'avons vu, une forte prédominance du JE. Dans *Sacré silence*, la dissymétrie dans le dialogue entre Écho et Lumpe ne repose pas essentiellement sur la différence du nombre de syllabes que peut prononcer l'un ou l'autre personnage. En effet, dès la seconde scène, on comprend qu'Écho s'affranchit de cette règle et, si elle semble parfois effectivement ne répéter que la fin des phrases de Lumpe, ses

¹³² Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 4, p. 42-43.

¹³³ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 5, p. 45.

réponses sont rarement monosyllabiques ou dissyllabiques (hormis lorsque Lumpe elle-même prononce des monosyllabes) :

LUMPE
Froufrous, cris cris, échos !
ÉCHO, *off*
Échos !
LUMPE
Échos !
ÉCHO, *off*
Échos !
LUMPE
Tiens ! Y a quelqu'un ?
ÉCHO
...
LUMPE
Maudit silence !
Soupirs, murmures, frôlements...
ÉCHO, *off*
Soupirs, murmures, frôlements...¹³⁴

Conformément à la tradition poétique, Écho ne répète ici que la fin des répliques de Lumpe mais on constate dès le début des échanges que l'écho est parfois infidèle puisqu'il n'est pas systématique. En effet, Philippe Dorin se libère très vite de la contrainte de répétition affaiblie des fins de phrases : Écho peut non seulement répéter tout ce que dit Lumpe, mais elle sait aussi le déformer (comme nous l'avons vu dans la scène 2 avec les types de phrase). En revanche, la contrainte de réduction est figurée sur le plan symbolique dans le rapport qu'entretiennent les deux accessoires principaux de la pièce : le gros bidon de Lumpe et la boîte de Coca d'Écho, qui serait comme une réduction du premier.

D'autre part, Philippe Dorin s'affranchit aussi de l'idée que les réponses d'Écho seraient toujours secondes. En effet, dans la scène 4, Écho répète de plus en plus fort ce que Lumpe dit de moins en moins fort, et elle finit même par combler les blancs que laisse Lumpe : les rôles entre locutrice et auditrice semblent s'échanger alors puisque, tout en restant seconde, Écho semble être initiatrice des échanges et remporter la joute verbale qui s'est construite jusqu'alors dans la pièce. Cet échange des rôles est pleinement réalisé à la scène 7 de la pièce où, dans un mouvement à la fois comique et tragique, Écho est celle qui parle la première alors que Lumpe a perdu la maîtrise des sons et de la parole :

¹³⁴ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 2, p. 12.

Lumpe s'approche de son bidon. Elle ramasse ses instruments. Ils ne renvoient que du silence. Affolée, Lumpe revient près d'Écho. Elle lui demande des explications. Mais plus aucun son ne sort de sa bouche. Elle est devenue muette.

ÉCHO

Eh bien allez-y !

LUMPE

Allez-y !

Lumpe ne bouge pas.

ÉCHO

Quel silence !

LUMPE

Quel silence !

Lumpe s'assoit près d'Écho.

ÉCHO

Partir si vite, c'est quand même dommage !

LUMPE

Dommmage !

ÉCHO

On s'est à peine dit bonjour !

LUMPE

À peine bonjour !

ÉCHO

Vous ne connaissez même pas mon nom.

LUMPE

Nom !

ÉCHO

Écoutez !

LUMPE

Écoutez¹³⁵ !

Pourtant malgré cette inversion des rôles entre Écho et Lumpe, les échanges entre les deux personnages ne sont jamais équilibrés dans les dialogues qui semblent inévitablement voués à l'échec.

Philippe Dorin écrit un dialogue dissymétrique qui, même s'il est écrit avec une plus grande liberté, conserve la répétition des paroles d'un personnage par un autre personnage comme principe général d'écriture. Même affranchi des contraintes d'un écho second et affaibli, les dialogues dans *Sacré silence* restent soumis à la contrainte du psittacisme qui empêche toute forme d'équilibre entre le locuteur et son interlocuteur, qui tente d'obtenir lui

¹³⁵ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 7, p. 62-63.

aussi le statut de locuteur. Ainsi, les seuls moments où l'on peut observer une symétrie entre les phrases et les échos sont les moments où Lumpe imagine un dialogue avec un personnage fictif comme dans la première scène :

Maudit désert ! Un petit client, un seul, c'est pas trop demander ! Chat sans miaou, clé sans cric crac, fusil qui cherche pan ! Quelqu'un à qui causer, quoi !

- Bonjour !
- Bonjour !
- Ça va ?
- Ça va !
- Un brin de causette ?
- Un brin de causette !
- Taratata Taratata...
- Taratata Taratata...¹³⁶

Avant même l'entrée en scène d'Écho, Lumpe imagine, dans un monologue, ses interactions avec autrui sur le mode du psittacisme avec une répétition stricte des mots de l'autre, elle s'affranchit déjà du respect du type de phrase, ce qui permet de concevoir un échange plutôt symétrique. De même à la scène 6, après que Lumpe a décidé de se taire et de faire semblant de dormir pour piéger Écho, celle-ci ne répond plus et ne bouge plus car elle imitait les faits et gestes de Lumpe qui imagine alors un dialogue à nouveau symétrique :

Maintenant qu'elle se sent libre, Lumpe en profite pour mimer une petite conversation imaginaire avec Écho.

- Et maintenant.
- Et maintenant.
- Pour fêter ça.
- Pour fêter ça.
- Une bonne partie.
- Une bonne partie.
- Ca.
- Ca.
- Caco.
- Caco.
- Cacopho.
- Cacopho.
- Cacophonie¹³⁷.

Notons dans ce monologue de Lumpe, la parfaite symétrie entre les interventions de Lumpe et les réponses imaginaires d'Écho, comme si Lumpe rêvait de rétablir un échange plus équilibré avec un interlocuteur : le seul dialogue équilibré possible semble alors être un dialogue avec soi-même.

¹³⁶ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 1, p. 9.

¹³⁷ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 6, p. 54-55.

Différentes tentatives de dialogues face à l'échec d'un échange équilibré

Face à l'échec d'un échange équilibré et symétrique, Philippe Dorin nous propose des morceaux choisis de tentatives de dialogue. De même que nous nous sommes interrogée sur les différents types de mises en scène du dialogue dans les poèmes de la période baroque, il nous semble pertinent de questionner les différentes configurations du dialogue dans la pièce de Philippe Dorin. Écho et Lumpe semblent échanger des propos mais dialoguent-elles réellement ? Ne pourrait-on pas qualifier ce dialogue de monologue à deux voix ? Dans la pièce de Philippe Dorin, les premiers moments d'échange entre Écho et Lumpe entretiennent l'illusion d'un dialogue :

LUMPE
Bonjour !

ÉCHO
Bonjour !

LUMPE
Ça va ?

ÉCHO
Ça va !

LUMPE
Un brin de causette ?

ÉCH
Un brin de causette !

[...]

LUMPE
Je me présente...

ÉCHO
Je me présente...

LUMPE
Après vous !

ÉCHO
Après vous !

LUMPE
Je vous en prie !

ÉCHO
Je vous en prie¹³⁸ !

Cette tentative de dialogue, où l'on croirait presque à un échange de questions-réponses véritables, échoue pourtant. En effet le psittacisme mécanique d'Écho ne permet pas de créer les conditions d'un dialogue et révèle les bases trop fragiles de cet échange fondé sur un

¹³⁸ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 2, p. 16-18.

malentendu et une interprétation erronée de la part de Lumpe qui se croyait être en présence d'un interlocuteur pouvant la sauver de sa solitude. Nous remarquons aussi que cet échange mime et même caricature les scènes de politesse et de présentations entre adultes : Philippe Dorin dénonce, par le biais de la parodie, les modèles linguistiques normatifs et stériles qui empêchent une véritable communication. Finalement, cette deuxième scène fait elle-même écho au monologue de Lumpe à la fin de la première scène. Qu'est-ce qui différencie les propos de Lumpe à la fin de la première scène de l'échange entre Écho et Lumpe à la scène 2 ? Outre le fait que le discours soit porté par deux personnages au lieu d'un seul, il n'existe aucune différence textuelle entre ces deux passages. Par ces effets de répétition à l'échelle de la pièce, l'auteur questionne ainsi les limites du dialogue et du monologue en les rapprochant et en suggérant ainsi peut-être que le dialogue avec Écho ne serait autre chose qu'une forme de « monologue intérieur » entre un personnage et une voix intérieure qui ne serait qu'une projection de soi. Dans le mythe d'Ovide, c'est justement cette projection à l'identique de soi-même qui manque à Narcisse : la nymphe lui propose une différence, alors qu'il souhaite simplement se refléter, se répéter, se réfléchir.

Lorsque les mots échouent, la pièce nous montre qu'il est alors possible d'établir une autre forme de dialogue où l'échange entre les deux personnages utilise d'autres médiums que les paroles pour communiquer. La scène 5 s'ouvre sur une intervention de Lumpe qui s'irrite du silence d'Écho à la scène précédente ; celle-ci, en effet, s'était tue au moment même où Lumpe l'avait autorisée à répéter ses mots :

Écho sort la boîte de Coca vide de sa poche, et la pose à côté du gros bidon.

LUMPE

J'ai dit TOUS les sons sans exception !

ÉCHO

Moi aussi !

LUMPE

Je veux parler fracas, ramdam, tintamarre !

ÉCHO

Moi aussi !

LUMPE

Très bien ! Tu me cherches, tu vas me trouver ! La guerre, tiens, par exemple ! Moi je peux te la déclencher, là, tout de suite, sans problème, d'un coup, toc ! La pétarade des fusils, le tonnerre des canons, le sifflement des balles, le froissement des épées, les gémissements des vaincus, les hourras des vainqueurs !

Lumpe s'exécute. Tonnerre de bruits.

Et voilà !

ÉCHO

Moi aussi !

Écho prend sa petite boîte de Coca, la dégoupille comme une grenade, la jette distraitements dans le bidon de Lumpe, et se couche en se bouchant les oreilles.

Affolée, Lumpe plonge la main dans le bidon, retire la petite boîte de Coca, la met dans la poche d'Écho et va se cacher dans son bidon.

Écho éclate de rire, retire la boîte de Coca de sa poche, et s'amuse à la faire rebondir dans sa main¹³⁹.

Puisque le langage est condamné à nouveau au psittacisme et réduit à un simple « Moi aussi » de la part d'Écho, la confrontation entre Lumpe et Écho n'est plus langagière mais gestuelle comme le montrent les nombreuses didascalies qui parcourent l'extrait. Face à l'échec du dialogue s'établit alors une communication non verbale qui continue à s'appuyer sur les quelques mots échangés qui servent de piliers aux différentes gestes d'Écho et Lumpe qui eux sont au cœur des échanges. Ces échanges entre Écho et Lumpe où l'une n'est toujours que le prolongement, même difforme de l'autre, questionnent ainsi la place de l'autre dans un dialogue où plusieurs voix se superposent dans une étrange cacophonie non seulement des sons mais aussi des sens.

Se parler à l'autre : entre silence et cacophonie

Dans le dialogue dissymétrique imposé par Écho, nous avons vu à travers l'étude des pièces baroques que celle-ci était source d'une polyphonie et trace de la voix d'une altérité qui permet une création poétique nouvelle. Dans *Sacré silence*, Philippe Dorin exploite lui-aussi les tensions entre polyphonie et silence, entre altérité et ipséité pour faire du dialogue avec un Écho le ferment d'une création littéraire.

Une pièce polyphonique

Dans *Sacré silence*, le dialogue avec Écho fait émerger une certaine polyphonie : au sein de la pièce de théâtre, on entend non seulement une superposition de sons mais aussi une superposition de voix. Tout d'abord, les premières didascalies définissent un cadre spatial assez précis (« *Une route abandonnée dans un désert. Un carrefour, signalé par trois ou quatre réverbères¹⁴⁰.* ») : nous observons ici une certaine tension entre un lieu synonyme de solitude et du vide et un lieu de rencontre propice aux croisements de différents sons et voix. On saisit là tout l'enjeu de la mise en scène pour faire entendre la polyphonie et même la

¹³⁹ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 5, p.45-49 .

¹⁴⁰ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 1, p. 7.

cacophonie créée par Lumpe. Dans la note d'intention de la mise en scène d'Anne-Lyse Boussy, il est précisé :

La scène n'est pas encombrée par un décor fixe ; elle doit être libre pour permettre aux comédiennes de circuler en toute liberté. De toute façon, il s'agit d'un désert, vacuité sonore, vacuité spatiale, que la magie du théâtre va emplir de sons et de gestes racontant une aventure simple et touchante¹⁴¹.

Anne-Lyse Boussy insiste ici sur les dimensions visuelles et sonores d'un spectacle théâtral qui, par des jeux de mise en scène, peut reproduire cette superposition des voix.

Au même titre que la musique, le théâtre dispose d'une plus grande liberté que la poésie pour exprimer la multiplicité des expressions de la polyphonie. Contrairement à l'écriture, le théâtre porté à la scène permet de rendre compte de toutes les caractéristiques de la voix : l'intensité de l'émission (voix forte ou voix basse – mention qu'on retrouve à l'écrit grâce aux didascalies), la hauteur (voix grave ou aiguë), le timbre, le débit de voix (voix rapide ou lente) ... Cette libération de la voix par l'interprétation théâtrale permet une libération de la parole comme puissance en établissant un discours moins linéaire : polyphonie et effet d'écho peuvent alors se déployer entièrement en prenant en compte tous les aspects de la voix que l'écrit de théâtre ne peut rendre que partiellement. Le bidon de Lumpe n'est autre qu'un réservoir des différents sons, bruits et voix que l'on peut entendre et qui peuvent se superposer aux paroles de Lumpe. Dans la mise en scène avec les compagnies Les Têtes d'atmosphère et Robin et Juteau, Rozenn Bodin fait le choix de transcrire cette polyphonie en intégrant aux sons de Lumpe des enregistrements de voix d'enfants. Dans le journal *Ouest France*, la metteuse en scène explique son choix artistique :

La metteuse en scène, Rozenn Bodin, s'est appuyée sur le texte du dramaturge pour enfants Philippe Dorin. Elle a souhaité « déployer univers poétique [sic.] et faire appel à l'imaginaire de chacun. Chaque son est un souvenir, un partage, une rencontre, un délire. Comme le sont les enfants. Nous avons joué avec toutes les sonorités que les enfants aiment déployer » .

Pour ce faire, elle-même et Emmanuel Six, responsable de la création sonore, ont tenu une résidence dans une école. « Nous avons demandé à des enfants d'écrire leurs souvenirs puis nous avons procédé à des enregistrements » , raconte-t-elle. Ainsi sont nés les sons qui sortent du chariot de Lumpe¹⁴² !

¹⁴¹ Théâtre online, [Article sur le spectacle Sacré silence mis en scène par Anne-Lyse Boussy du 19 au 23 décembre 2005 à Paris], URL : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Sacre-Silence/13954#ht>, page consultée le 20 avril 2020.

¹⁴² « La Flèche. Sacré Silence : ce qu'en pensent les écoliers », *Ouest France*, 31.01.2019, URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/la-fleche-72200/video-la-fleche-sacre-silence-ce-qu-en-pensent-les-ecoliers-6206905>, page consultée le 24 avril 2020.

Rozenn Bodin fait ici le choix d'une polyphonie intertextuelle en tissant un lien entre les sons de Lumpe et des voix d'enfants, eux-mêmes spectateurs de la pièce. Ainsi, le texte de Philippe incite donc à une mise en scène qui met en avant les polyphonies. Dans la seconde scène, Écho apparaît déjà comme une voix « off », on peut imaginer ici que les voix se chevauchent, et de nombreuses mises en scène n'hésitent pas à superposer les voix de Lumpe et d'Écho comme dans la mise en scène d'Agathe Quelquejay et Frédéric Milan du collectif Service Retouches¹⁴³ où les voix des deux personnages se superposent parfois. De cette superposition des voix naît une polyphonie qui permet la superposition de plusieurs discours. L'ironie est un procédé dans lequel on considère qu'il y a une certaine polyphonie sémantique en ce sens qu'un même énoncé fait allusion à plusieurs contenus différents¹⁴⁴. En effet, nous l'avons vu, Écho fait preuve d'une maîtrise des procédés d'ironie : même si elle reste condamnée à la répétition, elle garde une grande liberté et le caractère équivoque de la voix d'Écho ouvre un champ d'interprétation assez libre. Dans leur article « On verbal irony¹⁴⁵ », Deirdre Wilson et Dan Sperber décrivent l'ironie comme une mention échoïque, c'est-à-dire un énoncé qui mentionne la parole d'un autre pour la détourner, la moquer et la critiquer.

We went on to argue that verbal irony is a variety of indirect quotation [...] Irony, we argued, is a variety of echoic utterance, used to express the speaker's attitude to the opinion echoed.

Echoic utterances are used to express a very wide range of attitudes.

Compare (16b) and (17b):

(16a) Peter: Ah, the old songs are still the best.

(16b) Mary (fondly): Still the best.

(17a) Peter: Ah, the old songs are still the best.

(17b) Mary (contemptuously) : Still the best¹⁴⁶ !

Nous avons soutenu que l'ironie verbale est un type de citation indirecte [...] L'ironie, dans le sens entendu ici, est un type d'énoncé échoïque utilisé pour exprimer l'attitude de l'énonciateur vis-à-vis de l'opinion en écho.

Les énoncés échoïques sont alors utilisés pour exprimer une très grande variété d'attitudes.

Comparons (16b) et (17b) :

(16a) Peter : Ah, les vieilles chansons restent encore les meilleures !

(16b) Mary (tendrement) : Encore les meilleures !

(17a) Peter: Ah, les vieilles chansons restent encore les meilleures !

(17b) Mary (avec dédain) : Encore les meilleures ! (notre traduction)

¹⁴³ Collectif Services Retouches, « Teaser Sacré silence » [mise en scène d'Agathe Quelquejay et Frédéric Milan de 2014], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=K2f2jUWo424>, page consultée le 20 avril 2020.

¹⁴⁴ Marion CAREL, « La polyphonie linguistique », *Transposition*, 2011, URL : <http://journals.openedition.org/transposition/365>, page consultée le 20 avril 2020.

¹⁴⁵ Deirdre WILSON, Dan SPERBER, « On verbal irony », *Lingua*, 1992, n°87, p. 53-76.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

Dans les théories échoïques de l'ironie, la répétition des propos d'autrui s'accompagne d'une prise de distance par rapport à ces propos : le locuteur mentionne les propos d'autrui, mais s'en distancie au moment de l'énonciation ironique. Le locuteur exprime alors son sentiment à l'égard de l'énoncé auquel il fait écho. Ainsi, les poèmes en écho et le dialogue théâtral avec Écho restent des lieux privilégiés de l'ironie. Quelle ironie de la part d'Écho à la scène 5, lorsque, après s'être tue durant toute la scène 4, elle ne répond qu'au moyen d'une seule expression reprise à Lumpe !

Entre cacophonie et silence

Les techniques de scénographie actuelles qui intègrent vidéo et son permettent de superposer plusieurs lignes sonores, plusieurs voix : dès lors, la polyphonie du spectacle peut aussi se transformer en cacophonie de différentes voix qu'on ne distinguerait plus. Le fracas créé par Lumpe peut être retranscrit sur scène notamment grâce à des enregistrements sonores et ces bruitages qui viennent s'ajouter aux propos de la marchande de sons pour renforcer cette idée d'une parole composite. La scène 5 avec le « fracas, ramdam, tintamarre¹⁴⁷ ! » avec les bruits de la guerre, « la pétarade des fusils, le tonnerre des canons, le sifflement des balles, le froissement des épées, les gémissements des vaincus, les hurrahs des vainqueurs¹⁴⁸ » est un des moments sonores puissants qui permettent de mettre en scène la polyphonie de la pièce. On retrouve ce fracas à la fin de la scène 6 avec un certain comique de situation lorsque Lumpe essaie de bouger son bidon sans qu'il ne fasse de bruits :

Lumpe pousse son bidon. Mais à l'intérieur, les instruments roulent sur eux-mêmes, rompant le silence.

Écho bouge un peu.

Chut !

Lumpe continue à pousser. Même bruit. Elle s'adresse au bidon.

Vous allez vous la fermer ! Si vous la réveillez, on aura l'air chouette ! Un peu de patience, quoi ! Vous l'aurez, votre ramdam ! Promis, juré, craché ! Allez, tout doux !

Lumpe essaie de rouler le bidon dans l'autre sens. Encore plus de bruits.

Écho bouge.

Taisez-vous !

Sacrées pipelettes !

À l'intérieur, un instrument tombe.

Ça suffit !

¹⁴⁷ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 5, p. 46.

¹⁴⁸ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 5, p. 46.

Lumpe donne un grand coup de pied dans le bidon. Tonnerre de bruit. Écho se retourne, et se rendort.

Maudits instruments ! Je ne peux quand même pas partir sans !

Lumpe essaie de prendre le bidon sur son dos. Trop lourd. Lumpe perd l'équilibre, tombe. Le bidon se renverse. Fracas.

Écho se réveille brutalement¹⁴⁹.

Cette scène témoigne de toute la tension comique entre le silence qu'elle veut faire et le bruit qu'elle ne peut s'empêcher de créer. Situation on ne peut plus paradoxale, pour une marchande de sons, que d'exiger de ses instruments le silence. La scène suivante poursuit ce jeu sonore puisque les instruments de Lumpe « *ne renvoient que du silence*¹⁵⁰ » et Lumpe elle-même devient muette. Lumpe est maîtresse de la parole et des sons mais contrairement à Écho, elle ne maîtrise pas le silence. Or c'est le contraste entre silence et bruits qui permet au dialogue d'exister.

Sacré silence interroge les limites d'un dialogue qui, dans la pièce, semble constamment voué à l'échec puisque, au milieu de cette cacophonie, le silence reste un motif récurrent. Dès la fin de la scène 3, Lumpe cesse de parler pour condamner Écho au silence :

LUMPE
Très bien, je la boucle !

ÉCHO
Très bien, je la boucle !

LUMPE

...

ÉCHO

...

*Long temps de silence*¹⁵¹.

Ces mêmes silences marqués par des points de suspension – qui interrogent la mise en scène – se retrouvent à la scène 4 où le silence d'Écho se fait entendre par ses réponses vides et à nouveau la didascalie finale « Long silence ». Cependant la mort de la parole d'Écho signe aussi la fin de toute activité pour la marchande de sons qui est donc obligée de continuer à parler. À la scène 6, Écho dort mais le silence est comblé par un monologue de Lumpe. La scène 7 est remarquable par l'échange des rôles qu'elle opère : Écho n'est plus seconde et Lumpe répète les paroles d'Écho et sera même contrainte au silence, qu'Écho identifie comme le seul moyen de se quitter. « *Sacré silence* » sont d'ailleurs les derniers mots de

¹⁴⁹ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 6, p. 56-57.

¹⁵⁰ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 7, p. 62.

¹⁵¹ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 3, p. 34.

Lumpe lorsqu'Écho « ne répond pas¹⁵² ». Ainsi, nous observons que, comme pour les auteurs baroques, le silence semble être la seule échappatoire possible à cet échec d'un dialogue avec un autre. Néanmoins, au-delà du silence, la pièce de Philippe Dorin semble nous offrir une autre solution à cette tension entre silence et cacophonie.

Notons la musicalité de cette polyphonie qui se déploie tout à fait lors de la dernière scène de la pièce, lorsque Lumpe et Écho échangent en chantant, comme si seul le chant pouvait permettre une résolution de cette situation *a priori* inextricable où Lumpe et Écho ne peuvent s'entendre – ni dans le silence et encore moins dans la cacophonie – et se comprendre. Paul Zumthor souligne lui aussi cette capacité de la musique et notamment du chant à révéler la voix et le langage :

Dit, le langage s'asservit la voix ; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole... fût-ce au prix de quelque obscurcissement du sens, d'une certaine opacification du discours : magnifiée moins comme langage que comme affirmation de puissance¹⁵³.

Le critique convoque ici le sens originel de la poésie et la figure de l'aède, le poète, le chanteur, considéré comme le créateur, l'artiste par excellence. La musique semble alors être un moyen de résoudre cette tension entre cacophonie et silence : elle intègre pleinement les silences et les magnifie dans le contraste entre la mélodie et les pauses. Dans sa note d'intention de mise en scène, Anne-Lyse Boussy insiste sur la dimension musicale et sonore de ce texte à la fois dans les jeux sonores de la langue mais aussi dans les jeux musicaux :

La suspension donne un souffle d'air et de magie tandis que les onomatopées, les assonances, les allitérations dynamisent et musicalisent la langue. Une comptine vient embellir avec simplicité la complicité tissée entre Lumpe, Echo et le jeune public. Pour parfaire à cette relation, un musicien accompagne nos deux héroïnes avec sa guitare ou son accordéon. Il ponctue leur dialogue et crée une atmosphère à suspense et rebondissements. Il sait aussi bercer ou enjouer la salle¹⁵⁴.

Ainsi la musicalité de la pièce permet pour elle de créer un lien entre spectateur·rice·s, acteur·rice·s, metteur·e en scène et auteur. Par le moment du spectacle se crée un dialogue nouveau et spécifique entre la scène et la salle, et les voix se mélangent, la comptine est reprise après le spectacle comme un écho qui persisterait au-delà du texte. La voix d'Écho au

¹⁵² Philippe DORIN, *op. cit.*, p. 71.

¹⁵³ Paul ZUMTHOR, *op.cit.*, p. 177.

¹⁵⁴ Théâtre online, [Article sur le spectacle Sacré silence mis en scène par Anne-Lyse Boussy du 19 au 23 décembre 2005 à Paris], URL : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Sacre-Silence/13954#ht>, page consultée le 20 avril 2020.

croisement des voix de chacun ne peut alors être neutre : c'est aussi elle qui permet de créer un nouveau langage pour tenter de dépasser les échecs et les carences de la langue.

Écho comme moteur d'une création

Dans sa pièce *Sacré silence*, Philippe Dorin réaffirme la puissance créatrice et novatrice de l'écho. La rencontre d'Écho est ce qui permet à Lumpe de sortir de sa routine et même de lui faire créer un langage nouveau désarticulé et comique. À la scène 4, après avoir bâillonné Écho, le silence permet à Lumpe de reprendre la parole mais la syntaxe de ses phrases s'en trouve transformée :

Lumpe se précipite sur Écho avec un foulard et la bâillonne.

LUMPE

Ouf !

Satisfaite, Lumpe revient près de son bidon.

Tranquille bien maintenant je suis.

Ben alors ! Bien je maintenant tranquille suis !

Zut ! Le sens je ne plus des mots trouve ! Non ! Trouve le sens je ne plus des mots ! Bon sang ! Les mots trouve des sens je ne plus ! Malheur ! Du charabia !

Maudit encore de ce perroquet un coup¹⁵⁵ !

Lumpe devient ici son propre écho répétant sans cesse les mêmes phrases comme pour trouver le sens de ses mots. Écho bâillonnée, l'équilibre instable du dialogue qui repose sur une confrontation à l'autre est rompu et la parole se délite. Dans la suite de la scène, Écho silencieuse pousse Lumpe à la création de mots nouveaux comme « Sacapageuse ! Cancantatriste ! », ou « poniflard » qui, outre leur puissance comique, ont une véritable puissance poétique. Ainsi l'écho altère et donne au mot un sens nouveau. Comme on l'a vu dans les poèmes baroques, avec les effets d'écho, le sens dépend aussi essentiellement de jeux phoniques. Dans la scène 7, Philippe Dorin joue avec les effets d'homophonie et les confusions des sens en français :

ÉCHO

Partir si vite, c'est quand même dommage !

LUMPE

Dommage !

ÉCHO

On s'est à peine dit bonjour !

¹⁵⁵ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 4, p. 40.

LUMPE
 À peine bonjour !
 ÉCHO
 Vous ne connaissez même pas mon nom.
 LUMPE
 Nom !
 ÉCHO
 Écoutez !
 LUMPE
 Écoutez¹⁵⁶ !

Lorsque Lumpe devient écho, dans la fidélité de la tradition, comme si elle n'avait pas encore acquis une pleine autonomie, elle ne répète que la fin des phrases d'autrui. Nous retrouvons ici les jeux phoniques entre deux homonymes « nom » et « non » qui produisent un effet comique et créent une double signification avec une réinterprétation du discours de l'autre. Précisons aussi que cette différence n'est perçue que par le lecteur car le spectateur ne peut saisir que difficilement cette équivocité.

Si Écho est celle qui permet à Lumpe de découvrir de nouveaux mots, elle est aussi elle-même créatrice d'un langage nouveau. Par exemple à la scène 5, condamnée à ne répéter que l'expression « Moi aussi ! », Écho altère elle-aussi et invente un nouveau mimétisme gestuel :

Lumpe réapparaît.
 LUMPE *vexée*
 Moi, je sais faire aussi des bruits que l'on peut voir, que les yeux aussi peuvent entendre. Tiens, le bruit des formes et des couleurs, par exemple. Je vais te montrer.
Lumpe fouille dans son bidon. Elle en sort un rond bleu.
 O.
Elle en sort un triangle rouge.
 A.
Elle en sort un carré blanc.
 É.
 Et voilà !
 ÉCHO
 Moi aussi.
Écho place sa petite boîte de Coca contre son œil. Elle s'en sert comme longue-vue.
 Oh !

¹⁵⁶ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 7, p. 62-63.

Comme un microscope.

Ah !

Comme un trou de serrure.

Hé !

LUMPE, *encore plus vexée*

Tu veux le grand jeu ? Très bien ! Alors moi, maintenant, là, en un clin d'œil, en toute modestie, mais tout de même, il faut bien le dire, je te fais la mer !

Et hop !

Sûre de son coup, Lumpe va tranquillement à son bidon et fait la mer avec un instrument, d'un air détaché.

ÉCHO

Moi aussi !

Écho port tout simplement la petite boîte de Coca à son oreille, comme un coquillage¹⁵⁷.

Si Écho n'a, dans cette scène, qu'une autonomie restreinte puisqu'elle répète sans cesse les mêmes mots, elle possède une grande liberté dans ses gestes. Elle invente à chaque fois une autre manière de produire le même son que Lumpe : le bidon de Lumpe n'est ainsi plus le seul créateur de sons car la boîte de Coca est un nouveau médium qui permet elle-aussi de créer du son et du sens. Ainsi, Écho détourne les lettres « O », « A », « É » et les transforme en interjections qui prennent un sens particulier dans leur association à différents gestes : l'actrice est libre d'interpréter l'interjection « Oh ! » avec une marque d'admiration ou d'étonnement, le « Ah ! » quant à lui peut correspondre à un moment de révélation ou de déception par exemple. Dans l'association entre les lettres, les formes et les couleurs, cette scène nous rappelle le poème « Voyelles » de Rimbaud avec l'idée d'une nouvelle création poétique facilitée par les synesthésies. Philippe Dorin prolonge la création avec l'effet d'écho qui associe non seulement des couleurs et des formes mais aussi des gestes et une émotion. Écho se fait alors double du poète en étant à la fois source de création et inspiration poétique et le dialogue théâtral devient poétique. La création et le dialogue permettant alors de se confronter à une altérité qui dérange et qui dévoile notre propre identité.

Écho comme voix de l'altérité qui interroge son identité

Lumpe, marchande de sons, se trouve face à un autre personnage qui vient briser sa solitude et le silence du désert mais ce n'est qu'à la dernière scène qu'elle découvre le nom de cet autre qui se dévoile alors à elle :

¹⁵⁷ Philippe DORIN, *op. cit.*, p.47-49 .

ÉCHO

Vous ne connaissez même pas mon nom.

LUMPE

Nom !

ÉCHO

Écoutez !

LUMPE

Écoutez¹⁵⁸ !

En découvrant et en expérimentant elle-même le phénomène de l'écho, Lumpe découvre une partie de l'identité de cet autre qui le suit depuis le début de la pièce. Pourtant, au début de la scène 2, Écho apparaît justement au moment même où on la nomme. Fidèle à la tradition ovidienne, Philippe Dorin fait apparaître Écho d'abord comme un personnage invisible, qui n'a pas d'enveloppe corporelle visible et n'est qu'une voix. Anne-Emmanuelle Berger dans son article « Dernières nouvelles d'Écho » avance alors l'hypothèse :

Écho serait alors, littéralement, la fille de son nom ; étrange et difficile filiation : elle incarnerait la conversion, par anthropomorphose, d'un phénomène de répétition singulier — l'écho — en une figure unique appropriée. Mais, suprême paradoxe, Écho ne pourrait vraiment répondre de son nom qu'au moment où elle ne peut plus répondre en son nom¹⁵⁹.

Écho est donc celle qui ne se dévoile qu'après avoir été nommée, elle ne meurt pas à la fin de la pièce mais elle disparaît. Dans la dernière scène juste avant qu'Écho ne se taise finalement, Lumpe a découvert l'identité de cet autre qui la suit et elle chante : « C'est l'écho de ma voix. ». Au moment où Lumpe prend conscience de l'écho, celui-ci disparaît comme si le fait de prendre conscience de parler avec un autre qui n'est que soi-même condamne le théâtre au monologue, mais au monologue entre différentes voix intérieures qui nous permettent de nous dévoiler et de nous révéler. En effet, Écho est non seulement celle qui crée et qui est source d'inspiration mais c'est aussi celle qui permet de dévoiler les désirs d'un autre. Comme chez Marbeuf ou chez Sorel¹⁶⁰ où Écho jouait de sa puissance pour dévoiler les pensées de son interlocuteur, ici aussi le personnage se fait l'écho et le résonateur des pensées d'autrui. À la scène 4, l'inversion de la contrainte d'une répétition affaiblie permet ce dévoilement comique des pensées de l'autre :

LUMPE, *encore, encore plus bas*

Ah non !pour..... vache !
.....marché.....bénéfice

¹⁵⁸ Philippe DORIN, *op. cit.*, scène 7, p. 62-63.

¹⁵⁹ Anne-Emmanuelle BERGER, « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, 1996, n°102, p. 73.

¹⁶⁰ Il est à noter que c'est Anselme qui joue Écho chez Sorel.

.....Faut absolument silence, Lumpe !
 net !
 voix !
couper.....petit couteau.
 qui c'est qui

ÉCHO.

Ah non ! Pas de la place pour deux ! Surtout qu'elle copie bien, la vache ! Serait même capable de me rafler mon marché, oui ! Le bénéfice de l'âge en plus ! (*Écho lit dans les pensées de Lumpe.*) Jolie, gracieuse, tout ! C'est moi ou elle ! Faut absolument la réduire au silence, Lumpe ! Lui couper le sifflet, couic ! Tout de suite, net ! Tiens, lui tordre le bras par exemple ! La faire hurler à la mort pour qu'elle se casse la voix ! Hé hé hé ! Pas bête ça ! Ou simplement lui couper la langue, comme les poules, avec un petit couteau. Oui ! C'est ça ! La saigner à blanc ! Non mais, on va voir qui c'est qui commande, ici ! S'agit pas que...¹⁶¹

Philippe Dorin exploite ici à plein l'idée de « psittacisme subverti¹⁶² » que Philippe Arnaud développe dans son article « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant ». Écho détourne les paroles pour dévoiler les pensées d'un autre dont on se demande constamment s'il n'est pas uniquement une autre voix intérieure, une autre facette de notre moi.

Ainsi, les continuations à la fois d'une forme en écho responsive et d'un motif fondé sur le procédé de la reprise échoïque permettent de mieux mettre en lumière les enjeux et problématiques des poèmes baroques en écho responsive. Ces réécritures – parodiques ou non – interrogent les conditions et les limites d'un dialogue affecté par un procédé de répétition particulier. Les auteurs qui reprennent la forme en écho responsive détournent les contraintes liées au dialogue avec Écho pour s'en affranchir et créer de nouvelles formes poétiques. Cette libération permet de superposer différentes voix poétiques questionnant elles-mêmes notre rapport à l'altérité et au silence. Toutes ces reprises nécessitent une connivence avec le lecteur qui ne peut s'établir qu'à travers la fine connaissance des hypotextes justifiant une étude en classe constituée à partir de la connaissance des textes fondateurs comme les mythes.

¹⁶¹ Philippe DORIN, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁶² Philippe ARNAUD, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, 2 janvier 2012, n° 40, p. 13.

3. Réflexions didactiques et pistes de mise en œuvre pédagogique

En termes de transposition didactique et de mise en œuvre pédagogique, il nous a semblé intéressant de proposer une réflexion qui s'étend du collège au lycée afin de montrer que, malgré la difficulté de certains textes, les procédés d'écho et, plus largement les phénomènes de répétitions, sont des sources d'inspiration pour les poète·esse·s, romancier·ère·s ou dramaturges abordables à tous les niveaux. Au collège, il nous a semblé que les textes baroques étaient très compliqués pour des élèves de sixième. En revanche, l'analyse de la pièce de Philippe Dorin peut permettre de familiariser les élèves avec le concept de réponses en écho : cette étude pose notamment la question de l'importance de l'étude d'un texte fondateur en lien avec l'importance de l'enseignement de l'histoire des arts au collège. Au lycée, le corpus que nous étudions autour de l'écho responsive présente un intérêt majeur en ce qu'il permet d'étudier une forme et son évolution à travers les siècles et les genres. Ainsi, nous nous interrogerons sur la manière d'aborder l'histoire littéraire avec des lycéens en nous questionnant sur l'importance d'une périodisation et d'une contextualisation des textes.

3.1. Les programmes

3.1.1. Au cycle 3, en sixième : « Récits de création et création poétique »

Si le cycle 2 a permis l'acquisition de la lecture et de l'écriture, le cycle 3 est un cycle de consolidation des apprentissages et les élèves de sixième (en fin de cycle 3) doivent acquérir « une autonomie suffisante en lecture et en écriture pour aborder le cycle 4 avec les acquis nécessaires à la poursuite de la scolarité¹⁶³ ». Les enseignements sont articulés autour d'un socle commun de connaissances, de compétences et de culture. L'enseignement du français mobilise essentiellement les compétences du domaine 1 de ce socle (« Les langages pour penser et communiquer ») mais chaque enseignant·e a un champ d'action qui s'étend dans tous les domaines du socle commun de compétences. Ainsi, dans la séquence que nous proposons (annexe 7), si les compétences du domaine 1 dominent, il s'agira aussi de développer des compétences des domaines 2 (« Les méthodes et outils pour apprendre ») et 5 (« Les représentations du monde et l'activité humaine »). Nous présentons ci-dessous un

¹⁶³ « Programmes d'enseignement du cycle de consolidation (cycle 3) et du cycle des approfondissements (cycle 4) », BOEN spécial n°11 du 26 novembre 2015.

tableau qui reprend les différentes compétences qui pourraient être abordées lors de notre séquence.

<u>Compétences langagières : (Domaine 1 du socle commun)</u>	
Lire	<ul style="list-style-type: none"> - renforcer la fluidité de la lecture - comprendre un texte littéraire et l'interpréter : dégager l'essentiel d'un texte lu, identifier le genre et ses enjeux, mettre en relation avec des textes lus antérieurement/ou images - contrôler sa compréhension et adopter un comportement de lecteur autonome
Écrire	<ul style="list-style-type: none"> - produire des écrits variés en s'appropriant les différentes dimensions de l'activité d'écriture : utiliser ses connaissances sur la langue, faire preuve d'imagination, d'idées, être cohérent, connaître les caractéristiques des genres d'écrits à produire
Oral	<ul style="list-style-type: none"> - parler en prenant en compte son auditoire → adapter sa voix, le ton, sa gestuelle → connaître les techniques de mise en voix des textes - comprendre, s'exprimer en utilisant les langages des arts et du corps
<u>Compétences linguistiques : (Domaine 1 du socle commun)</u>	
Relation oral/écrit	comprendre les phénomènes d'homophonie
Lexique	champ lexicaux : mise en réseau des mots
<u>Culture littéraire et artistique (Domaine 5) :</u>	
<ul style="list-style-type: none"> - Les représentations du monde et l'activité humaine : → former le jugement esthétique et le rapport au monde (avoir les premiers éléments de contextualisation pour interpréter une œuvre) → comprendre les arts, leur inscription dans une aire géographique, historique, culturelle (découvrir l'histoire des arts, savoir situer une œuvre) 	
<u>Les méthodes et outils pour apprendre (Domaine 2) :</u>	
→ coopérer (savoir travailler en groupe et interagir entre élèves)	

Nous attirons l'attention sur trois principes qui sauront guider notre enseignement : 1°) la production d'écrits variés afin de s'approprier les textes, 2°) la pratique de l'oral et du langage

du corps et 3°) la mise en contexte des textes. La production d'écrits et la pratique de l'oral poursuivent un même objectif essentiel pour donner le goût de la littérature : en effet, il s'agit de faire des élèves des lecteurs autonomes et curieux. Nous défendons l'idée que c'est aussi par la pratique et par des productions régulières d'écrits que l'on peut former le goût esthétique des élèves. Les ateliers d'écriture et de mise en voix autour des textes permettent de montrer aux élèves qu'une œuvre littéraire est un texte vivant que chacun peut s'approprier. La pratique de l'oral nous semble aussi nécessaire : il s'agit aussi de faire entendre les répétitions et les échos et aussi de redonner, au sens propre, une voix à Écho si souvent oubliée au profit de Narcisse. Aussi, le dialogue avec Écho interroge les notions de dialogue et de monologue : il nous a donc semblé intéressant de donner une importance significative aux travaux de groupe (notamment en binôme) afin de pouvoir reproduire les enjeux liés à la communication dans le procédé de l'écho. Il s'agit de montrer que les répétitions, et notamment les phénomènes d'écho, sont des processus de création féconds que chacun doit s'approprier à la manière dont Écho s'approprie les propos d'un autre pour les reformuler.

L'intégration des langues et cultures de l'Antiquité est à ce titre centrale dans cette étude de la répétition puisque l'étude du mythe d'Ovide permet de véritablement mettre en perspective et comprendre les enjeux de la répétition et des échos. La mise en avant des textes antiques constitue un véritable enjeu de l'enseignement des lettres au collège : il s'agit ici de montrer aux élèves l'importance d'acquérir un socle solide de connaissances des textes fondateurs dont la mythologie fait partie. Dans le cas d'Écho et Narcisse, les élèves savent ce qu'est un écho et, s'ils ne connaissent pas Narcisse, on peut leur faire découvrir des mots qu'on utilise dans le langage courant : le nom du « narcisse » désignant la fleur qui s'épanouit à la fin de l'hiver ou l'adjectif « narcissique » désignant quelqu'un qui s'aime excessivement. Expliquer de manière imagée l'apparition d'un phénomène est le propre du mythe étiologique, qui a pour fonction d'imaginer l'origine du monde ou la cause d'un phénomène connu. La prise en compte de cette dimension étiologique permet ainsi une meilleure compréhension des perceptions que d'autres civilisations pouvaient avoir du monde ; elle permet aussi d'aborder la question de la dimension littéraire de ces textes qui n'ont pas vocation à démontrer les causes d'un phénomène. L'étude du mythe de Narcisse peut être menée en collaboration avec le ou la professeur·e de lettres classiques qui peut établir une séquence autour des *Métamorphoses* d'Ovide afin de donner plus de sens aux apprentissages.

Dans le cadre du programme de sixième, nous bâtirons une séquence intitulée « Répéter et dialoguer pour créer » qui s'inscrit dans la thématique « Récits de création et création poétique ». En raison de leur complexité, le corpus de cette séquence ne reprend pas les poèmes baroques que nous avons étudiés dans une première partie. Nous avons préféré des textes poétiques plus abordables qui utilisent la répétition comme principe d'écriture et qui célèbre le monde en témoignant du pouvoir créateurs de la parole poétique. Après avoir découvert des procédés de répétitions anaphoriques, nous nous attacherons à faire lire le mythe d'Écho et Narcisse qui constitue une clef de lecture de la répétition comme principe de création poétique. Cette étude permettra enfin de nous attarder sur le texte de Philippe Dorin, en tant qu'il est une autre continuation de ce mythe. Il s'agit ici de montrer aux élèves que le motif de l'écho est à l'origine d'une création littéraire et artistique féconde.

Pour permettre une meilleure intégration de cette séquence, il nous semble judicieux de faire suivre cette séquence d'une séquence sur le thème « Résister au plus fort : ruses, mensonges, masques » qui investit le champ des textes de théâtre. Du fait de sa proximité avec un motif poétique, la pièce de Philippe Dorin permet de construire une transition fluide entre les textes poétiques et le texte théâtre. Afin d'assurer une certaine cohérence pédagogique, l'étude du dialogue constitue un fil rouge qui lie les pièces poétiques et le texte de théâtre. Pourtant, pour éviter toute confusion entre les genres littéraires (dont il faut d'abord construire des représentations simplifiées pour ensuite les déconstruire), il est important de rappeler aux élèves de sixième que *Sacré silence* est avant tout un texte de théâtre ; toutefois, ceci ne nous empêche en rien de montrer que certaines scènes sont poétiques.

3.1.2. Au lycée : « La poésie du Moyen-Age à nos jours »

Dans le cadre du programme de seconde, nous bâtirons une séquence intitulée « Répéter et dialoguer pour créer » qui s'inscrit dans l'objet d'étude « Poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle ». Au lycée, « la discipline vise à transmettre la connaissance et le goût de la langue ainsi que le plaisir de la littérature, à encourager les pratiques de la parole, de l'écriture et de la lecture qui sont au cœur des humanités, pour favoriser chez les élèves une appropriation personnelle des œuvres¹⁶⁴ ». En classe de seconde, le programme de littérature est guidé par quatre objets d'étude et même s'il se situe au croisement de plusieurs genres,

¹⁶⁴ « Programmes d'enseignement de la classe de seconde générale et technologique », BOEN spécial n°1 du 22 janvier 2019.

nous avons choisi d'intégrer l'étude de notre corpus à l'objet d'étude « La poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle ». En effet, les programmes rappellent que « la classe de seconde vise à construire une approche raisonnée des formes, des genres et une connaissance générale des grandes périodes de l'histoire littéraire ». Ainsi, nous avons choisi de centrer notre étude sur un groupement de textes construit autour de la forme poétique de l'écho responsive en nous appuyant sur les poèmes baroques de Du Bellay, Urfé et Marbeuf. Nous nous interrogerons sur la permanence de cette forme poétique qui naît de la lecture d'un mythe. En quoi une forme poétique peut-elle être une source d'inspiration qui traverse les époques ? Ce parcours est complété par des textes écho d'autres genres (théâtre et roman) afin de comprendre pleinement les enjeux de l'évolution d'une forme poétique et d'un motif littéraire dans l'histoire littéraire.

La construction de cette séquence repose sur deux principes : montrer aux élèves des poèmes des XVI^e et XVII^e siècles pour interroger les liens de ces œuvres avec les mouvements esthétiques, artistiques et culturels de cette période d'une part ; et, d'autre part, étudier une forme poétique dans son contexte « en donnant aux élèves des repères sur son histoire, ses continuités, ses évolutions et ses ruptures¹⁶⁵ ». Afin de faciliter la lecture et la compréhension de ces poèmes, d'en saisir les enjeux et de pouvoir faire apprécier aux élèves les jeux littéraires qui s'y déploient, il nous semble donc d'abord nécessaire d'encadrer l'étude des textes par une découverte du mythe à travers ses représentations picturales et par une séance d'histoire littéraire qui permet de recontextualiser des textes *a priori* difficile d'accès. Nous reviendrons ci-dessous sur les enjeux didactiques de l'étude en classe de l'histoire littéraire. Pour aborder cette étude d'un point de vue de l'évolution d'une forme et d'un motif, il nous semble central d'ajouter des textes qui ne sont pas poétiques mais qui permettent de tisser des liens entre les genres littéraires et de décroiser ces « objets aussi insaisissables qu'incontournables¹⁶⁶ » (dans les mots de Nathalie Denizot). Ainsi, les textes de Valéry feront l'objet d'une lecture moins approfondie mais permettent de faire prendre conscience aux élèves de la permanence d'un mythe et de ses procédés encore aujourd'hui. De même, en prolongement, nous étudierons un texte romanesque de Charles Sorel mais qui permet de

¹⁶⁵ « Programmes d'enseignement de la classe de seconde générale et technologique », BOEN spécial n°1 du 22 janvier 2019.

¹⁶⁶ Nathalie DENIZOT. *Genres littéraires et genres textuels en classe de français, Scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline français*, dir. Yves Reuter, Université Charles de Gaulle Lille III, 2008, p. 9.

mettre en perspective l'étude de cette forme et de prendre conscience de l'importance de cette pratique pendant la période baroque.

Cette séquence poursuit donc les objectifs suivants :

- lire et comprendre des textes poétiques qui utilisent la forme d'écho responsive comme source d'inspiration
- rétablir une chronologie pour les élèves et savoir distinguer les différentes époques de l'histoire littéraire
- comprendre que la mythologie est une source d'inspiration qui nourrit les poètes et les artistes
- engager une réflexion sur les genres littéraires et savoir reconnaître les particularités des genres littéraires.

Afin d'atteindre ces objectifs, nous présentons ci-dessous un tableau qui reprend les différentes compétences qui devront être mobilisées par les élèves lors de cette séquence.

Compétences langagières :	
Lire et comprendre	<ul style="list-style-type: none"> - savoir caractériser un texte ou une œuvre à partir des connaissances acquises sur les genres. - comprendre une langue éloignée du français moderne et devenir un lecteur expert en formulant des hypothèses de lecture - savoir analyser un texte à partir des procédés littéraires
Écrire	<ul style="list-style-type: none"> - savoir rédiger un paragraphe argumenté de commentaire - savoir écrire un dialogue avec des contraintes fortes (écrit d'appropriation avec des échos)
Oral	<ul style="list-style-type: none"> - savoir reformuler et synthétiser un propos - organiser son propos de manière claire
Culture littéraire et artistique :	<ul style="list-style-type: none"> - savoir situer les œuvres étudiées dans leur époque et leur contexte → Pléiade et baroque → le mythe d'Écho et Narcisse d'après Ovide → les représentations picturales du mythe
Outils :	<ul style="list-style-type: none"> - Figures de style (de l'analogie, la substitution, l'opposition)
Méthodologie :	<ul style="list-style-type: none"> - la lecture analytique

	<ul style="list-style-type: none"> - le paragraphe argumenté du commentaire - lecture d'images fixes
Langue :	<ul style="list-style-type: none"> - les relations au sein de la phrase complexe : <ul style="list-style-type: none"> → reconnaître et savoir utiliser la juxtaposition, la coordination et la subordination → reconnaître et savoir utiliser les différents types de subordonnées - lexicque : origine et formation des mots

3.2. Inscrire les textes dans une histoire littéraire : une réflexion didactique

L'histoire littéraire a pour objectif de former des lecteurs avertis et avisés. À travers l'histoire littéraire, l'élève peut acquérir des savoirs qui permettent d'éclairer les textes et de réduire les hypothèses de lecture face à des œuvres que l'élève doit toujours replacer dans un contexte pour les comprendre. Enseigner l'histoire littéraire, c'est donner aux élèves des clés de compréhension des textes, éviter ainsi les analyses hors-sujet et permettre aussi de faire comprendre l'originalité et la singularité des textes dans leur époque.

Pourtant, il ne s'agit pas en cours de français d'avoir pour unique objectif d'établir dans l'esprit une anthologie qui présente des extraits d'œuvres en les catégorisant dans des mouvements littéraires strictement définis. L'histoire littéraire est un objet complexe et hybride en tension entre l'histoire et la littérature. Pour Gustave Lanson, l'une des premières sources de difficulté dans l'enseignement de l'histoire littéraire est aussi de comprendre la tension entre la singularité d'un texte et son inscription dans un contexte général :

Ainsi nous devons pousser en deux sens contraires, dégager l'individualité, l'exprimer en son aspect unique, irréductible, indécomposable, et aussi replacer le chef-d'œuvre dans une série, faire apparaître l'homme de génie comme le produit d'un milieu et le représentant d'un groupe¹⁶⁷.

L'un des enjeux de l'histoire littéraire est par ailleurs d'établir la relation entre l'œuvre et ses contextes : l'étude du dialogue avec *Écho* illustre parfaitement cette nécessité du cours de français à ne pas considérer les textes en dehors de tout contexte car c'est justement les liens entre les textes qui permettent de donner toute sa profondeur à la forme poétique de l'écho responsive. Un des autres enjeux de l'histoire littéraire est de donner une chronologie, de tracer un fil entre les textes tout en gardant à l'esprit que cette histoire ne peut être dénuée d'une dimension narrative. Pour Olivier Barabant, inspecteur général de l'éducation nationale,

¹⁶⁷ « La méthode de l'histoire littéraire », *Revue du Mois*, 10 octobre 1910, p. 385-413.

il s'agit alors pour l'enseignant·e de lycée de créer un récit qui doit être le plus vrai possible en sachant toutefois qu'il n'est jamais tout à fait vrai¹⁶⁸. Dans son intervention lors du 9ème Rendez-vous des lettres sur le thème de « L'histoire littéraire aujourd'hui, l'histoire littéraire autrement » des 4 et 5 février 2019, William Marx, professeur de littératures comparées à l'université de Paris Nanterre, rappelle qu'il n'y a pas d'histoire littéraire neutre et innocente et qu'il ne faut pas oublier que toute histoire littéraire est construite sur des simplifications et des préjugés qu'il s'agira alors de transmettre aux élèves. L'enseignant·e de lycée a donc conscience d'établir des simplifications pour que les élèves puissent ensuite mettre en interrogation leurs clichés et leurs préjugés. Ainsi, il s'agira en classe de seconde d'établir par exemple des caractéristiques claires et simples des mouvements littéraires pour ensuite interroger la pertinence de ces étiquettes dans l'analyse d'un texte. Il nous semble essentiel que l'élève puisse se forger une image, même simplifiée, des mouvements littéraires comme la Pléiade et le baroque. Toutefois, il est important d'attirer l'attention des élèves sur le fait que les mouvements littéraires ne sont qu'une clé de lecture parmi d'autres, qu'ils sont souvent une construction *a posteriori*, que tous les auteur·rice·s ne sont pas reliés à un mouvement littéraire et que certains textes et auteur·rice·s sont souvent inclassables. L'histoire littéraire doit constamment être liée à l'étude des textes et c'est pourquoi notre séquence de lycée associe une leçon sur le baroque et la Pléiade à une étude de ces mouvements dans le texte de Du Bellay.

Étudier l'histoire littéraire, ce n'est donc pas seulement transmettre des savoirs, c'est aussi forger le goût esthétique des élèves et développer le goût de la lecture en faisant attention à ne pas rendre trop technique l'étude d'un texte au dépend d'une littérature source d'émotions.

3.3. Des pistes de propositions pédagogiques de la sixième au lycée

3.3.1. Rendre les textes visibles et les inscrire dans un contexte

L'histoire des arts est une approche des textes qui peut permettre aux élèves de prendre conscience que la mythologie est une source d'inspiration pour les artistes, qu'ils soient poètes ou peintres. Aborder l'histoire des arts est aussi une manière d'entrer plus facilement

¹⁶⁸ « Comment mettre en œuvre une histoire littéraire dans les classes ? De l'histoire littéraire à l'œuvre, de l'œuvre à l'histoire littéraire », 9ème Rendez-vous des lettres sur le thème de « L'histoire littéraire aujourd'hui, l'histoire littéraire autrement » des 4 et 5 février 2019, URL : https://www.canal-u.tv/video/eduscol/synthese_par_le_groupe_des_letters_de_l_inspection_generale.49085, page consultée le 27 avril 2020.

dans un texte ou de compléter une première interprétation du texte. L'image permet de faire émerger chez les élèves des représentations du texte et de visualiser un récit en donnant déjà une première interprétation. Dans notre séance d'histoire des arts, au collège (annexe 7) ou au lycée (annexe 8), il s'agira de faire découvrir aux élèves d'abord le mythe d'Écho et Narcisse en lecture à voix haute par le ou la professeur·e qui pourra ménager des pauses afin de laisser les élèves formuler leurs interrogations. Une première lecture professorale est importante ici car elle permet de laisser à chacun la possibilité de se concentrer en compréhension orale sur le sens du texte : l'élève doit mobiliser des compétences d'écoute afin de se forger lui-même une première représentation mentale de la scène. Lors d'une interrogation sur le sens des mots, l'enseignant·e tâchera de ne pas simplement donner une définition du mot mais aussi d'encourager les élèves à établir des stratégies de compensation et de compréhension pour les amener vers une compréhension autonome du texte. L'adulte devient ici une ressource que l'élève peut interroger sans toutefois que celui-ci l'empêche de mettre en place des processus de cognition pour accéder au sens du texte. À la fin de la lecture, les élèves doivent rédiger un court résumé de l'histoire afin de mobiliser ici leurs compétences de reformulation. Au lycée, on peut aussi travailler sur la prise de note en proposant aux élèves une première lecture où les élèves sont invités à poser leurs stylos et une deuxième lecture où il s'agira de prendre des notes.

Dans un second temps, la séance sera consacrée à l'étude d'un tableau pour comparer ce tableau au texte fondateur. Au collège, il s'agira d'une séance qui nécessite l'utilisation d'une tablette où sera stocké un fichier activité qui contient un tableau, une courte présentation du peintre du tableau et une vidéo en lien avec le tableau. Dans le cadre d'une pédagogie différenciée, les élèves seront répartis en quatre groupe de niveaux et auront à étudier quatre tableaux différents. Il nous semble important de prendre en considération l'hétérogénéité d'une classe de sixième où chaque élève a des compétences différentes en ce qui concerne la lecture d'un texte et d'une image. Ainsi, nous avons sélectionné quatre tableaux différents qui représentent de manière plus ou moins fidèle le texte d'Ovide et qui exigent des compétences plus ou moins développées dans l'analyse d'image. Chaque élève aura donc à observer un tableau de manière individuelle et détaillée pour réaliser deux tâches différentes. L'activité doit être menée en autonomie, l'enseignant·e observe les productions des élèves afin de repérer les éléments qui font obstacle et de guider les élèves dans le processus de recherche. L'activité est présentée sous la forme d'une activité d'enquête où l'élève doit incarner un rôle

afin de mettre l'élève dans une posture active face au texte et au tableau sans qu'il ait toutefois besoin de maîtriser le vocabulaire technique de l'analyse d'image fixe. Dans un premier temps, l'élève aura le choix entre une tâche complexe et une tâche simple. La tâche complexe est une tâche qui mobilise plusieurs compétences que l'élève a déjà travaillées lors de sa scolarité sans faire appel à de nouvelles connaissances. On imagine donc que le ou la professeur·e aura au préalable déjà mené une activité de comparaison entre un tableau et un texte dans une séquence précédente par exemple. On ajoute quelques questions pour les élèves les moins en difficulté afin d'approfondir leur réflexion et de faciliter la gestion de la classe lors d'une activité en autonomie. On procède à une mise en commun après la première tâche en désignant quelques élèves qui auront la charge de présenter leur travail à la classe. Pour compléter la mise en commun de chaque tableau et susciter l'intérêt des élèves, l'enseignant·e peut proposer un visionnage des vidéos. Chaque élève rédige ensuite sa réponse à la question de la deuxième tâche et on lit certaines synthèses individuelles. L'enseignant·e veillera à présenter cette tâche avant la mise en commun afin de garder l'attention des élèves même lorsque l'on parle d'un tableau qui n'est pas celui sur lequel l'élève a travaillé. Cette tâche finale constitue une tâche complexe qui demande à l'élève des compétences de reformulation et de synthèse.

Au lycée, nous pouvons proposer une activité similaire autour de l'histoire des arts en donnant une plus grande autonomie aux élèves dans la lecture de l'image. Il s'agira de proposer une méthodologie de lecture de tableau et de proposer aux élèves d'appliquer cette méthodologie à l'un des deux tableaux de John William Waterhouse ou de Nicolas Poussin. En raison du nombre de détails à observer, l'analyse du tableau de Poussin nous semble plus complexe que l'œuvre de Waterhouse que l'on soumettra aux élèves plus en difficulté. Ces élèves auront toutefois la même tâche à réaliser. Après l'analyse des tableaux en autonomie, on réalise une mise en commun amorcée à chaque fois par une vidéo sur le tableau. On donne ensuite la consigne de répondre de manière individuelle à la question suivante : Quels points communs observez-vous dans l'attitude et la position d'Écho sur les deux tableaux ? Après cette première étape d'analyse de tableaux, il s'agira pour les élèves de comparer le tableau au texte d'Ovide. L'enseignant·e pourra aussi introduire la notion de « *topos* » : en effet, la mythologie constitue une réserve de *topoi* avec lesquels les artistes jouent pour établir une certaine connivence avec le spectateur.

L'histoire des arts permet ainsi de rendre visible un mythe et d'incarner la figure d'Écho qui, dans les textes, semble n'être qu'une voix. Outre notre volonté de montrer Écho trop souvent effacée derrière Narcisse, l'étude du dialogue avec Écho doit aussi avoir pour objectif de faire entendre les voix d'Écho.

3.3.2. Rendre les textes vivants

Quoi de mieux qu'Écho pour pratiquer l'oral en classe. En effet, on l'a vu, les effets d'écho ne se déploient véritablement que lorsque l'on passe d'une lecture silencieuse à une lecture à voix haute. Les poèmes baroques qui généralisent la pratique de l'écho responsive sont des poèmes à lire à voix haute. Par la lecture à voix haute du poème de Du Bellay ou Urfé, les élèves seront amenés à s'interroger sur la manière de transposer à l'oral les effets d'écho. Lors de notre séquence, nous proposerons principalement deux activités autour de l'oral qui nous semblent être un moyen de rendre vivante une littérature qui peut paraître difficile d'accès. Une première approche du poème de Du Bellay consisterait à projeter au tableau et à distribuer aux élèves le texte sans les répétitions d'Écho pour une première lecture accompagnée. Après cette première lecture, on propose une lecture à voix haute par l'enseignant·e avec les effets d'écho sans qu'aucune mise en forme ne soit appliquée. Une deuxième lecture interrogera alors la dimension dialogique du poème et les élèves devront proposer des mises en voix du texte de Du Bellay. Pour compléter cette pratique, le texte de *L'Astrée* d'Urfé fera l'objet d'une séance centrée sur l'oral où après une lecture du texte centrée sur la compréhension littérale du texte, les élèves seront amenés par groupe de sept à apprendre par cœur le poème d'Urfé. Chaque élève doit apprendre par cœur une strophe et chaque groupe doit réfléchir à la manière dont on peut rendre les effets d'écho (on peut aussi imaginer des échos polyphoniques). Cette pratique de l'oral nous semble essentielle y compris au lycée et permet aussi de mieux comprendre les outils pour maîtriser sa voix.

Au collège, nous proposons à la fin de chaque heure de cours la lecture des poèmes réalisés par les élèves afin d'assurer une pratique régulière de la lecture à voix haute et de valoriser les travaux des élèves. Nous proposons aussi une séance centrée sur la pratique théâtrale qui permet de développer différentes compétences chez les élèves notamment celle de parler en prenant compte de son auditoire, celle d'adapter sa voix, le ton et sa gestuelle. Cette séance se compose de deux activités¹⁶⁹ autour de la pièce de *Sacré silence* de Philippe

¹⁶⁹ Pour construire ses activités, nous nous sommes inspirés de l'ouvrage de Chantal DULIBINE et Bernard GROSJEAN, *Coups de théâtre en classe entière au collège et au lycée*, Manage, Lansman Éditeur, 2018.

Dorin. Une première activité d'échauffement consiste à se placer en cercle et chaque élève doit choisir une phrase parmi une liste de phrases tirées de la pièce. Chaque élève dit sa phrase à tour de rôle. On peut faire varier les intonations en donnant la consigne de choisir l'intonation qui correspondrait le plus à la phrase choisie. Une deuxième activité aura pour objectif de faire prendre conscience que le dialogue avec Écho impose un certain rapport à l'autre. On imagine une activité où la classe est séparée en deux groupes : le premier groupe incarnera Lumpe, le deuxième Écho. On répartit les phrases de la scène 2 (notamment le passage p.16 « Bonjour ! » à 22 « perroquet ») en donnant une phrase à chaque élève du premier groupe. Les élèves qui endossent le rôle de Lumpe doivent parler fort avec un ton irrité, alors que les élèves incarnant Écho doivent parler doucement en prenant un ton complètement indifférent. On échange ensuite les rôles et les élèves incarnant Écho choisissent le volume et l'intonation avec laquelle ils vont prononcer leur phrase, les élèves de l'autre groupe doivent les imiter.

Ces activités centrées sur l'oral seront complétées par des ateliers d'écriture d'un dialogue dans l'idée que l'on donne goût à la littérature aussi par l'écriture, en faisant des élèves des acteurs de la littérature, des « écrivains » dans les termes de Roland Barthes. Cette pratique doit être non seulement écrite mais aussi orale pour donner le goût de la lecture et susciter l'intérêt des élèves.

Conclusion

Au terme de notre étude du dialogue avec Écho à la fois dans les œuvres littéraires baroques et dans les réécritures, nous avons montré que l'effet d'écho a de nombreuses implications qui nous amènent à définir l'écho au-delà de la simple répétition. Travailler sur les échos en littératures implique donc une diversité des objets d'étude car l'effet d'écho peut à la fois être considéré comme un procédé littéraire, un type de rime et une forme poétique, mais aussi comme un type d'échange et comme un motif littéraire que les auteurs et autrices réinventent sans cesse. La période baroque constituant le véritable âge d'or des poèmes en écho responsive fondés sur ce procédé de versification qu'est la rime écho, nous nous sommes d'abord attachée à analyser les caractéristiques du dialogue avec Écho dans un corpus d'œuvres poétiques françaises des XVI^e et XVII^e siècles. Le dialogue avec Écho est très particulier dans la mesure où les interlocuteurs échangent au sein d'un système dialogal contraint par les caractéristiques et rôles de la voix d'Écho. Ce système interroge les conditions de possibilité du dialogue dans la dissymétrie constitutive de la forme écho responsive. Par différents types de mises en scène, les œuvres de notre corpus appellent des échanges entre un TU et un JE qu'il n'est pas toujours possible de qualifier de véritables dialogues. Les formes en écho responsive se rapprochent d'un monologue dans un processus d'intériorisation du dialogue où Écho permet la confrontation avec soi-même. S'il ne reste dans le monologue qu'une seule voix, qu'en est-il alors de la polyphonie des voix notamment mise en avant dans les œuvres musicales ? La polyphonie des œuvres en écho responsive est toujours accompagnée par la recherche d'une certaine harmonie établissant Écho comme voix à la fois singulière et plurielle. Cette démultiplication des voix est couronnée d'une interrogation de l'idée de confrontation au discours d'un autre, dans une ré-énonciation où Écho est la voix de l'altérité et du poète. Le travail de ré-énonciation et d'extériorisation n'est pas sans rappeler la conception de l'écriture poétique établie par Paul Zumthor :

Toute parole poétique (qu'elle passe ou non par l'écriture) s'élève d'un lieu intérieur et incertain que nomment tant bien que mal les métaphores : source, fond, moi, vie... Elle ne désigne rien à proprement parler. Un événement se produit, de façon quasi aléatoire [...]. Lieu et temps où, dans un excès d'existence, un individu rencontre l'histoire et, de façon dissimulée, parcellaire, progressive, modifie les règles de sa propre langue.

C'est une *voix* qui parle –non cette langue, qui n'en est que l'épiphanie : énergie sans figure, résonance intermédiaire, lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps¹⁷⁰.

Zumthor décrit ici la naissance d'une parole avec sa part de hasard, d'aléatoire, moment où l'individu (incarné dans notre corpus par Écho) « modifie les règles de sa propre langue » pour créer un nouveau langage. Écho est non seulement le témoin du processus d'extériorisation et d'intériorisation au cœur de la création poétique, mais aussi le témoin d'une pensée dialoguée où l'individu est en constant échange avec un autre soi pour construire son identité et définir son être. Écho est donc celle qui permet l'expression de l'intériorité de l'autre, qui se dévoile alors dans son intimité par un processus d'extériorisation où il peut exprimer ses craintes et ses désirs. S'établit alors, entre Écho, son interlocuteur et le lecteur, une connivence malgré laquelle la voix d'Écho maintient une distance avec les propos de l'amant. De cette mise à distance résulte une certaine ironie dans les propos d'Écho et un jeu des frontières entre illusion et réalité, interrogeant la vraisemblance du dialogue avec Écho.

Ainsi caractérisé, le dialogue avec Écho peut, en tant que forme poétique et que motif littéraire, faire l'objet de nombreuses reprises et déformations qui peuvent être contemporaines des poèmes baroques en écho responsive ou plus tardives. Les œuvres de Sorel et de Valéry interrogent alors la diversité de cet objet qui nous engage à réfléchir sur la pertinence d'un classement générique des œuvres. Ces reprises au sein de l'*Anti-roman* de Sorel ou au sein des œuvres poétiques et théâtrales de Valéry permettent alors de comprendre les enjeux de ce dialogue avec Écho plus que jamais en équilibre instable. Parodies et réécritures permettent de s'interroger sur la pluralité des échos qui se confrontent pour montrer les insuffisances du langage et la nécessité de se taire. Pour dire cette impossibilité à dire autrement qu'en répétant vainement, naissent alors des créations éminemment poétiques, paradoxalement fécondes et loquaces. Le dialogue avec Écho devient alors un véritable moteur de la création qui se prête à l'étude, en classe, de l'évolution d'une forme et d'un motif.

Les pistes pédagogiques et mises en œuvre pédagogiques proposées lors de ce travail cherchent à montrer toute la pertinence de travailler sur l'évolution d'une forme ou d'un motif littéraire. Nous réaffirmons ici l'importance d'une approche contextualisée des textes lors de leur étude en classe. L'intégration des langues et culture de l'Antiquité, de l'histoire des arts et

¹⁷⁰ Paul ZUMTHOR, *op.cit.*, p. 159.

de l'histoire littéraire nous paraît ici nécessaire pour comprendre les enjeux d'une réécriture parodique ou non. Le dialogue avec Écho permet alors de comprendre certains principes fondamentaux de la création que sont l'imitation et la déformation en parfaite adéquation avec les propos de Dali : « Ceux qui ne veulent imiter personne ne créent jamais rien ». Si Écho peut se trouver au cœur d'une séquence pédagogique aussi bien au collège qu'au lycée, elle nous paraît être susceptible de constituer un principe didactique et pédagogique sur lequel peut se fonder la pratique de l'enseignant·e. Les élèves reprennent la parole de l'enseignant·e et la déforment tandis que les enseignant·e·s reformulent sans cesse les propos de leur élèves dans un étrange dialogue dissymétrique. Répéter, reprendre, reformuler, ne sont-ce pas là des verbes qui font écho à notre quotidien de professeur·e ? Comme Écho permet l'extériorisation de l'intériorité de l'autre, l'enseignant·e se doit d'accueillir la parole de l'altérité pour mieux la dévoiler, la révéler en établissant dans le dialogue avec les élèves, une véritable relation de confiance.

Sources et références bibliographiques

Œuvres du corpus

Œuvres du corpus primaire

DORIN Philippe, *Sacré silence*, Paris, L'École des loisirs, 1997.

DU BELLAY Joachim, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, XVII, in *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, « Classique Jaune », 2009.

MARBEUF, Pierre de, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », in MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Poésie amoureuse de l'âge baroque : vingt poètes maniéristes et baroques*, Paris, Librairie générale française, « Bibliothèque classique », 1997, p. 315-318.

SOREL Charles, *Le Berger extravagant* [1627], J. Osmont, Rouen, 1639.

URFÉ Honoré d', *L'Astrée. Deuxième partie, L'Astrée. Deuxième partie*, livre 1, (1^{ère} éd. 1647), éd. Delphine Denis (dir.), Honoré Champion, Paris, « Classiques Littératures », 2016, p. 36-40.

« Deux visages de L'Astrée », édition électronique de *L'Astrée* établie par Eglal Henein, [Tufts University](https://astree.tufts.edu/_analyse/accueil.html) (Medford, MA 02155, É.-U.), 2005-2016, URL : https://astree.tufts.edu/_analyse/accueil.html, page consultée le 30 novembre 2019.

« Le Règne de l'Astrée », édition électronique de *L'Astrée*, URL : <http://www.astree.paris-sorbonne.fr/index.php>, page consultée le 30 novembre 2019.

VALÉRY Paul, « Cantate du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 169-179.

VALÉRY Paul, « Fragments du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 62-73.

Œuvres du corpus secondaire

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. Georges Lafaye, Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, « Classique en poche », 2016.

LONGUS, *Pastorales : Daphnis et Chloé*, éd. Jean-René Vieillefond, France, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1987.

Textes littéraires et philosophiques

BOUCHET Guillaume, *Troisième Livre des Séréas. Sérée XXXII : De la musique, & des joüeurs d'instrumens* (1^{ère} éd.1608), réédition, Genève, Slatkine, 1969.

MAROT Clément, *Les œuvres de Clément Marot, de Cahors, valet de chambre du roy, Chanson III*, Lyon, Roville, 1547.

SÉBILLET Thomas, *Art poétique français* [1548], Paris, Félix Gaiffe, 1910, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241278p/f1.image>, page consultée le 8 mai 2020.

Ouvrages critiques et théoriques

Articles

ADAM Véronique, VIEGNES Michel (dir.), « Écho aux quatre vents : la poétique de l'air dans la poésie baroque », *Imaginaires du Vent*, Imago, Paris, 2003, p.135-145.

ARNAUD Philippe, « Écho et Narcisse : poésie et impasse chez l'être parlant », *Le Télémaque*, 2 janvier 2012, n° 40, p. 11-17.

BANFIELD Ann, « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent la théorie littéraire », *Langue française*, n°44, 1979, p. 9-26.

BENVENISTE Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale 2* (1970), Paris, Gallimard, Tel, 1998, p. 85.

BRES Jacques, « 3. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in Jacques Bres et al., *Dialogisme et polyphonie*, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2005, p. 47-61.

BERGER Anne-Emmanuelle, « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, 1996, n° 102, p. 71-90.

CAREL Marion, « La polyphonie linguistique », *Transposition*, 2011, URL : <http://journals.openedition.org/transposition/365>, page consultée le 20 avril 2020.

CHEVRIER Alain, « L'âge baroque et classique », *La syllabe et l'écho : histoire de la contrainte monosyllabique*, Paris, Les Belles lettres, Architecture du verbe 16, 2002.

DUCARD Dominique, « Se parler à l'autre », *Dialogisme : langue, discours*, Jacques BRES, Aleksandra NOWAKOWSKA, Jean-Marc SARALE, Sophie SARRAZIN (dir.), Bruxelles Bern Berlin [etc.], P.I.E. Peter Lang, « Gramm-R Études de linguistique française N°14 », 2012.

DUCROT Oswald, « Les lois de discours », *Langue française, La pragmatique n°42*, 1979, p. 22.

GALLI Pauline, « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques, Arts poétiques et arts d'aimer*, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1073.phppaul>, page consultée le 10 avril 2020.

KUSHNER, Eva, « Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle », *Revue des sciences humaines*, oct-déc 1972, p.485-501.

LUCCIONI Carine, « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580 - 1630) », *XVII^e siècle*, 2008, p. 285-309.

MATTIUSI Laurent, « Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône. », *Les Lettres romanes*, 2005, tome 59, p.65-80.

MILON Alain, « Altération et bifurcation : l'écho est-il neutre ? », *Protée*, 2007, vol. 35, n° 1.

NOUVET Claire, « An Impossible Response: The Disaster of Narcissus », *Yale French Studies*, 1^{er} janvier 1991, n° 79, p. 103-134.

SALAZAR ORVIG Anne, « Éléments pour une analyse de la connivence dans le dialogue », *Dialogue Analysis*, Marina Bondi Paganelli, Sorin Stati (dir.), Tübingen, M. Niemeyer Verlag, 2000.

WILSON Deirdre, SPERBER Dan, « On verbal irony », *Lingua*, 1992, n°87, p. 53-76.

« La polyphonie linguistique », *Langue française*, 2009, 4, n°164, p. 3.

« La méthode de l'histoire littéraire », *Revue du Mois*, 10 octobre 1910, p. 385-413.

« La Flèche. Sacré Silence : ce qu'en pensent les écoliers », *Ouest France*, 31.01.2019, URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/la-fleche-72200/video-la-fleche-sacre-silence-ce-qu-en-pensent-les-ecoliers-6206905>, page consultée le 24 avril 2020.

Thèses et ouvrages critiques

BENOIT Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2016.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

GÉLY Véronique, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures européennes », 2000.

DÉCLÈS Jean-Pierre, GUIBERT Gaëll, *Le dialogue, fonction première du langage : analyse énonciative de texte*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique 38 », 2011.

DENIZOT Nathalie. *Genres littéraires et genres textuels en classe de français, Scolarisation, construction, fonctions et usages des genres dans la discipline français*, dir. Yves Reuter, Université Charles de Gaulle Lille III, 2008, p. 9.

DULIBINE Chantal, GROSJEAN Bernard, *Coups de théâtre en classe entière au collège et au lycée*, Manage, Lansman Éditeur, 2018.

HOLLANDER John, *The Figure of Echo : a mode of allusion in Milton and after*, University of California Press, London, 1981.

LOEWENSTEIN Joseph, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral Epic, and the Jonsonian Masque*, Yale UP, New Haven and London, 1985.

MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, éd. Eugène Fasquelle, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897.

MERRITT Arthur Tillman, Édition monumentale des chansons polyphoniques de Clément Janequin, en collaboration avec François Lesure. 1971, volume 6, p. 240.

NANCY Sarah, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », n° 15, [Série 'Musique et littérature', n° 1], 2012.

PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1. Cambridge, Harvard University Press, 1931.

PAZ Octavio, *L'Arc et la Lyre*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1965.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, J. Corti, « Les Essais », 1999.

RICCOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1990, p. 140.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SALAZAR Philippe-Joseph, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle : formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 1995.

SARTRE Jean-Paul et SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française. Précédée de Orphée noir*, 5e éd., Paris, Presses universitaires de France, Quadriges 66, 1985.

VALÉRY Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1983.

Ouvrages généraux d'histoire de la littérature

DUBOIS Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Eurédit, 2011.

ORS, Eugenio d', *Du baroque*, Paris, Gallimard, « Idées / Arts 14 », 1968.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque* (1^{ère} éd. 1888), éd. Bernard Teyssède, trad. Guy Ballangé, Marseille, Parenthèses, « Eupalinos », 1985.

Ouvrages généraux de métrique, versification et linguistique

BAKHTINE Michaël, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. fr., Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE Michail (Valentin Nikolaïevitch VOLOCHINOV), *Le Marxisme et la philosophie du langage, Essai d'application de la méthode en linguistique*, traduit par Marina Yaguello, Paris, Minuit, 1977.

DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie n°2 : L'ironie*, Presses universitaires de Lyon, « Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon », 1978.

MAZALEYRAT, Jean, *Élément de métrique française*, Malakoff, Armand Colin, « Cursus », 2016.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972.

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaires et encyclopédie

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, « Quadrige », 2002.

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Nouvelle édition augmentée, Monaco, Paris, Éd du Rocher, 1988.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, reproduction en fac-simile, Paris, SNL-Le Robert, 1978.

PAVIS Patrice, « Monologue », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

GORP Hendrik van, DELABASTIA Dirk, LIEVEN D'HULST [et al.] *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2005, p. 139-140.

GAFFIOT Félix, *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000.

HUGUET Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, édition électronique établie et publiée par Claude Blum, édition Champion Électronique, 2004.

REY Alain, *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2014.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876.

Anthologie

DOES Johan van der, *Echo: sive lusus imaginis iocosae quibus titulus Halcedonia*, Hagae-Comitis, Nieuland, 1603.

ROUSSET Jean, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1983.

Webographie

Dictionnaires et encyclopédie en ligne

LAROUSSE Éditions, « Dictionnaire de français Larousse », dictionnaire Larousse en ligne, URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE, dictionnaire en ligne, URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/>.

Encyclopédie universalis, encyclopédie en ligne , URL : <https://www.universalis.fr/>.

Sites internet

Théâtre online, [Article sur le spectacle *Sacré silence* mis en scène par Anne-Lyse Boussy du 19 au 23 décembre 2005 à Paris], URL : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Sacre-Silence/13954#ht>, page consultée le 20 avril 2020.

Collectif Services Retouches, « Teaser Sacré silence » [mise en scène d'Agathe Quelquejay et Frédéric Milan de 2014], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=K2f2jUWo424>, page consultée le 20 avril 2020.

« Comment mettre en œuvre une histoire littéraire dans les classes ? De l'histoire littéraire à l'œuvre, de l'œuvre à l'histoire littéraire », 9^{ème} Rendez-vous des lettres sur le thème de « L'histoire littéraire aujourd'hui, l'histoire littéraire autrement » des 4 et 5 février 2019,

URL :https://www.canal-u.tv/video/eduscol/synthese_par_le_groupe_des_letters_de_l_inspection_generale.49085, page consultée le 27 avril 2020.

Programmes de l'Éducation Nationale

« Programmes d'enseignement du cycle de consolidation (cycle 3) et du cycle des approfondissements (cycle 4) », BOEN spécial n°11 du 26 novembre 2015.

« Programmes d'enseignement de la classe de seconde générale et technologique », BOEN spécial n°1 du 22 janvier 2019.

Annexes

Annexe 1 : Joachim Du Bellay, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », XVII, *Recueil de Poésie*, 1552.

DU BELLAY Joachim, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, XVII, in *Œuvres poétiques*, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, « Classique Jaune », 2009.

Piteuse Echo, qui erres en ces bois,
Respons au son de ma dolente voix.
D'où ay-je peu ce grand mal concevoir.
Qui m'oste ainsi de raison le devoir ? De voir.
Qui est l'auteur de ces maulx avenuz ? Venus.
Comment en sont tous mes sens devenuz ? Nuds.
Qu'estois-je avant qu'entrer en ce passage ? Sage.
Et maintenant que sens-je en mon couraige ? Rage.
Qu'est-ce qu'aimer, et s'en plaindre souvent ? Vent.
Que suis-je donq' lors que mon cœur en fend ? Enfant.
Qui est la fin de prison si obscure ? Cure.
Dy moy, quelle est celle pour qui j'endure ? Dure.
Sent-elle bien la douleur qui me poingt ? Point.
O que cela me vient bien mal à point !
Me fault il donq' (o debile entreprise)
Lascher ma proye, avant que l'avoir prise ?
Si vault-il mieulx avoir cœur moins haultain,
Qu'ainsi languir sous espoir incertain.

Annexe 2 : Pierre de Marbeuf, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », *Recueils de vers*, 1628.

MARBEUF, Pierre de, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », in MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Poésie amoureuse de l'âge baroque : vingt poètes maniéristes et baroques*, Paris, Librairie générale française, Bibliothèque classique, 1997, p. 315-318.

Aveugles passions, désespoirs furieux,
 Qui peut m'ôter l'objet, qui m'assiège les yeux,
 Et qui fait de mes yeux les bourreaux de mon âme :
 Qui peut de mes brasiers faire mourir la flamme,
 Qui peut contre un tyran m'exempter de sa loi ?
 Et parmi les frayeurs qui peut m'ôter d'émoi ?
 Écho. Moi.

Toy qui parles en l'air, et qui ne veux paraître,
 Si j'ignore mon mal, le pourrais-tu connaître ?
 Mon mal blesse mon cœur, et mon cœur s'en nourrit ;
 Un enfant me tourmente, une femme s'en rit :
 Qui pourrait m'alléger dedans cette torture,
 Que me conseilles-tu dans le mal que j'endure ?
 Écho. Dure.

Durer dedans les feux, durer dans le souci,
 Je ne peux sans mourir, je ne peux vivre ainsi.
 Écho. Si.

Si, mais comment cela, dis-moi que faut-il faire,
 Pour durer dans le mal d'un tourment volontaire ?
 Écho. Taire.

Quoi se taire et souffrir ? Comment ? Ne faut-il pas
 Accuser la cruelle, et blâmer ces appas ?
 Écho. Pas.

Mais que me sert cela d'endurer davantage,
 Qui me fera jouir de cet humeur volage ?
 Écho. L'âge.

L'âge, que veux-tu dire, elle a plus de vingt ans,
 Est-il pas la saison d'avoir ce que j'attends ?
 Écho. Temps.

Que faut-il faire encore, afin que ma confiance,
Après un si long-tems, ne soit sans récompense ?
Écho. Pense.

Je pense à lui vouloir tout le bien que je peux,
Je pense à l'agrandir à l'égal de mes vœux.
Je pense que mes vers, la rendant sans exemple,
Contraindront nos neveux à lui bâtir un temple.
Tant et tant de pensers seront-ils superflus,
Peut-elle avoir de moi quelque chose de plus ?
Écho. Plus.

De plus, hé qu'ai-je encor, ta réponse m'entame
D'un piquant aiguillon le plus profond de l'âme ?
Écho. L'âme.

Mon âme reste encor, ne faut-il plus sinon
Que présenter mon cœur à l'honneur de son nom ?
Écho. Non.

De cet amour naissant l'union mutuelle,
Doit en dépit du temps demeurer immortelle.
Écho. Telle.

Mais qu'amai-je premier, son bel œil ou sa main,
Qui me fit amoureux la voyant sans dessein ?
Écho. Sein.

L'amour avec ses traits, d'une telle victoire,
Est donc le redevable à ce beau sein d'ivoire.
Écho. Voire.

Elle a je ne sais quoi qui n'a point de pareil,
Et qui peut égaler la clarté du soleil.
Écho. L'œil.

Comment la faut-il voir, afin d'avoir la vue
D'une telle beauté qui ne m'est pas connue ?
Écho. Nue.

Quel temps faut-il choisir pour avoir ce déduit,
A qui le jour fait tort et la chandelle nuit ?
Écho. Nuit.

De qui peux-je obtenir la faveur que j'appelle,
Ce que peut obtenir un serviteur fidèle ?
Écho. D'elle.

À la fin quel serai-je, alors que les bons dieux
Me permettront ce bien dont j'étais envieux ?

Écho. Vieux.

Mais enfin que serai-je afin que la parjure
Ne me face vieillir avecque cette injure ?

Écho. Jure.

Je jure que je l'aime, et si tous mes tourments
Ne trouvent point de fin après tant de serments.

Écho. Mens.

Que je mente, perfide, et commette un blasphème,
En jurant que je l'aime autant comme moi-même ;
Je l'aime et je le jure. Hé quoi, nommeras-tu ?
Et jurer et mentir, un acte de vertu ;
Trouve plutôt le nom du dévot sacrifice,
Qui m'a fait immoler mon cœur à son service.

Écho. Vice.

Un vice, mon amour, c'est bien n'estimer point
Pour parfaite vertu cette ardeur qui m'époint.

Écho. Point.

Réponds-moi, que ferai-je, ayant quitté l'usage
D'adorer les beaux traits de ce divin visage ?

Écho. Sage.

Mais que serai-je, ayant un jour entre mes bras
L'objet de mes plaisirs et de tout mon soulas ?

Écho. Las.

Oui, lassé de plaisir ; mais que peut-on se faire,
En possédant le bien que posséder j'espère ?

Écho. Père.

Le ferai-je bientôt ? J'étais évanoui,
Tu m'as ressuscité, ce nom m'a réjoui.

Écho. Oui.

Que deviendra ma belle, après que mon martyre
M'aura fait possesseur de ce bien où j'aspire ?

Écho. Pire.

O bons dieux, quels seront les plaisirs de mes jours,
Si ma belle me veut dénier son secours ?

Écho. Cours.

Je ne sais qui me trouble écrivant ce langage,
Qui m'ôte la raison, l'esprit et le courage ?

Écho. Rage.

Comment, cette fureur, autrefois mon mépris,
Me possède à présent où sont tous mes esprits.

Écho. Pris.

Mais pour devenir sage, ayant une maîtresse,
Ne dois-je pas l'aimer, ou bien l'aimer sans cesse ?

Écho. Cesse.

Que donc mon amour cesse, ô conseils de rocher,
Je m'étonne comment l'amour peut te toucher ?

Non, tu n'aimas jamais, ce n'était qu'une fable,

De dire qu'à l'Écho Narcisse était aimable ?

Babillarde tais-toi, maudit qui te trouva,

Car qui s'arrête à toi jamais il n'acheva.

Écho. Va.

Annexe 3 : Honoré d'Urfé, *L'Astrée. Deuxième partie*, livre 1, 1647

URFÉ Honoré d', *L'Astrée. Deuxième partie*, livre 1, (1^{ère} éd. 1647), éd. Delphine Denis (dir.), H. Champion, Paris, « Champion classiques Littératures », 2016, p. 36-40.

De fortune, quand il tenoit ces discours en soy mesme il se trouva sur le bord de la delectable riviere de Lignon vis à vis de ce rocher, qui estant frappé de la voix, respond si intelligiblement aux derniers accens. Cela fut cause qu'après que ces pensées luy eurent longuement roulé par l'esprit, presque comme revenant d'un profond sommeil : Mais pourquoy, dit-il, nous allons-nous consommant et embrouillant en ces contrarietez ? Echo qui habite en ce rocher, si nous l'en enquerons, nous en dira bien ce qu'elle en a ouy de la bouche mesme de ma Bergere. Qui est l'Oracle le plus certain que je puisse consulter ?

Et lors relevant la voix il luy parla de cette sorte.

ECHO

Stances

Fille de l'Air qui ne sçauois rien taire,
De ces rochers hostesse solitaire,
Où vont les cris que je vais émouvant ? Au vent.
Et quel crois-tu que ce cruel martire,
Que plein d'Amour mon cœur va concevant,
Devienne enfin aux maux que je souspire ? Pire.

II

Que feroit donc cet œil qui me desarme
Par sa douceur de toute sorte d'arme,
Et qui me promet m'aymer infiniment ? Il ment.
Mais, s'il est vray qu'il mente, quel remede
Nous faudra-t-il pour sortir promptement
De cet abus qui trompeur nous possede ? Cede.

III

Comment ? ceder un tel bien à quelque autre
Qu'Amour ordonne en effet qu'il soit nostre !
Qui plus que moy voit-elle volontiers ? Un tiers.
Un tiers, Echo, c'est un cruel langage :
Mais s'il est vray qu'elle ayme mieux un tiers,
Au lieu d'amour qu'auroit un grand courage ? Rage.

IV

Nimphe qui sents dedans ces roches creuses
 Quel est le mal des peines amoureuses,
 N'auray-je donc jamais alegements ? Je ments.
 Comment, Echo, n'est-ce point un blaspheme
 De t'accuser et dire que tu ments ?
 Ce que j'entens est-ce bien ta voix mesme ? Ayme.

V

C'est bien ta voix qui frappe mes oreilles :
 Mais ce secret, Nimphe qui me conseilles,
 L'as-tu, dis moy de ma Diane ouy ? Ouy.
 Mais de l'aymer, hélas ! c'est peu de chose,
 Si d'elle aymé d'elle je ne jouy.
 Pour un tel heur qu'est-ce qu'on me propose ? Ose.

VI

Le Ciel noircy de tempeste & d'orage
 Ne peut d'effroy m'abattre le courage.
 Mon cœur ne craint tous tous ces estonnemens. Ne ments.
 Je ne ments point ny ne suis temeraire,
 J'apprens d'Amour ces beaux enseignements.
 Faut-il rien plus pour un grand mistere ? Taire.

VII

Je me tairay, plustost ma voix pressée,
 Souspirera ma mort que ma pensée,
 Amant secret comme Amant valeureux. Heureux.
 Heureux cent fois aymé de cette belle :
 Mais d'où sçais-tu que son cœur genereux
 Sera vaincu si je luy suis fidelle ? D'elle.

Encore que le Berger n'ignorast point que c'estoit luy-mesme qui se respondoit, et que l'air frappé par sa voix rencontrant les concavitez de la roche, estoit respoussé à ses oreilles, si ne laissoit-il de ressentir une grande consolation des bonnes responces qu'il avoit receües, luy semblant que rien n'estant conduit par le hazard, mais tout par une tres-sage providence, ces paroles que le rocher luy avoit renvoyées aux oreilles n'avoyent esté prononcées par luy à dessein, mais par une secrete intelligence du demon qui l'aymoit, et qui les lui avoit mises dans la bouche. Et en cette opinion il suivoit la coustume de ceux qui ayment, qui ordinaire se flattent en ce qu'ils desirent, & trouvent des apparences d'espoir où il n'y a point d'apparence de raison.

Annexe 4 : Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Livre I, 1627.

Charles SOREL, *Le Berger extravagant* [1627], J. Osmond, Rouen, 1639.

Lysis poursuivant toujours son chemin arriva vers un costé de la montagne, et se souvenant que dans les livres qu'il avoit leu, les bergers interrogeoient l'écho en de pareils lieux que cestui-cy, il fut d'avis de les imiter, et de consulter cét oracle qu'il croyoit aussi infaillible que celui de Delphé. Nymphé langoureuse, ce dit-il d'une voix éclatante, j'ay conté tantost mon tourment à tous ces déserts, l'as-tu bien ouy ? Et tout aussi tost il y eut un echo qui respondit, *Ouy*. Il fut si ravy d'entendre cette voix, qu'il continua ainsi de parler. Que feray-je pour alléger mon mal ? Dy-le moy, maintenant que je l'ay mis en evidence. L'echo respondit *Danse*. Chante donc ou siffle ou jouë du tambour, si tu veux que je danse, reprit le berger, mais ne raillois point, nymphe mamie, de quelle sorte faut-il que je prenne ma maistresse pour faire que ma flame diminuë ? Echo, *Demy-nue*. Que feray-je si je voy son teton descouvert ? Le toucheray-je, veu qu'elle se fâchera si je l'entrepren ? Echo, *Pren*. Que je le prenne, cecy est fort bien dit ; je m'en vay donc la voir vistement afin que mon mal trouve du secours. Echo. *Cours*. Adieu donc, ma fidelle, jusqu'au-revoir : je m'en vay chercher Charité dans sa demeure. Echo. *Demeure*. Hé pourquoy ? Tu dis que je m'en aille, et tu me promets de grands allègemens. Echo. *Je mens*. Je pense que tu es folle ; tu m'as assuré de mon bien par un propos assez fréquent. Echo. *Quand ?* Tout à cette heure, bouffonne, l'as-tu oublié, et ne crois-tu plus que le cœur de Charité et le mien doivent estre estreints d'un mesme chaisnon ? Echo. *Non*. Ta prophétie est fausse : ma maistresse te fera mentir, et se moquera de toy. Echo. *De toy*. De moy, je ne le pense pas ; quoy elle me mesprisera, que feray-je donc pour vaincre de si mauvaises humeurs ? Echo. *Meurs*. Quel genre de mort choisiray-je, ne trouvant point de secours, si sa douceur ne me l'accorde ? Echo. *La corde*. Ha ! Rigoureuse tu te gausses, ou possible tu veux parler de la corde de l'arc de Cupidon, qui m'envoyra une flesche, qui ne me fera souffrir qu'une douce mort : n'est-ce pas là ta pensee ? Echo. *Non, je dy un licol pour te pendre*. Cette response qui fut fort brusque surprit merueilleusement Lysis. Hé ! Quelle plaisante écho est-ce icy ? dit-il aussi tost : elle ne repète pas mes dernières syllabes, elle en dit d'autres.

Comme il achevoit ces mots, Anselme sortant de derrière une longue muraille où il s'estoit caché, se vint monstrier à luy. C'estoit luy qui avoit toujours fait l'echo, mais il ne luy en confessa rien, encore qu'il en eust beaucoup de soupçon, et qu'il s'en enquist par plusieurs

fois, tellement que Lysis, facile à persuader, lui dit que si ce n'estoit point luy, qui luy avoit respondu, il avoit veritablement trouvé un lieu où Echo se monstroit bien joviale, et que dans tous les livres de bergeries, il n'avoit point veu qu'elle fust de si bonne humeur. Je ne sçay d'où peut venir cela, poursuivit-il, elle se gausse maintenant de tout. N'a-t'elle plus d'ennuy qui la travaille ? N'est-elle plus amoureuse de Narcisse, ayant trouvé que Charité a un plus beau visage que luy ? Mais tout au contraire n'a-t'elle pas du sujet de s'atrister, puis que Charité est de son sexe, et qu'elle n'en sçauroit recevoir de contentement ? N'est-ce point qu'elle en est devenuë folle, et que maintenant elle s'extravague ? Je le croy pour moy, ou bien il faut qu'elle se soit enyvrée. Asseurement c'est cela, dit Anselme en riant, la nymphe Echo vient de faire collation au cabaret du heaume, où elle a trop beu de vin de Suresne. Mais en quelle erreur estes vous, de croire que celle qui vous a respondu soit la mesme nymphe qui fut amoureuse de Narcisse ? Il n'y a guère de rochers, ny d'autres lieux dans le monde où il se trouve quelque concavité qu'il n'y ait de pareilles voix, et cependant celle qui aima ce beau chasseur qui n'aimoit que soy même, habite seulement en ce rocher de la Beoce, où la langueur la rendit si maigre, qu'il ne luy resta plus que les os qui furent changez en pierre, et la parole qui s'y fait encore entendre aujourd'huy. Elle ne nous sçauroit pas respondre de si loin ; il faut bien qu'il y ait en France et aux autres contrées, des demy deesses qui se meslent du mesme mestier qu'elle. Ne croyez point cela, reprit Lysis, elle a l'esprit prompt, et l'ouye tresbonne ; quand l'on l'appelle, elle vient vistement en quelque lieu que ce soit. Mais, ce dit Anselme, quelquefois elle reedit nos derniers propos sans estre appellée, et puis il se pourroit bien faire que l'on la demandast en cinquante lieux en mesme temps ; comment respondroit-elle à tous ? Je m'en vais vous esclarcir cecy. Sçachez qu'il y a eu plusieurs nymphes qui ont esté appellées Echo. Premièrement il y a eu l'amante de Narcisse, qui pour le certain a esté changée en voix, et respond aux passans dedans le païs où elle a esté métamorphosée. Mais outre cela, il y en a eu une qui estoit excellente musicienne, et que l'on pouvoit mettre au rang de ces anciens pantomymes, qui contrefaisoient la parole de tous les hommes, le cry de toutes les bestes, et le chant de tous les oyseaux. Pan en devint amoureux, mais il n'en obtint pas ce qu'il désiroit. Elle le méprisa indignement, et qui plus est, se vanta par tout d'entendre mieux la musique que luy. Cela le mit si fort en colère qu'il incita tous les bergers à la tuer. Ils mirent son corps en une infinité de morceaux, qu' ils respandirent par tout le monde, de peur qu'ils ne se rassemblent, mais les muses qui avoient esté ses amies ordonnèrent, qu'ils imiteroient chacun toute sorte de voix comme elle faisoit quand elle vivoit. Pan en fut bien

puny, car au lieu qu'elle ne lui faisoit honte auparavant, qu'en un endroit, elle luy en fait à cette heure-cy par tout, et contrefait non seulement le son de sa flute, mais aussi celuy de beaucoup d'autres instrumens dont jamais il n'a sçeu joüer. De là vient qu'il n'y a guère de lieux où il ne se trouve quelque voix qui nous responde. Mais voicy encore une autre chose digne de remarque que je vous vay dire. En une des isles fortunées il y eut autrefois une sçavante fée, qui ayant soin de la personne de plusieurs princes et chevaliers ses amis, trouva une invention pour les assister promptement en toute sorte de dangers sans sortir de son palais. Elle congela par l'ayde des démons une grande quantité d'air, dont elle fit plusieurs tuyaux qu'elle posa par dessus les villes, les montagnes, et les rivières, les rendant invisibles à tout chacun, et lors qu'elle avoit quelque chose à apprendre à ceux qu'elle affectionnoit, elle le disoit par là, tellement qu'en peu d'heure elle leur annonçoit ce qui devoit avenir, et leur donnoit de très salutaires conseils, et ils luy pouvoient responde de la mesme façon. Or ayant quitté ce monde, il ne s'y trouva plus personne capable de se servir de son secret, quoy que beaucoup de magiciens y essayassent. Il est donc arrivé petit à petit par l'injure du temps que ses longs tuyaux ont esté usez et brisez en beaucoup d'endroits, et lors que l'on parle aujourd'huy, la voix y est portée, mais elle en ressort aussi tost par les ouvertures, comme de quelque tuyau de fontaine crevé, sans aller de beaucoup plus loin. Que s'il y a des lieux où la voix est répétée jusques à sept fois, c'est qu'elle va d'un tuyau en un autre prochain. Mettons donc tout cecy ensemble, qu'en un endroit l'Echo de Narcisse nous respond, et en une infinité d'autres, les membres de l'Echo du dieu Pan, ou les canaux de la fée. Que je croye cela, dit Lysis, je croiray plustost qu'e je vole comme Dédale. Jamais Ovide n'a parlé de cecy. Vous l'avez pris dans quelque livre apocrifé. Tant que les parques s'occuperont à retordre le fil de mes journées, j'adjousteray foy au dire des bons anciens.

Anselme qui avoit fort bon esprit, et qui se vouloit donner du plaisir en contrariant à Lysis, reprit la parole en cette sorte. Ne dites vous pas encore une nouvelle sottise en parlant des parques ? Vous croyez qu'elles ne font autre chose que filer vostre vie, mais ne faut-il pas qu'elles filent aussi la mienne, et celle de tous les autres hommes ? De quelle façon les disposez vous ? Aprenez moy comment elles travaillent chacune. La première tient la quenouïlle chargée de filasse, dit Lysis, elle mouïlle ses doigts, et retord le fil. La seconde fait tourner le fuseau pour le mettre autour. Et la troisième le vient couper avec des ciseaux. Et bien dit Anselme, n'est-ce pas là une absurdité estrange ? Les parques filans tousjours comme vous dites, tant que dure la vie d'un homme, ne peuvent tenir qu'une fusée à la fois, et

neantmoins il y a cent mille vies qui durent en mesme temps ; n'est-ce pas là comme de la Nymphé Echo, que vous pensez qui responde à tout le monde ? Celuy qui a mis le premier en avant ces deux choses, n'avoit-il pas le cerveau bien creux, et tant de poëtes qui sont venus depuis, n'ont-ils pas esté bien aveuglez et bien sots de le suivre sans y prendre garde ? Apprenez une autre doctrine que je vous vay apprendre. Les Parques soit qu'elles soient au ciel ou aux enfers, ont véritablement la charge de reigler nos jours suivant ce que le destin a prescrit, mais elles n'ont point de quenouïlle ny de fillasse. Elles ont un grand panier où il y a presque autant de vers à soye qu'il y a d'hommes qui vivent sur terre. Tous les fils en sont tirez et arrangez sur un devidoir. La première le tourne, pour les mettre en l'escheveau ; la seconde en vient couper tantost l'un, et tantost l'autre avec ses ciseaux, et la troisieme pourvoit à en tirer de nouveaux, au lieu de ceux qui sont achevez ou coupez. Or les filets qui sont tirez d'un mesme ver, c'est pour devider la vie de ceux qui sont d'une mesme lignée, et quand il n'y a plus de soye autour de la coque, c'est que cette race doit faillir. Il y a encore une autre chose à considérer, c'est que pour faire faillir une vie, il n'est pas tousjours nécessaire que le filet soit coupé, il arrive assez souvent qu'il se rompt, et c'est comme alors que nous mourrons avant le temps, par quelque accident que nostre horoscope ne sembloit point promettre. Or il faut remarquer que ce sont tousjours les filets les plus delicats qui se rompent, ainsi que l'on void arriver sur la terre, que les hommes d'esprit plus delié vivent le moins. Je n'ay jamais ouy parler de tout ce que vous dites, s'escria alors Lysis. Vous estes hérétique en poësie, vous falsifiez le t exte d'Homère et de Virgile, pour nous abreuver d'une mauvaise science. Allez ailleurs chercher des esprits que vous puissiez séduire. Je suis trop ferme en ce que je croy pour estre esbranlé par vos opinions, qui sont possible puisées de quelque nouvel authour, qui n'est suivy de pas un autre. Vous vous fachez, dit Anselme, il y a bien plus ; aprenez qu'en ce que vous avez dit, n'y en ce que j'ay dit moy-mesme, il n'y a rien de véritable. Il n'y a point de Nymphé Echo qui nous responde : c'est nostre voix mesme qui retentit en quelque concavité, et qui rejaillit vers nous, comme la lumière du soleil est repoussée par réflexion du lieu où elle jette ses rayons. Il n'y a ny parque ny destin non plus, et ce n'est que la volonté de Dieu qui rend nos vies longues ou courtes. Mais laissons cela pour maintenant, et parlons d'une chose qui ne fasse pas naistre entre nous tant de disputes.

Annexe 5 : Paul Valéry, *Fragments du Narcisse*,

Paul VALÉRY, « Fragments du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 62-73.

FRAGMENTS DU NARCISSE

I

[...]

Profondeur, profondeur, songes qui me voyez,
 Comme ils verraient une autre vie,
 Dites, ne suis-je pas celui que vous croyez,
 Votre corps vous fait-il envie ?

Cessez, sombres esprits, cet ouvrage anxieux
 Qui se fait dans l'âme qui veille ;
 Ne cherchez pas en vous, n'allez surprendre aux cieux
 Le malheur d'être une merveille :
 Trouvez dans la fontaine un corps délicieux...

Prenant à vos regards cette parfaite proie,
 Du monstre de s'aimer faites-vous un captif ;
 Dans les errants filets de vos longs cils de soie
 Son gracieux éclat vous retienne pensif ;

Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
 Ce cristal est son vrai séjour ;
 Les efforts mêmes de l'amour
 Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...

PIRE.

Pire ?...

Quelqu'un redit *Pire*... Ô moqueur !
 Écho lointaine est prompte à rendre son oracle !
 De son rire enchanté, le roc brise mon cœur,
 Et le silence, par miracle,
 Cesse !... parle, renaît, sur la face des eaux...
 Pire ?...

Pire destin !... Vous le dites, roseaux,
 Qui reprîtes des vents ma plainte vagabonde !
 Antres, qui me rendez mon âme plus profonde,
 Vous renflez de votre ombre une voix qui se meurt...
 Vous me le murmurez, ramures !... Ô rumeur
 Déchirante, et docile aux souffles sans figure,
 Votre or léger s'agite, et joue avec l'augure...
 Tout se mêle de moi, brutes divinités !
 Mes secrets dans les airs sonnent ébruités,

Le roc rit ; l'arbre pleure ; et par sa voix charmante,
Je ne puis jusqu'aux cieux que je ne me lamente
D'appartenir sans force d'éternels attraits !
Hélas ! entre les bras qui naissent des forêts,
Une tendre lueur d'heure ambiguë existe...
Là, d'un reste du jour, se forme un fiancé,
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste,
Délicieux démon désirable et glacé !

[...]

Annexe 6 : Paul Valéry, *Cantate du Narcisse*, 1938.

Paul VALÉRY, « Cantate du Narcisse » in *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958, p. 169-179.

SCÈNE III

LE NARCISSE,

puis UNE NYMPHE, d'abord invisible.

LE NARCISSE

Ciel, ô mon Ciel !... Quel trouble, ô fatal changement !...

Ombres, remous, rumeurs... Que deviens-tu, Moment

D'extase et d'or ?... Et quel rire me raille ?...

Hors de ses bords l'onde tressaille...

Quelque monstre s'ébroue au profond du cristal...

Ma tranquille fontaine où dormait ce brutal

D'une étrange tempête est tout à coup surprise :

Toute sa pureté se tourmente et me brise ;

Un flot soudain s'emporte et tout est confondu !...

Ô détestable violence,

Par ce désordre inattendu

Solitude, idole, silence,

Délices de ma ressemblance,

Beau regard qui m'étais rendu,

Je vous perds et j'ai tout perdu !...

Hélas !... Unique objet de mes vœux absolus,

Tu ne m'es plus, Narcisse... Tu n'es plus...

(Ici, la première nymphe sort de la fontaine qui se dégage des vapeurs qu'elle exhalait.)

Holà !... Le Monstre même !... Il surgit de l'écume...

Monstre ?... Monstre de grâce... Il dresse un noble corps...

Serait-ce ?... Est-ce donc toi, Toi, Narcisse, qui sors Du tumulte des eaux,

de leur brillante brume ? Toi ? Tout vif... Tout entier... Des boucles à l'or-

teil, Chargé des diamants des gouttes du soleil, Offert par l'onde fraîche au

feu qui me consume ? Ô vierge événement, miraculeux éveil,

Viens... TOI... Viens te chérir aux bras de ton pareil...

LA NYMPHE, *devenue toute visible.*

Non pareille, Narcisse... Admirez d'autres charmes

Que ceux dont vos soupirs n'obtiendront que vos larmes.

LE NARCISSE

Je les vois. Je les hais... Maudite soit l'erreur

Qui me fit presque aimer ce qui me fait horreur !

LA NYMPHE

Une horreur quelquefois le cède à la présence.
 Vous êtes beau, Narcisse, à votre suffisance :
 Mais souffrez que ce corps qui vaut bien quelque émoi
 Tente votre adorable et monotone MOI.
 C'est pitié dans le soir de vous entendre plaindre,
 Victime d'un amour qui s'épuise à se feindre,
 Quand si proche de vous brûle celle qui veut
 Vous effacer dans l'âme un exécration vœu.
 Soupçonnez-vous, bercé d'une vaine espérance,
 Les ressources d'amour de notre différence ?
 Votre seule beauté ne vous promet que pleurs :
 Mais je porte les fruits dont vous perdez les fleurs...
 Considérez sur moi cette beauté tout autre,
 Dont la grâce n'est pas inégale à la vôtre,
 Mais qui peut accomplir votre amour de vos biens
 Par un tendre mélange avec l'amour des miens.

LE NARCISSE

Vous avez corrompu toute ma solitude.

LA NYMPHE

Vous n'aimiez que de l'onde, et je suis certitude.
 Ma présence n'est point captive d'un miroir ;
 Je suis mieux que lumière et ne meurs point le soir.
 Même, au cœur de la nuit, je vous ferai connaître
 Plus ardemment qu'au jour tout le feu de mon être :
 L'excès de ma tendresse aux ténèbres se tient.

Mais toi, qui de l'amour ne connus que le tien,
 Qui te nourris d'une ombre au mépris de la proie,
 Tu ne pressens donc point que je suis pleine joie
 Et qu'à peine tes bras refermés sur ma chair
 Tu sentirais Narcisse à Narcisse plus cher
 D'avoir réduit à soi ma stature enlacée...
 Ma bouche effacerait cette lèvre glacée
 Que te laisse le froid du limpide linceul
 De l'onde, où ton baiser se pose sur soi seul...

LE NARCISSE

Vous !... Mais je n'ai pour soif qu'une amour sans mélange
 Qui, ses yeux dans ses yeux, s'enivre de l'échange
 Entre soi-même et soi, des plus secrets souhaits...

Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais.

LA NYMPHE

Et si je m'essayais d'être plus que vous-même,
 D'être toi plus que toi, mieux que toi, moi qui t'aime,
 Un Narcisse que puisse étreindre son ami ?
 Tiens... Touche cette épaule, et toute j'ai frémi...
 Oui, que ta main sur moi m'impose ta folie :
 La douceur de mon sein passe l'onde polie ;
 C'est en lui que ton mal se doit ensevelir.
 Respires-en la fleur qui te fera pâlir
 S'il te reste dans l'être une vertu de vie...

Sache que nul mortel jamais ne l'a ravie :
 Le ciel seul m'entrevit au travers des roseaux
 Où parfois je t'épie, Adorateur des eaux...
 Mais tandis que tes yeux se fixent sur leur songe,
 Tout mon corps prend le vol d'une flèche qui plonge :
 Je me fuis... D'un seul trait, je deviens mon désir,
 Et dans la plénitude où plane mon plaisir,
 Dissipant le trésor des formes de ma force,
 Toute la liberté des membres de mon torse
 Prodiges l'acte nu qui divise sans bruit
 L'onde entre sa lumière et sa profonde nuit.

Hélas !... J'embrasse en vain l'abondante étendue...
 Je n'épouse que l'onde et m'épuise éperdue
 Et n'ai fait qu'irriter cette fureur d'amour
 Que j'avais cru distraire en m'éloignant du jour...
 Ah !... Crois-moi !... Ce n'est rien que de s'aimer soi-même...
 J'aime... J'aime !... Sens-tu, Narcisse, comme j'aime,
 Et quels moments vivront sur ces bords, si tu veux ?
 Nos beautés entre soi composeront leurs vœux,
 Nos cœurs... Quels durs regards, beaux yeux ! Quel front rebelle
 Tu dresses !...

LE NARCISSE

Je vous hais, abominable Belle...
 Mon mal si pur m'est cher, et vos biens odieux.

LA NYMPHE

Insensé !... Tu veux donc aimer contre les dieux,
 Vouer à ton suprême et détestable inceste
 Le présent qu'ils t'ont fait de ta beauté funeste,
 Et tristement corrompre une éternelle loi...
 Tu méprises le don que je te fais de moi,
 Tous les fruits que t'offrait ma tendresse certaine

Pour un corps toujours seul, peint sur cette fontaine
Entre l'aube et la nuit, misérable toujours...

Eh bien, garde ton cœur... Tu vas voir quel concours
De Nymphes sans pitié vont chanter tes amours...

— Nymphes, à Moi !... Vengez votre compagne ;

Sortez des joncs et des osiers,

Revenez de l'ample campagne

Ou de l'onde où vous reposiez...

Tombez du roc, sautez de l'arbre !

Assemblez à moi votre Chœur !

Traquons ce Narcisse de marbre !

Narcisse a refusé mon cœur...

Tonnez, éblouissant tumulte !

Venez çà venger cette insulte,

Déchaînons l'écho des rochers,

Bafouez, pourchassez, raillez, effarouchez !

Ô Nymphes, troupe claire,

Ce ténébreux Narcisse à qui j'ai voulu plaire.

SCÈNE IV

LE NARCISSE, LES NYMPHES, UN ÉCHO.

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse...

L'ÉCHO

Cisse, Cisse.

LE NARCISSE

Que me veulent ces voix ?

Les Roches et les Bois,

Tout parle de Narcisse...

Les Roches et les Bois,

Tous parlent à la fois,

Tout parle de Narcisse...

L'ÉCHO

Cisse, Cisse.

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse,

Que te sert d'être beau ?

LE NARCISSE

Ma beauté n'est qu'à moi... Mon caprice en dispose...

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse,
Que te sert d'être beau ?
Amour est autre chose
Que de baiser sur l'eau
Le reflet d'une rose...

LE NARCISSE

Amour est ce qu'on veut... Qu'avez-vous à blâmer ?
J'aime comme il me plaît ce qu'il me plaît d'aimer.

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse,
Tes vœux sont inhumains.
Prends garde aux belles mains
Qui coupent dans les saules
Des baguettes d'argent pour tes belles épaules...

LE NARCISSE

Quel mal vous ai-je fait ?

LES NYMPHES

Nous t'aimons...

LE NARCISSE

Mais celui

Qui n'a jamais que fui
Les autres
Ni caresses ni coups ne doit subir d'autrui :
J'ai mes désirs, gardez les vôtres.
Aux mortels comme aux dieux je ne veux rien devoir.
Je m'adore à l'écart... Je prétends à l'extrême
Douceur d'être tout à moi-même :
Je veux me voir et me revoir...

LES NYMPHES

Il te suffit d'un abreuvoir...

LE NARCISSE

Je m'abreuve de moi... L'amour la plus profonde
 Vient et revient entre mon âme et l'onde
 Dont le miroir divin m'offre le pur retour
 De mes charmes vers l'ombre où songe mon amour...

LES NYMPHES

Narcisse, Narcisse,
 Qui n'aimes que toi-même,
 Prends garde à ton trésor.
 Qui n'aime que soi-même
 Brave nos ongles d'or...
 Belle d'amour, mais plus belle de haine
 Une amante qui se déchaîne
 Promet bien pire que la mort...
 Nymphes ! il faut avant que le jour s'obscurcisse
 Que la fontaine mire un horrible Narcisse
 Défiguré,
 Désespéré !...

L'ÉCHO

Ré... Ré...

LES NYMPHES

Qu'on le gifle !
 Qu'on le griffe et le persifle...
 C'est un plaisir que de venger d'un coup
 Et soi-même et les Dieux, la Nature et le goût !...

LE NARCISSE

Ô violence...

LES NYMPHES

Paye, paye ton insolence !...
 Tu pleureras,
 Tu saigneras !
 Chacune son lambeau !...
 Frappe, griffe, cogne !... Et tords et mords et crache,

Fouette, cingle, pince !... Entame, écorche, arrache...

LE NARCISSE

Ô ma beauté... Ma chair... Ma peau...
Dieux, quel malheur d'être si beau !

LES NYMPHES

Ah... Ah... Ah... Ah !...

Narcisse, Narcisse...

La peur et la douleur font que tu te renies,
Ô miracle des coups, pouvoir des avanies !...
Ta singulière amour, disais-tu, l'emportait
Sur toutes les amours de l'espèce commune ;
Mais l'amour véritable étonne l'infortune
Et jusque dans la mort montre ce qu'elle était...
Il se tait !...

LE NARCISSE

Non... Je meurs sous vos coups, divinités infâmes...
Je vous hais dans la mort comme j'ai fait vivant.
Ô Nymphes dignes d'être femmes,
La plus belle ne vaut un Narcisse rêvant
Qui se trouve dans l'onde une amour sans morsures...
Eh bien, de mon cher corps, j'aime jusqu'aux blessures
Non moins que j'adorais son intacte beauté.

LES NYMPHES

Il nous brave, il nous outrage,
Quel mépris de notre ouvrage !...

Tumulte et danse des coups autour du Narcisse.

Annexe 7 : Proposition d'un plan de séquence en sixième

Séquence n°2 : Répéter et dialoguer pour créer

« - *Un brin de caouette ?*
- *Un brin de caouette !* »
Sacré Silence, Philippe Dorin

Problématique :

Pourquoi la répétition est-elle un principe fondateur de la création poétique ?

Objectifs

Enjeux littéraires et de formation personnelle

- découvrir différents récits de création, appartenant à différentes cultures et des poèmes de célébration du monde et/ou manifestant la puissance créatrice de la parole poétique
- comprendre en quoi ces récits et ces créations poétiques répondent à des questions fondamentales, et en quoi ils témoignent d'une conception du monde
- s'interroger sur le statut de ces textes, sur les valeurs qu'ils expriment, sur leurs ressemblances et leurs différences

Objectifs généraux :

- découvrir des poèmes qui utilisent la répétition comme principe de création
- étude d'un récit fondateur *Les Métamorphoses*, Ovide
- lecture d'une pièce de théâtre *Sacré silence* de Philippe Dorin et montrer que le théâtre est aussi source de création poétique
- étudier le dialogue

Supports

On étudie des textes poétiques qui utilisent la répétition comme principe d'écriture et qui célèbrent le monde et témoignent du pouvoir créateur de la parole poétique.

- *Le hareng saur*, Charles Cros
- « Tu dis », *Entre l'arbre et l'écorce*, Joseph Paul Schneider
- *Conversation*, Jean Tardieu
- *Les Métamorphoses* d'Ovide, Livre III, « Écho et Narcisse »
- *Sacré silence*, Philippe Dorin
- des tableaux sur Écho et Narcisse : *Narcisse et Écho*, John William Waterhouse (1903) / *Écho et Narcisse*, Nicolas Poussin (1628) / *Narcisse*, Le Caravage (1599) / *Métamorphose de Narcisse*, Salvador Dali

Exemple de progression de séquence

Titre de la séance	Objectifs	Supports littéraires et artistiques	Activités proposées	Compétences travaillées
Séance 1. Il répète tout	Découvrir les notions d'écho et de répétitions	- écoute d'un montage avec des effet d'écho dans la nature + un extrait de Purcell, <i>The Fairy Queen</i> - Dictionnaires	Recherche des points communs entre les deux extraits audio + recherche des définitions de « répétition », « écho »	- Oral : jeux d'écoute pour réagir à l'oral - utilisation du dictionnaire papier
Séance 2. Répéter un mot	Découvrir la répétition comme principe d'écriture	- <i>Le hareng saur</i> , Charles Cros	- lecture chorale de ce poème + lecture avec effet d'écho sur les répétitions - observation de la structure du poème (3 vers par strophe, répétitions finales) - écrire un poème avec une répétition finale à partir d'une trame (voir séance 2, activité 2)	- Oral : mise en voix du poème de Charles Cros - Écrire : production écrite d'un poème - lecture orale des poèmes à la fin de chaque heure de cours (réserver 5 minutes par séance)
Séance 3. Répéter pour révéler des mots	Montrer le pouvoir évocateur des mots et d'une structure répétitive	« Tu dis », <i>Entre l'arbre et l'écorce</i> , Joseph Paul Schneider	- <i>Activité 1</i> : Écrire ou dessiner ce qu'évoque les mots « sable », « forêt », « colline », « nuage » - <i>Activité 2</i> : Créer un réservoir de mots et d'expressions - <i>Activité 3</i> : écouter la lecture du texte par le professeur et compléter le réservoir de mots - <i>Activité 4</i> : activité d'écriture en groupe de 2 (voir séance 3 activité 4)	- compréhension orale - lexique autour des éléments - écrire le poème pour expérimenter le pouvoir évocateur des mots - lire un poème à deux voix (coopérer)

Séance 4. Dialoguer pour créer	Langue : réfléchir aux caractéristiques d'un dialogue	<i>Conversation,</i> Tardieu	- lecture orale à deux - réfléchir au type de texte : poésie, théâtre ?	- faire la différence entre écrit et oral
Séance 5. Narcisse et Écho : refléter et répéter	Faire découvrir que les peintres se sont approprié un mythe pour le réinventer	<i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide. + tableaux à comparer	- lire et comprendre le mythe d'Écho et Narcisse (cours dialogué) - rechercher dans les tableaux les indices qui nous permettent de montrer qu'il s'agit bien d'une illustration du mythe (voir séance détaillée ci-dessous) - montrer que ce mythe est une source d'inspiration	- être autonome dans le travail - lire et comprendre : dégager l'essentiel d'un texte lu, repérer des informations dans un texte.
Séance 6. Sacré silence, répéter autrement	- jouer avec les mots pour s'exprimer à l'oral	<i>Sacré silence,</i> Philippe Dorin (scène 2)	- différentes activités pour montrer que la répétition en écho est créative - initiation au théâtre	comprendre, s'exprimer en utilisant les langages des arts et du corps
Séance 7. Sacré silence, réinventer le dialogue avec Écho	- jouer avec les mots pour s'exprimer à l'écrit	<i>Sacré silence,</i> Philippe Dorin (scène 4 et 5)	- écrire un dialogue	- produire des écrits variés

Exemples des activités et des textes des séances

Séance 2. Activité 2 : écrire un poème à partir d'une trame

Il était un grand mur blanc - nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle - haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur - sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains - sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou - pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle - gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle - haute, haute, haute,
Et plante le clou pointu - toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc - nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau - qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle - longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur - sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle - haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau - lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs - loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur - sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle - longue, longue, longue,
Très lentement se balance - toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire - simple, simple, simple,
Pour mettre en fureur les gens - graves, graves, graves,
Et amuser les enfants - petits, petits, petits.

Charles Cros, (1842-1888), « Le hareng saur », *Le coffret de santal*, 1873.

Après avoir observé le poème de Charles Cros, à toi d'écrire un poème en respectant la trame suivant :

- 1^{er} paragraphe :

« Il était un fois (décris ici un lieu).....

.....

- 2^{ème} paragraphe :

(Décris ici un personnage vivant dans ce lieu).....

.....

- 3^{ème} paragraphe :

(Décris ici ce que fait le personnage).....

.....

- 4^{ème} paragraphe :

(Décris ce qu'il arrive aux personnages).....

.....

Après avoir corrigé ton premier jet, complète chaque vers avec un adjectif répété.

Séance 3. Activité 2 : Écrire et expérimenter le pouvoir évocateur des mots

« Tu dis »
 Tu dis sable
 Et déjà,
 La mer est à tes pieds.

Tu dis forêt
 Et déjà,
 Les arbres te tendent leurs bras.

Tu dis colline
 Et déjà,
 Le sentier court avec toi vers le sommet.

Tu dis nuage
 Et déjà,
 Un cumulus¹ t'offre la promesse d'un voyage.

Tu dis poème
 Et déjà,
 Les mots volent et dansent
 Comme étincelles dans la cheminée.

Joseph Paul Schneider, « Tu dis », *Entre l'arbre et l'écorce*, Grassin, 1965.

Étape 1, stimuler l'imagination :

Sur le modèle de Joseph Paul Schneider, dans le poème « Tu dis », imagine ce qui peut se passer lorsque tu prononces les mots « désert », « tonnerre », « pluie », « mer ».

NB. Ces mots ne sont pas choisis au hasard, il s'agit des mots qu'on retrouve dans la bouche de Lumpe, notamment à la scène 5 de *Sacré silence* de Philippe Dorin.

Étape 2, écrire à deux voix :

1. Écris sur ton cahier les 2 strophes suivantes en choisissant 2 mots pour compléter uniquement les 2 « Tu dis »

Tu dis....

Et déjà

.....

Tu dis

Et déjà,

.....

2. Échange ta feuille avec ton voisin qui complétera le troisième vers de chaque strophe.

3. Lisez ce poème à deux voix en vous répartissant les vers comme vous le souhaitez.

Séance 4 : Le texte de Jean Tardieu, Conversation

Comment ça va sur la terre ?

- Ça va, ça va bien.

Les petits chiens sont-ils prospères ?

- Mon dieu oui merci bien. Et les nuages ?

- Ça flotte.

Et les volcans ?

- Ça mijote.

Et les fleuves ?

- Ça s'écoule.

Et le temps ?

- Ça se déroule.

Et votre âme ?

- Elle est malade

Le printemps était trop vert

Elle a mangé trop de salade.

Exemple n°1 de séance détaillée : séance 5 : Narcisse et Écho, refléter et répéter

Contexte

La séance s'inscrit dans une séquence autour des textes poétiques qui utilisent la répétition comme principe créateur, orientée sur l'histoire des arts.

Chaque élève de la classe est réparti sur une activité à l'appréciation du professeur en fonction de quatre groupes de niveaux (la lecture des œuvres nous semblent plus ou moins difficile mais les questions sont les mêmes).

La séance nécessite des tablettes pour les élèves (une tablette pour plusieurs élèves).

Les supports :

- un texte : « Le mythe d'Écho et Narcisse », Les Métamorphoses, Ovide, III, traduit et adapté par Stanislaw Eon du Val.

- 3 tableaux (3 niveaux)

- niveau 1 : *Narcisse et Écho*, John William Waterhouse (1903)

avec vidéo : Tu vois le tableau #2 par Manon Brill https://www.youtube.com/watch?v=zZjWMmzM_d

- niveau 2 : *Écho et Narcisse*, Nicolas Poussin (1628)

avec vidéo : Histoire de mythes au Louvre (Calidoscope) par le Musée du Louvre <https://www.youtube.com/watch?v=jRdzGIyrg5M> (jusqu'à 2min04)

- niveau 3 : *Narcisse*, Le Caravage (1599)

avec vidéo : A musée vous, à Musée moi par ARTE <https://www.youtube.com/watch?v=f2jLkCWNYZ4>

- niveau 4 : *Métamorphose de Narcisse*, Salvador Dali

Objectifs

Objectif : Faire découvrir que les peintres se sont approprié un mythe pour le réinventer

Compétences travaillées :

- Comprendre et s'exprimer à l'oral :

Écouter pour comprendre un message oral, un propos, un discours, un texte lu → Maintenir une attention orientée en fonction du but

- Lire : Contrôler sa compréhension et adopter un comportement de lecteur autonome

→ Justifier son interprétation ou sa réponse (en citant le texte)

→ Savoir repérer ses difficultés et les expliquer

→ Maintenir une attitude active et réflexive (résoudre ses difficultés)

→ Recourir avec spontanéité et autonomie à la lecture

- Culture littéraire et artistique : (Domaine 5 : les représentations du monde et l'activité humaine)

Comprendre les arts, leur inscription dans une aire géographique, historique, culturelle

→ découvrir l'histoire des arts

Le texte

Source : Le livre scolaire <https://www.lelivrescolaire.fr/manuel/70/francais-6e/chapitre/1047/les-metamorphoses-d-ovide/page/695024/echo-et-narcisse/lecon>

Jupiter a une fâcheuse tendance à tromper sa femme, Junon. Pour que celle-ci ne s'en aperçoive pas, il demande à la nymphe Écho, très bavarde, de la distraire en lui faisant la conversation. Lorsque Junon s'en aperçoit, elle se venge d'Écho en la privant de sa propre parole : désormais, elle pourra uniquement répéter les paroles des autres. Un jour, Écho va rencontrer Narcisse, un adolescent d'une rare beauté, mais tellement orgueilleux que personne ne parvient à toucher son cœur.

Un jour que Narcisse chassait, il frappa les regards d'Écho, la nymphe à la voix sonore, celle qui ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première. Brûlant de désir, elle suivit Narcisse discrètement et s'approcha petit à petit de ce feu qui l'embrasait, tout comme le soufre dont on enduit l'extrémité des torches s'embrase à l'approche de la flamme. Que de fois elle voulut lui adresser de douces paroles ! Mais sa nature ne lui permettait pas de commencer à parler. Tout à coup Narcisse, qui s'était éloigné de ses fidèles compagnons, s'écria : « Est-ce qu'il y a

quelqu'un ? » « Il y a quelqu'un », répondit Écho. Stupéfait, Narcisse regarda autour de lui. « Viens ! » cria-t-il à pleine voix ; à son appel, Écho répondit par le même appel. Narcisse se retourna et, ne voyant venir personne, il dit : « Réunissons-nous ! ». Écho, qui ne pouvait avoir de parole plus agréable à répéter, répondit : « Unissons-nous ! » Elle sortit de la forêt et s'apprêtait à se jeter au cou de Narcisse lorsque celui-ci prit la fuite. « Je préférerais mourir plutôt que de m'offrir à toi », lui lança-t-il.

Rejetée, humiliée, Écho vivait seule dans la forêt, accablée de tristesse. Le chagrin l'empêchait de dormir et de manger ; son corps s'épuisa et maigrit tellement qu'il finit par se dessécher et disparaître. Ses os devinrent comme de la pierre et prirent la forme d'un rocher. Seule sa voix resta intacte.

Quelque temps plus tard, tandis que Narcisse chassait à nouveau, il aperçut, cachée au cœur de la forêt, une source claire dont les eaux brillaient comme de l'argent. Jamais aucun être humain, aucune bête, ni même aucune feuille tombée d'un arbre n'avait effleurée sa surface et n'en avait troublé la pureté. Narcisse, que la chasse et la chaleur du soleil avait fatigué, s'allongea au bord de la source pour se désaltérer. Tandis qu'il buvait, il fut séduit par son image qui se reflétait dans l'eau : il tombe amoureux de sa propre beauté. Il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau. Il admire ses yeux qui brillent comme des étoiles, ses cheveux aussi blonds que ceux d'Apollon, sa bouche gracieuse, son teint d'ivoire et de rose. Combien de fois il essaie d'enlacer, d'embrasser ce visage sans jamais parvenir à le toucher ! Alors que l'autre répond à tous ses gestes d'amour par les mêmes gestes, alors que seule un peu d'eau les sépare, pourquoi ne peuvent-ils se rejoindre ? Il se met à pleurer, ses larmes troublent la surface de l'eau et l'image disparaît.

Narcisse perdit la raison. Ni la faim ni le sommeil ne pouvaient l'arracher à cette source. Il ne resta bientôt plus rien de ce corps qu'Écho avait aimé. Lorsque celle-ci vit Narcisse, malgré la rancune qu'elle avait encore contre lui, elle ne put s'empêcher de s'apitoyer ; et toutes les fois que le malheureux jeune homme, contemplant son image dans l'eau, disait « Hélas ! », la voix d'Écho répétait « Hélas ! ». Et lorsqu'il dit : « Adieu ! », Écho dit aussi : « Adieu ! ». Narcisse posa sa tête épuisée sur l'herbe verte, la mort ferma ses yeux. Mais sa folie ne cessa pas pour autant : même aux Enfers, Narcisse cherchait son reflet dans les eaux du Styx.

Les nymphes pleuraient en préparant son bûcher, et Écho répétait leurs gémissements. Mais quand on vint chercher le corps près de la source d'eau pure, on constata qu'il avait disparu. À la place, on trouva une fleur jaune safran, dont le centre était entouré de pétales blancs.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre III, traduit et adapté par Stanislaw Eon du Val.

DÉROULEMENT

Activité 1 : Lecture et compréhension du texte d'Ovide

- Le texte est lu par l'enseignant·e, étape par étape : les élèves peuvent poser des questions pour éclairer leur compréhension ; ils sont invités à reconnaître les notions de situation initiale, élément perturbateur, péripéties et situation finale (dire).
- Demander aux élèves d'écrire un bref résumé de l'histoire et distribuer ensuite le texte.

Activité 2 : "Ceux qui n'imitent personne ne créent jamais rien". Dali

Chaque groupe de 2 élèves reçoit une tablette et doit consulter un dossier avec :

- un des quatre tableaux choisis par l'enseignant·e
- une courte présentation du peintre du tableau
- une vidéo en lien avec le tableau

Chaque élève est amené à observer de manière individuelle et détaillée le tableau : il s'agit de repérer dans le texte tous les éléments du récit visibles dans le tableau, et de les surligner (il s'agit là d'une tâche complexe). Pour les élèves qui auraient besoin de plus d'accompagnement, certaines questions les aident à approfondir leur travail.

Une mise en commun se fait après la 1ère tâche : on traite chaque tableau mais les élèves ne doivent recopier la correction que pour leur sujet. Pour compléter la mise en commun de chaque tableau et susciter l'intérêt des élèves, l'enseignant·e peut proposer un visionnage des vidéos.

Chaque élève rédige ensuite sa réponse à la question de la 2ème tâche et on lit certaines synthèses individuelles.

FICHE Élèves

Activité 2 : "Ceux qui n'imitent personne ne créent jamais rien". Dali

- **1ère tâche : Comparer le texte et le tableau**

Tu es spécialiste de l'art et une directrice d'un grand musée te demande de rédiger un court texte sur le mythe d'Écho et Narcisse dans la peinture afin d'expliquer le nouveau tableau de John William Waterhouse/Nicolas Poussin/Le Caravage/Salvador Dali que le musée vient de recevoir.

Le tableau est-il fidèle au texte ? Pour répondre à cette question, il faut comparer le texte et le tableau. Pour cela, surligne dans le texte tout ce que tu vois dans le tableau (personnages, décor, actions).

Si cela te semble trop difficile, aide-toi des questions suivantes :

1. Qui est Écho d'après le texte ? La vois-tu dans le tableau ?
2. Qui est Narcisse d'après le texte ? Le vois-tu sur le tableau ? Dans quelle position est-il ?
3. Que fait Narcisse d'après le texte ? Dans le tableau que fait-il ?
4. Quels sont les effets de répétition dans le texte ? Sur le tableau ?

- Pour compléter tes analyses et vérifier tes hypothèses, tu peux regarder la vidéo située dans le dossier.

Pour les rapides :

Les deux œuvres racontent le mythe d'Écho et Narcisse, d'après toi, quelles sont les 3 différences entre le texte et le tableau ?

Souligne dans le texte les informations sur ce qui provoque les métamorphoses.

Préfères-tu le tableau ou le texte ? Justifie ta réponse avec deux causes différentes.

- **2ème tâche : Synthèse : rédige quelques phrases que tu enverras à la directrice du musée.**

Comment les peintres racontent-ils le récit d'Écho et Narcisse d'Ovide ?

Exemple n° 2 de séance. Séance 6 : *Sacré silence*, Philippe Dorin : répéter autrement

Contexte

La séance s'inscrit dans une séquence autour des textes poétiques qui utilisent la répétition comme principe créateur, c'est une séance qui dure 1 heure et permet la transition avec une séquence sur la ruse qui étudiera le genre théâtral.

Cette séance se concentre essentiellement sur les compétences liées à l'oral.

Les supports :

- *Sacré silence*, de Philippe Dorin

Objectif :

- jouer avec les mots pour s'exprimer à l'oral et comprendre les outils pour maîtriser sa voix
- comprendre, s'exprimer en utilisant les langages des arts et du corps

Activité 1 : Un échauffement

Compétences : Oral avec la compétence parler en prenant en compte son auditoire

- Adapter sa voix, le ton, sa gestuelle
- Connaître les techniques de mise en voix des textes

On se place en cercle et chaque élève doit choisir une phrase parmi une liste de phrases tirées de la pièce. Chaque élève dit sa phrase à tour de rôle. On peut faire varier les intonations en donnant la consigne de choisir l'intonation qui correspondrait le plus à la phrase choisie.

Activité 2 : Le duel

On sépare la classe en deux groupes : le premier groupe incarnera Lumpe, le deuxième Écho. On répartit les phrases de la scène 2 (notamment le passage p.16 « Bonjour ! » à 22 « perroquet », à adapter en fonction du nombre d'élève) en donnant une phrase à chaque élève du premier groupe. Les élèves qui endossent le rôle de Lumpe doivent parler fort avec un ton énervé, alors que les élèves incarnant Écho doivent parler doucement en prenant un ton complètement indifférent. On échange ensuite les rôles et les élèves incarnant Écho choisissent le volume et l'intonation avec laquelle ils vont prononcer leur phrase, les élèves de l'autre groupe doivent les imiter.

Compétences :

Oral avec la compétence parler en prenant en compte son auditoire

- Adapter sa voix, le ton, sa gestuelle
- Connaître les techniques de mise en voix des textes

Ce travail permet aussi de faciliter l'acquisition d'autres compétences notamment du domaine 2 « Méthodes et outils pour apprendre : coopérer » : ce travail permet de faciliter le travail de groupe et l'interaction entre les élèves.

Chaque élève note une synthèse sur les différents outils pour maîtriser sa voix.

Exemple n°3 de séance. Séance 7 : *Sacré silence*, Philippe Dorin, réinventer le dialogue avec

Écho

Contexte

La séance s'inscrit dans une séquence autour des textes poétiques qui utilisent la répétition comme principe créateur, c'est une séance qui dure 1 heure et permet la transition avec une séquence sur la ruse qui étudiera le genre théâtral. Cette séance se concentre essentiellement sur les compétences liées à la production d'écrits.

Les supports : *Sacré silence*, de Philippe Dorin

Objectif :

- produire des écrits variés : écrire un dialogue avec Écho,

Activité 1 : Comblé les blancs

Compétences :

Écrire : produire des écrits variés en s'appropriant les différentes dimensions de l'activité d'écriture → utiliser ses connaissances sur la langue

→ faire preuve d'imagination, d'idées

→ être cohérent

On ne distribue aux élèves que le début de la scène 4 (p.37 à 39 « Écho, encore, encore plus haut ») et on demande aux élèves de rédiger la réplique d'Écho en complétant les blancs laissés par Lumpe. Ils sont libres d'écrire ce qu'ils veulent mais attention à la cohérence : si un blanc est long, il faut mettre plus de mots que si un blanc est très court, de plus il faut intégrer pleinement les mots existants.

Lire ensuite la réponse d'Écho que propose Dorin et lire la suite (p. 40-41).

Faire réagir les élèves quant à la syntaxe chamboulée et essayer de les faire lire ces passages : quelles sont leurs difficultés ? Conclure sur le fait que même à l'oral l'ordre des mots ne peut être chamboulé que dans une certaine mesure.

Activité 2 : Écrire la suite du dialogue

Compétences :

Produire des écrits variés en s'appropriant les différentes dimensions de l'activité d'écriture

→ Connaître les caractéristiques des genres d'écrits à produire

→ Utiliser ses connaissances sur la langue

Après avoir lu la fin de la scène 1 et la scène 2, on remarque les différences entre monologue et dialogue. On remarque aussi la présence des didascalies.

On lit ensuite la scène 5 jusqu'à p. 49 « Lumpe, de plus en plus vexée » et on demande aux élèves d'inventer une suite à ce dialogue avec aux moins deux autres sons que Lumpe veut montrer à Écho et au moins deux didascalies.

Annexe 8 : Proposition d'un plan de séquence en seconde

Séquence n°2 : Répéter et dialoguer pour créer

« *Ceux qui n'imitent personne ne créent jamais rien.* » Dali

Objet d'étude : la poésie du Moyen-Age au XVIII^{ème} siècle

Problématique :

En quoi une forme poétique peut-elle être une source d'inspiration qui traverse les époques ?

Supports

Nous avons choisi de centrer notre étude sur un parcours chronologique autour d'une forme poétique : les poèmes baroques de forme écho responsive. Ce parcours est complété par des textes écho d'autres genres (théâtre et roman) afin de comprendre pleinement les enjeux de l'évolution d'un motif dans l'histoire littéraire.

Groupement de texte :

On étudie une forme poétique et son évolution entre rupture et continuité.

Joachim DU BELLAY, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », *Recueil de Poésie*, 1552.

Pierre de MARBEUF, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », 1628, un extrait.

Honoré d'URFÉ, *L'Astrée. Deuxième partie*, 1647, un extrait choisi.

Textes écho :

Charles SOREL Charles, *Le Berger extravagant*, 1639, un extrait choisi.

Paul VALÉRY, *Fragments du Narcisse*, 1927, un extrait choisi.

Paul VALÉRY, *Cantate du Narcisse*, 1938, les scènes 3 et 4.

Prolongements littéraires et artistiques :

Les Métamorphoses d'Ovide, Livre III, « Écho et Narcisse »

- des tableaux sur Écho et Narcisse : *Narcisse et Écho*, John William Waterhouse (1903) / *Écho et Narcisse*, Nicolas Poussin (1628) / *Narcisse*, Le Caravage (1599) / *Métamorphose de Narcisse*, Salvador Dali

Cette séquence peut être menée en collaboration avec le cours de latin et d'une séquence autour des *Métamorphoses* d'Ovide.

Objectifs

Objectifs généraux :

- lire et comprendre des textes poétiques qui utilisent la forme d'écho responsive comme source d'inspiration
- établir une chronologie pour les élèves et savoir distinguer les différentes époques de l'histoire littéraire
- comprendre que la mythologie est une source d'inspiration qui nourrit les poètes et les artistes
- engager une réflexion sur les genres littéraires : savoir reconnaître les particularités des genres littéraires

Objectifs spécifiques :

Compétences langagières :	
→ lire et comprendre	<ul style="list-style-type: none"> - savoir caractériser un texte ou une œuvre à partir des connaissances acquises sur les genres. - comprendre une langue éloignée du français moderne et devenir un lecteur expert en formulant des hypothèses de lecture - savoir analyser un texte à partir des procédés littéraires
→ écrire	<ul style="list-style-type: none"> - savoir rédiger un paragraphe argumenté de commentaire - savoir écrire un dialogue avec des contraintes fortes (écrit d'appropriation avec des échos)
→ oral	<ul style="list-style-type: none"> - savoir reformuler et synthétiser un propos - organiser son propos de manière claire
Culture littéraire et artistique :	<ul style="list-style-type: none"> - savoir situer les œuvres étudiées dans leur époque et leur contexte → Pléiade et baroque → le mythe d'Écho et Narcisse d'après Ovide → les représentations picturales du mythe
Outils :	- Figures de style (de l'analogie, la substitution, l'opposition)
Méthodologie :	<ul style="list-style-type: none"> - la lecture analytique - le paragraphe argumenté du commentaire - lecture d'images fixes
Langue :	<ul style="list-style-type: none"> - les relations au sein de la phrase complexe : <ul style="list-style-type: none"> → reconnaître et savoir utiliser la juxtaposition, la coordination et la subordination → reconnaître et savoir utiliser les différents types de subordonnées - lexique : origine et formation des mots

Exemple de progression de séquence

Titre de séance	Objectifs	Supports littéraires et artistiques	Activités proposées	Compétences travaillées
Séance 1. LES RÉPÉTITIONS, Tititions,	Découvrir la notion d'écho	- écoute d'un extrait de Purcell, <i>The Fairy Queen</i> - différents extraits avec des rimes en écho	Recherche des points communs entre les deux extraits audio + recherche des définitions de répétition, d'écho, d'anaphore, d'épiphore - le point sur les figures de style de l'analogie, la substitution et de l'opposition	- définir une notion
Séance 2. Narcisse et Écho : refléter et répéter	Faire découvrir que les peintres se sont approprié un mythe pour le réinventer	<i>Les Métamorphoses</i> d'Ovide. + tableaux à comparer	- lire et comprendre le mythe d'Écho et Narcisse (cours dialogué) - rechercher dans les tableaux les indices qui nous permettent de montrer qu'il s'agit bien d'une illustration du mythe (voir activité ci-dessous) et montrer que ce mythe est une source d'inspiration	- être autonome dans le travail - lire et comprendre : dégager l'essentiel d'un texte lu, repérer des informations dans un texte. - lire une image fixe
Séance 3. Du Bellay et le dialogue amoureux	Comprendre les jeux poétiques d'un texte baroque Comprendre les enjeux d'un dialogue avec un autre	- Joachim Du Bellay, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », <i>Recueil de Poésie</i> , 1552.	- lecture sans les échos - lecture avec effet d'écho sur les répétitions - lecture analytique du poème afin d'en dégager le sens : interrogation sur la dimension dialogique/monologique du poème - émettre des hypothèses de lecture sur le sens des réponses d'Écho	- Oral : mise en voix du poème Du Bellay - Lire et comprendre un texte - savoir s'interroger sur les outils littéraires (le dialogue)

Séance 4. Pléiade et baroque	- Comprendre les caractéristiques principales de deux mouvements littéraires - réfléchir aux caractéristiques du poème de Du Bellay	- des dossiers sur chaque mouvement - des feuilles blanches - des crayons de couleurs/feutres	- à partir de dossiers, réaliser des cartes mentales sur un mouvement littéraire et être capable de l'expliquer à un autre - le texte de Du Bellay est-il un texte de la Pléiade ou un texte baroque ?	- lire et savoir hiérarchiser les informations - oral : savoir présenter ses recherches à l'oral de manière claire et structurée (reformuler et synthétiser un propos) - savoir présenter à l'écrit des recherches de manière claire - interroger les catégories de l'histoire littéraire
Séance 5. Écho pour dévoiler les sentiments	Montrer le pouvoir évocateur des mots de l'écho	Pierre de Marbeuf, un extrait	- lecture analytique pour analyser la dimension érotique d'Écho qui transforme les propos de l'amant	- rédiger un paragraphe argumenté de commentaire
Séance 6. Écho et l'amant, un duel	- réfléchir à la manière de rendre les effets d'écho - rendre le texte vivant	Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée</i> , deuxième partie, livre 1, 1647.	- lire et comprendre le texte - mettre en voix le texte par groupe de 7 : chaque élève doit apprendre par cœur une strophe, réfléchir à la manière dont on peut rendre les effets d'écho - rédiger un paragraphe argumenté	- comprendre le texte pour pouvoir le mettre en voix
Séance 7. Réinventer le dialogue avec Écho	Écrire un dialogue Comprendre ce qu'est une parodie	Charles Sorel, <i>Le Berger extravagant</i> , 1627	- séance tice : rétablir la mise en forme du texte pour faire apparaître plus clairement les moments de dialogues et éditer le texte pour faire apparaître des liens vers les textes auquel Sorel fait écho - prolonger le dialogue entre Anselme et Lysis	- maîtrise des outils de traitement de texte pour éditer un texte - comprendre la parodie - écrire un dialogue
Séance 8. Et aujourd'hui, on répète encore ?	- prendre conscience de la permanence du mythe et de la forme	Paul Valéry, <i>Fragments du Narcisse</i> et <i>Cantate du Narcisse</i>	- interroger les différences et points communs avec les textes baroques	- mettre les textes en perspective

Exemple n°1 de séance détaillée : Séance 2. Narcisse et Écho, refléter et répéter

Contexte

Cette séance d'histoire des arts et d'approfondissement de la culture littéraire s'inscrit dans une séquence autour des textes poétiques qui utilisent la répétition et le mythe d'Écho et Narcisse comme source d'inspiration.

Les supports :

- un texte : « Le mythe d'Écho et Narcisse », Les Métamorphoses, Ovide, III, traduit et adapté par Stanislaw Eon du Val.

- 2 tableaux, 2 niveaux :

- niveau 1 : Tableau A : Narcisse et Écho, John William Waterhouse (1903)

avec vidéo : Tu vois le tableau #2 par Manon Brill https://www.youtube.com/watch?v=zZjWMmzM_d

- niveau 2 : Tableau B : Écho et Narcisse, Nicolas Poussin (1628)

avec vidéo : Histoire de mythes au Louvre (Calidoscope) par le Musée du Louvre <https://www.youtube.com/watch?v=jRdzGIyrg5M> (jusqu'à 2min04)

Objectifs

Objectif : Faire découvrir qu'à la manière des poètes, les peintres se sont approprié un mythe pour le réinventer ; montrer la dimension étiologique du mythe

Déroulement

Activité 1 : Lecture et compréhension du texte d'Ovide

- Le texte est lu par l'enseignant·e, étape par étape : les élèves peuvent poser des questions pour éclairer leur compréhension ; ils sont invités à reconnaître les notions de situation initiale, élément perturbateur, péripéties et situation finale.
- Distribuer ensuite le texte

Activité 2 : "Ceux qui n'imitent personne ne créent jamais rien". Dali

Activité autour de la lecture d'image fixe. Appliquer la méthodologie (qui s'inspire de celle proposée par *Le Livre Scolaire* p. 540-543) de lecture d'image à l'un des deux tableaux. En raison du nombre de détails à observer, l'analyse du tableau de Poussin nous semble plus complexe que celle de celui de Waterhouse, on donnera aux élèves plus en difficulté le tableau de Waterhouse mais ils auront la même tâche à réaliser.

Après l'analyse des tableaux en autonomie, on réalise une mise en commun amorcée à chaque fois par une vidéo sur le tableau. On donne ensuite la consigne de répondre de manière individuelle à la question suivante : Quels points communs observez-vous dans l'attitude et la position d'Écho sur les deux tableaux ?

FICHE élève

Pour analyser une image :

A. J'identifie l'œuvre

Je repère les informations données dans la légende :

- **nom** de l'artiste, **titre** de l'œuvre, **date** de création ;
- **nature** de l'œuvre (peinture, sculpture, photographie, etc.) ;
- **dimensions** ; **lieu de conservation** (musée, château, collection privée, etc.) ; **technique** (aquarelle, crayon...) et **support** (bois, céramique...) ou **matériau** (acier, marbre..) utilisé.

A. J'identifie l'œuvre

En ce qui concerne le tableau A, je relève les informations suivantes :

-
-
-
-
-
-
-
-

B. Je décris le thème de l'œuvre

• **Que représente l'œuvre ?** *Un paysage, un personnage, un évènement ?* Je peux faire des recherches à partir de la légende.

• **Comment la décrire ?** Je pars du plus général avant d'aller vers les détails.

• **Après l'analyse, je propose une interprétation.** *Quelle impression se dégage de l'image ? Quelles émotions l'artiste cherche-t-il à susciter ? De quelles manières ? ...*

B. Je décris le thème de l'œuvre

-
-
-
-
-
-
-
-

C. J'observe la construction de l'image

- **J'observe les différents plans de l'image :**
 - le premier plan = ce qui semble le plus proche quand on regarde l'image ;
 - l'arrière-plan = ce qui semble le plus éloigné ;
 - le deuxième plan = ce qui est situé entre le premier plan et l'arrière-plan.

C. J'observe la construction de l'image

- **J'observe les différents plans de l'image :**
 - le premier plan =
 - l'arrière-plan =
 - le deuxième plan =

<ul style="list-style-type: none"> • Je repère les lignes directrices de l'image : <ul style="list-style-type: none"> ◦ les lignes de fuite : pour donner de la profondeur au tableau, elles convergent en un point de fuite qui établit la perspective ◦ les lignes de force : ligne verticale, horizontale, oblique (lignes qui structurent l'image en passant par les éléments importants). Je peux les tracer pour repérer comment l'espace est réparti. • J'observe les couleurs et la lumière : <ul style="list-style-type: none"> ◦ On distingue les couleurs chaudes (rouge, ocre, jaune...) des couleurs froides (bleu, vert...). ◦ On peut remarquer des effets de contraste, ou au contraire d'harmonie entre les couleurs. ◦ Les effets d'ombre et de lumière sont importants : ils mettent en valeur un élément de l'image. 	<ul style="list-style-type: none"> • Je repère les lignes directrices de l'image : Tracer les lignes de fuite et les lignes de force et noter ici les remarques sur la façon dont l'espace est réparti. <ul style="list-style-type: none"> • J'observe les couleurs et la lumière : <ul style="list-style-type: none"> ◦ couleurs chaudes ou froides ? ◦ contraste ou harmonie ? ◦ Quels effets d'ombre et de lumière ?
---	--

Activité 3 : Comparer le tableau et le texte

1. Le tableau que tu as analysé est-il fidèle au texte ? Pour répondre à cette question, il faut comparer le texte et le tableau. Pour cela, surligne dans le texte tout ce que tu vois dans le tableau (personnages, décor, actions).
2. Les deux peintres ont choisi de représenter un moment différents du mythe, dis lequel.
3. Pour les rapides : Préfères-tu le tableau ou le texte ? Justifie ta réponse avec trois arguments différents.
4. **Question de synthèse** : Pourquoi ces tableaux montrent-ils que le mythe est toujours une source d'inspiration ?

Exemple de séance détaillée : Séance 4. Pléiade et baroque

Contexte

Cette séance d'histoire littéraire s'inscrit dans une séquence autour des textes poétiques qui utilisent la répétition et le mythe d'Écho et Narcisse comme source d'inspiration. La séance se déroule en demi-groupe.

Objectifs :

- comprendre les caractéristiques principales de deux mouvements littéraires
- réfléchir aux caractéristiques du poème de Du Bellay

Compétences travaillées

- lire et savoir hiérarchiser les informations et savoir présenter à l'écrit des recherches de manière claire
- oral : savoir présenter ses recherches à l'oral de manière claire et structurée (reformuler et synthétiser un propos)
- interroger les catégories de l'histoire littéraire

Supports et matériel

- deux photocopies de manuels + des feuilles blanches + des crayons de couleurs/feutres

Déroulement

Étape 1 : Repérer les informations et distinguer l'essentiel du secondaire

À partir de photocopies d'article en ligne, de manuel, de revue, collecter les informations essentielles pour réaliser une carte mentale au brouillon sur chacun des mouvements littéraires.

Chaque élève est en binôme et l'un travaille sur le baroque tandis que l'autre travaille sur la Pléiade : chaque élève présente ensuite sa carte mentale à son voisin qui doit lui poser 2 questions. Chaque élève doit reprendre la carte mentale de l'autre au brouillon.

Étape 2 : Mise en commun

L'enseignant·e interroge quelques élèves qui doivent présenter leur carte mentale devant la classe. Après cette mise en commun, les élèves corrigent leurs cartes et sont invités à mettre ces cartes mentales au propre.

Étape 3 : Interroger ces catégories

Après l'établissement de ces caractéristiques, nous interrogeons les textes : le poème Du Bellay est-il un texte de la Pléiade ou un texte baroque ?

L'objectif est de faire prendre conscience que l'histoire littéraire est un outil de compréhension mais que les textes sont toujours équivoques.

Table des matières

Introduction.....	1
Le mythe d'Écho et Narcisse.....	1
L'écho : un phénomène physique, musical et littéraire.....	2
Écho et échos : un champ de recherche qui engage une diversité d'approches.....	2
Écho, une rencontre entre un corpus baroque et contemporain.....	5
Un amant dialoguant avec Écho, entre évanescence et persistance.....	8
1. Le dialogue avec Écho dans la poésie baroque : un jeu de questions-réponses en équilibre instable.....	10
1.1. Dialogue et dialogisme au cœur de l'écho.....	10
1.2. Écho comme voix du langage dialogique.....	12
1.3. Le dialogue avec Écho : un jeu avec les conditions de possibilité du dialogue.....	13
1.3.1. Interrogation des conditions de possibilité du dialogue avec Écho.....	13
1.3.2. Un dialogue entre deux maîtres de la parole.....	14
1.3.3. Jeu sur les contraintes d'un dialogue dissymétrique.....	15
1.3.4. Mises en scène de différents types de dialogue.....	16
Tentatives de dialogues ou « monologue extérieur » du personnage.....	17
Un dialogue avec une véritable alternance marquée des rôles dialogiques.....	18
Un dialogue particulier avec avec un oracle.....	20
1.4. Écho, voix singulière et plurielle.....	23
1.4.1. Polyphonies et démultiplication des voix.....	23
1.4.2. Une voix qui altère et crée un nouveau langage.....	27
1.5. Le dialogue avec Écho : se parler à l'autre.....	28
1.5.1. Écho, voix de l'altérité.....	29
1.5.2. Écho, voix du poète.....	31
1.5.3. Écho, voix de la pensée dialoguée.....	32
2. Les reprises d'une forme et d'un motif littéraire : entre parodie et réécritures. Pistes d'analyse en prévision d'une étude en classe.....	34
2.1. Sorel et la parodie romanesque d'un motif.....	34
2.1.1. Un dialogue avec Écho en équilibre plus que jamais instable.....	34
2.1.2. Entre Écho et écho : une fragmentation parodique des voix du dialogue.....	35
2.1.3. Un jeu avec les identités.....	37
2.2. Retombées contemporaines : entre libération des codes et respects d'une tradition.....	38
2.2.1. Valéry, Narcisse et Écho : une réécriture féconde.....	39
Une reprise contemporaine du mythe de Narcisse et d'Écho.....	39
Écho, voix singulière et plurielle.....	40
Écho comme le « monstre ».....	41
Échec du dialogue : un silence reflet de l'acte poétique.....	43
2.2.2. Analyse littéraire de <i>Sacré silence</i> , de Philippe Dorin : un texte théâtral qui interroge le dialogisme.....	45
Le dialogue entre Écho et Lumpe, deux maîtres des sons et de la parole.....	45
Un dialogue dissymétrique malgré la libération des contraintes.....	47

Différentes tentatives de dialogues face à l'échec d'un échange équilibré.....	51
Se parler à l'autre : entre silence et cacophonie.....	53
Une pièce polyphonique.....	53
Entre cacophonie et silence.....	56
Écho comme moteur d'une création.....	59
Écho comme voix de l'altérité qui interroge son identité.....	61
3. Réflexions didactiques et pistes de mise en œuvre pédagogique.....	64
3.1. Les programmes.....	64
3.1.1. Au cycle 3, en sixième : « Récits de création et création poétique ».....	64
3.1.2. Au lycée : « La poésie du Moyen-Age à nos jours ».....	67
3.2. Inscrire les textes dans une histoire littéraire : une réflexion didactique.....	70
3.3. Des pistes de propositions pédagogiques de la sixième au lycée.....	71
3.3.1. Rendre les textes visibles et les inscrire dans un contexte.....	71
3.3.2. Rendre les textes vivants.....	74
Conclusion.....	76
Sources et références bibliographiques.....	79
Œuvres du corpus.....	79
Œuvres du corpus primaire.....	79
Œuvres du corpus secondaire.....	79
Textes littéraires et philosophiques.....	80
Ouvrages critiques et théoriques.....	80
Articles.....	80
Thèses et ouvrages critiques.....	81
Ouvrages généraux d'histoire de la littérature.....	83
Ouvrages généraux de métrique, versification et linguistique.....	83
Dictionnaires et encyclopédies.....	83
Dictionnaires et encyclopédie.....	83
Anthologie.....	84
Webographie.....	84
Dictionnaires et encyclopédie en ligne.....	84
Sites internet.....	84
Programmes de l'Éducation Nationale.....	85
Annexes.....	86
Annexe 1 : Joachim Du Bellay, « Dialogue d'un amoureux et d'Écho », XVII, <i>Recueil de Poésie</i> , 1552.....	86
Annexe 2 : Pierre de Marbeuf, « Silvandre se promenant dans les forêts, s'entretient avec l'Écho de ses amours », <i>Recueils de vers</i> , 1628.....	87
Annexe 3 : Honoré d'Urfé, <i>L'Astrée. Deuxième partie</i> , livre 1, 1647.....	91
Annexe 4 : Charles Sorel, <i>Le Berger extravagant</i> , Livre I, 1627.....	93
Annexe 5 : Paul Valéry, <i>Fragments du Narcisse</i> ,.....	97
Annexe 6 : Paul Valéry, <i>Cantate du Narcisse</i> , 1938.....	99
Annexe 7 : Proposition d'un plan de séquence en sixième.....	106
Annexe 8 : Proposition d'un plan de séquence en seconde.....	118

Résumé du mémoire

Si l'on connaît bien le mythe Narcisse, il nous semble que la nymphe Écho est souvent oubliée de nos lectures. Nous nous attachons à faire entendre la voix d'Écho par la mise en lumière du dialogue avec Écho au sein de textes poétiques, théâtraux et romanesques du XVI^e au XXI^e siècles. Notre étude s'attarde sur un type de rime particulier, la rime écho, devenue procédé de versification au sein d'une forme poétique qu'on a appelé écho responsive. Cette forme crée un nouveau type de dialogue et devient alors motif littéraire et traverse les époques et les genres. Nous proposons ici d'adopter une approche mytho-stylistique pour montrer l'évolution d'un motif et d'un procédé littéraire du XVI^e siècle à nos jours.

Après une analyse des jeux littéraires mis en place par les auteurs baroques dans les poèmes en écho responsive de notre corpus, nous proposons une analyse de l'évolution de cette forme en écho responsive devenue motif littéraire à travers les différentes réécritures littéraires du XVI^e au XXI^e siècle. Enfin, nous accompagnons cette étude d'une réflexion didactique et de pistes de mise en œuvre pédagogique en sixième et en seconde qui mettent en avant l'importance de l'histoire des arts et de l'histoire littéraire ainsi que la pratique de l'oral dans l'enseignement du français aujourd'hui.

Mots-clé : Écho, mythe, dialogue, histoire littéraire, oral, baroque, classe de 6ème, classe de seconde