

Karine Abiven & H el ene Biu (dir.)



Roman d'Eneas

*La Boétie*

*Corneille*

*Marivaux*

*Baudelaire*

*Yourcenar*

III Dion – 979-10-231-1568-0

## Roman d'Eneas, *La Boétie*, *Corneille*, *Marivaux*, *Baudelaire*, *Yourcenar*

**Joëlle Gardes Tamine**

Le style entre grammaire et rhétorique

### ROMAN D'ENEAS

**Evelyne Oppermann-Marsaux**

Quelques propriétés énonciatives  
du *Roman d'Eneas* et l'émergence  
de l'écriture romanesque

**Pierre Manen**

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A  
(BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

### LA BOËTIE

**Alexandre Tarrête**

La rhétorique de l'évidence  
dans le *Discours de la servitude volontaire*

**Nora Viet**

« Mettre la main aux plaies incurables ».  
Le pari de l'éloquence paradoxale dans  
le *Discours de la servitude volontaire*

### CORNEILLE

**Nicholas Dion**

« D'un genre peut-être plus sublime » :  
la mise en forme des intentions dans *Cinna*

**Jean de Guardia**

*Cinna* et le genre délibératif

### MARIVAUX

**Fabienne Boissieras**

L'implication passive dans  
*La Vie de Marianne* de Marivaux

**Lise Charles**

Marianne dramaturge : la scène dialoguée  
dans *La Vie de Marianne*

### BAUDELAIRE

**Pauline Bruley**

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes  
en prose* : l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ?

**Stéphanie Thonnerieux**

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ?  
Dialogue, dialogisme et point de vue

### YOURCENAR

**Frédéric Martin-Achard**

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate  
dans *Mémoires d'Hadrien*

**Franck Neveu**

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe  
oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

STYLES, GENRES, AUTEURS N°14

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermitte, Montesquieu, Stendhal, Éluard

Karine Abiven & Hélène Biu (dir.)

Roman d'Eneas,  
*La Boétie, Corneille,*  
*Marivaux, Baudelaire,*  
*Yourcenar*



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)  
de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014  
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN : 978-2-84050-961-5

PDF complet : 979-10-231-1562-8

TIRÉS À PART EN PDF :

Gardes Tamine – 979-10-231-1563-5

I Oppermann-Marsaux – 979-10-231-1564-2

I Manen – 979-10-231-1565-9

II Tarrête – 979-10-231-1566-6

II Viet – 979-10-231-1567-3

**III Dion – 979-10-231-1568-0**

III de Guardia – 979-10-231-1569-7

IV Boissières – 979-10-231-1570-3

IV Charles – 979-10-231-1571-0

V Bruley – 979-10-231-1572-7

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

VI Neveu – 979-10-231-1575-8

Composition : Compo-Méca Publishing (Mouguerre)  
Adaptation numérique Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Paris)

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

**Corneille**





« D'UN GENRE PEUT-ÊTRE PLUS SUBLIME » :  
LA MISE EN FORME DES INTENTIONS DANS *CINNA*

*Nicholas Dion*  
*Université de Sherbrooke (Québec)*

Si les nombreuses tragédies à fin heureuse qui ont été composées au xvii<sup>e</sup> siècle peuvent surprendre un lecteur néophyte, il faut rappeler que l'issue d'une pièce n'est nullement un critère définitoire dans le cadre de la poétique tragique et de son interprétation à l'Âge classique, du moins pas lorsque l'issue est envisagée de la sorte. La dignité des personnages, leurs « caractères », la grandeur de l'action ou l'effet suscité servent plutôt à délimiter la tragédie et à la distinguer des autres genres dramatiques. Ainsi, au quatorzième chapitre de *La Poétique*, alors qu'il hiérarchise les quatre dénouements possibles selon que le personnage qui agit ou n'agit pas – entendre « commet un acte violent ou ne le fait pas » –, connaît ou non sa victime, Aristote affirme que les meilleures pièces sont celles « où celui qui a l'intention d'accomplir un acte irréparable en pleine ignorance reconnaît sa victime avant d'agir ». À l'inverse, si le personnage « a l'intention d'agir en pleine connaissance [...] mais ne va pas jusqu'à l'acte », il en résulte la plus mauvaise combinaison<sup>1</sup>. Les termes qu'utilise le Stagiritte se veulent d'ailleurs très forts : sans effet violent (« *apathēs* »), il n'y a pas d'effet tragique (« *ou tragikon* »).

1 Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, chap. 14, p. 83. Pour ces deux passages, on se reportera également à Daniel Heinsius, *De Constitutione Tragœdiæ : la constitution de la tragédie dite « La Poétique d'Heinsius »*, éd. et trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001, chap. 9, où le philologue hollandais insiste sur la façon de susciter les passions tragiques à partir de ces configurations.

Autrement dit, les fins heureuses offrent ou le meilleur, ou le pire. Or, on aura reconnu dans ce dernier cas le finale de maintes tragédies de Corneille<sup>2</sup>.

Il n'est donc guère étonnant que Corneille aborde la question dans les discours qu'il joint à l'édition de son théâtre en 1660 ; après tout, le discrédit tomberait à la fois sur *Le Cid*, *Cinna* et *Rodogune*, pour ne nommer que ces pièces. Loin de contourner l'exégèse aristotélicienne, il avance plutôt :

Mais quand ils y font de leur côté tout ce qu'ils peuvent, et qu'ils sont empêchés d'en venir à l'effet par quelque Puissance supérieure, ou par quelque changement de fortune qui les fait périr eux-mêmes, ou les réduit sous le pouvoir de ceux qu'ils voulaient perdre, il est hors de doute que cela fait une Tragédie d'un genre peut-être plus sublime que les trois qu'Aristote avoue<sup>3</sup>.

94

Corneille pose une première condition : les personnages doivent tout mettre en œuvre pour réussir – et de fait, il ne viendrait à personne l'idée de mettre en doute les efforts déployés par Cléopâtre de Syrie. Il énumère par la suite les obstacles qui lui semblent permettre un revirement final, une catastrophe pour employer le vocabulaire de la poétique, respectant la gravité du poème tragique. Mais laissons de côté pour l'instant la pointe envers Aristote, emblématique à plusieurs égards du rapport singulier que Corneille entretient aussi bien avec le philosophe qu'avec ses exégètes ; nous y reviendrons. Penchons-nous plutôt sur le cas particulier de *Cinna* et sur la justification

---

2 Voir leur sujet même, comme l'a montré Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996. Le cas de *Cinna* est encore plus singulier du fait que certaines répliques du cinquième acte se rapprochent de la comédie, comme l'ont noté plusieurs critiques, dont Jean Émelina dans « Corneille et la catharsis », *Littératures classiques*, 32, 1998, p. 113-114.

3 Pierre Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 108.

qu'apporte le dramaturge français près de vingt ans après la création de sa tragédie<sup>4</sup> :

Cinna et son Émilie ne pèchent point contre la Règle en ne perdant point Auguste, puisque la conspiration découverte les en met dans l'impuissance, et qu'il faudrait qu'ils n'eussent aucune teinture d'humanité, si une clémence si peu attendue ne dissipait toute leur haine<sup>5</sup>.

L'argument est double et témoigne à merveille de la difficulté, mais également de l'attrait d'un tel sujet sur le plan dramaturgique. En effet, il ne suffit pas que la conjuration avorte, qu'Émilie, Cinna et Maxime ne puissent pas tuer Auguste : ils doivent également cesser de vouloir sa mort ; que *ne pouvant agir*, ils décident également de *ne plus agir*. Aussi le cas écarté par Aristote, celui qu'il considère comme le pire dénouement tragique, Corneille choisit-il de le mettre en scène deux fois plutôt qu'une<sup>6</sup>.

En réalité, ce double revirement s'avère pour Corneille une manière de prolonger le suspense : réparties sur les quatrième et cinquième actes, la découverte du complot et la clémence d'Auguste attestent l'habile *dispositio* de la pièce. Mais, en dehors de ces effets de structure, les vers de Corneille révèlent eux aussi le travail particulier du dramaturge. Plus précisément, la mise en forme des réactions des personnages, au premier rang desquelles il faut placer la « joie » (IV, 4, v. 1267) que goûte Émilie au quatrième acte, est tributaire de ce choix poétique : entre la décision de ne pas survivre à son amant et son ultime conversion, Émilie accepte

4 Sur le plan anecdotique, notons que vers les mêmes années, Gabriel Gilbert fait représenter un *Téléphonte* qu'il sous-titre « tragi-comédie » et qui met en scène le sujet tragique par excellence cité par Aristote au chapitre 14, *Cresphonte* : Mérope, sur le point de tuer son fils sans le savoir, le reconnaît *in extremis*.

5 P. Corneille, *Discours de la tragédie...*, éd. cit., p. 108.

6 En revanche, son sujet est fondamentalement tragique selon d'autres principes aristotéliens. Georges Forestier rappelle que, dans *Cinna*, Corneille construit « une action telle que le pardon final appar[âit] comme un retournement de l'enchaînement prévisible des événements, ce qui [...] était considéré par Aristote et tous les théoriciens de la poétique comme la meilleure forme d'action possible » (Corneille. *Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998, p. 66).

deux fois de ne pas agir. Sous cet angle, la rhétorique mise en œuvre par Cinna afin de convaincre son « aimable inhumaine » n'en apparaît que plus significative : dès la deuxième scène du troisième acte, le héros ne souhaite plus agir. Au final, ce sont les intérêts privés et politiques des personnages qui se voient remis en question. Je me propose donc, au moyen de ces deux passages, de regarder comment une certaine audace poétique peut également motiver des choix plus rhétoriques.

### UNE ÉTRANGE JOIE

96

C'est au milieu du quatrième acte, souvent réservé à une ultime péripétie dans les tragédies classiques, qu'Émilie apprend que la conjuration est découverte. Ou plutôt, c'est le moment où elle le comprend, si l'on en juge par les vagues propos de sa confidente :

Chacun diversement soupçonne quelque chose :  
Tous présument qu'il aye un grand sujet d'ennui,  
Et qu'il mande Cinna pour prendre avis de lui.  
Mais ce qui m'embarrasse, et que je viens d'apprendre,  
C'est que deux inconnus se sont saisis d'Évandre,  
Qu'Euphorbe est arrêté sans qu'on sache pourquoi,  
Que même de son maître on dit je ne sais quoi :  
On veut lui imputer un désespoir funeste ;  
On parle d'eaux, de Tibre, et l'on se tait du reste.

(IV, 4, v. 1282-1290)

Fulvie se fait la voix incertaine de la rumeur. Les cinq occurrences du pronom indéfini *on* dans les quatre derniers vers ; les verbes *soupçonner*, *présumer* et *vouloir imputer* ; l'alternance « on parle »/« on se tait » ; l'habile construction du premier vers qui articule un chiasme formé de deux pronoms indéfinis autour de l'incertitude (« soupçonne ») et de la disparité (« diversement ») des conjectures : les circonstances demeurent floues. Et pourtant, le sens est aussi clair pour Émilie que pour le lecteur, notamment parce qu'au contraire de la fin du premier acte, cette fois les affranchis de Maxime et de Cinna ont été arrêtés.

La *dispositio* sert également le texte. Le passage est irrégulier : il interrompt la liaison de scènes et crée une « duplicité de lieu<sup>7</sup> ». En revanche, il présente l'avantage de mettre en évidence l'univers qui sépare Auguste, à qui l'on vient de tout révéler, et Émilie, qui comme on le sait ne croisera l'empereur sur la scène qu'au cinquième acte. Or, aux vives préoccupations qui agitent Auguste lorsqu'il quitte le théâtre s'oppose l'attitude d'Émilie :

D'où me vient cette joie ? et que mal à propos  
 Mon esprit malgré moi goûte un entier repos !  
 César mande Cinna sans me donner d'alarmes !  
 Mon cœur est sans soupirs, mes yeux n'ont point de larmes,  
 Comme si j'apprenais d'un secret mouvement  
 Que tout doit succéder à mon contentement !  
 Ai-je bien entendu ? me l'as-tu dit, Fulvie ?

(IV, 4, v. 1267-1273)

Plusieurs procédés rhétoriques font résonner le passage, comme l'allitération en /m/ qui s'étend sur cinq vers, mais ce sont surtout les périodes courtes, les exclamations et les interrogations qui trahissent les émotions quelque peu contradictoires de la Romaine : elle se montre à la fois sereine devant le malheur qu'elle anticipe (« entier repos »), et déconcertée par cette sérénité. L'agitation justifie la question oratoire qu'elle adresse à sa suivante et qui a pour véritable fin d'introduire le récit de Fulvie ; l'effet de structure est de nouveau causé par le non-respect de l'unité de lieu, puisqu'un tel procédé se trouve habituellement en début d'acte, voire en début de pièce.

Cette étrange joie, Émilie l'associe d'emblée au Ciel ; comme sa cause est censée être juste, les divinités l'appuient :

Je vous entends, grands Dieux ! vos bontés que j'adore  
 Ne peuvent consentir que je me déshonore ;

7 P. Corneille, « Examen », dans *Cinna*, éd. Christian Biet, Paris, LGF, coll. « Théâtre de Poche », 2003, p. 35. Preuve que même dans son acception plus large, l'unité de lieu sert la tragédie classique plus qu'elle ne la contraint ; voir John D. Lyons, « Unseen Space and Theatrical Narrative: the "Récit de Cinna" », *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 70-90.

Et ne me permettant soupirs, sanglots ni pleurs,  
Soutiennent ma vertu contre de tels malheurs.

(IV, 4, v. 1297-1300)

L'hypallage du premier vers, qui infléchit sensiblement l'apostrophe en rapportant grammaticalement les verbes *peuvent*, *permettant* et *soutiennent* aux « bontés » et non simplement aux « Dieux », renforce l'idée générale. Si elle ne peut plus agir, la faute en revient donc davantage aux décrets du Ciel qu'au pouvoir de l'empereur. La tirade prépare certes la fulgurance de la clémence d'Auguste, placée elle aussi sous l'égide des dieux et accompagnée de la prophétie finale de Livie<sup>8</sup>. Néanmoins, on conçoit également tout le tragique – au sens que le terme avait au XVII<sup>e</sup> siècle – de la posture d'Émilie, bien qu'elle ne soit pas l'un des possibles prônés par Aristote :

Vous voulez que je meure avec ce grand courage  
Qui m'a fait entreprendre un si fameux ouvrage ;  
Et je veux bien périr comme vous me l'ordonnez,  
Et dans la même assiette où vous me retenez.

(IV, 4, v. 1301-1304)

La polysyndète du dernier vers, à la limite de l'hyperbate, met en évidence la constance d'Émilie devant ce qui prend la forme d'une fatalité. En outre, si l'expression *grand courage* est plutôt commune<sup>9</sup>, au point où elle deviendra au fil des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par épithétisme, une cheville tragique, la formule *fameux ouvrage* s'avère quant à elle éloquente : à partir du moment où la conjuration est connue de tous, ou sur le point de l'être, l'« ouvrage » est en effet « renommé, célèbre,

8 La variante du vers 1313 suggère que Corneille y était sensible : il remplace « Que d'abord son éclat vous fera reconnaître » par « Qu'il vous fera sur l'heure aisément reconnaître ». L'éclat, Émilie ne l'obtient qu'en tant qu'exemple ultime de la magnanimité d'Auguste : « Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même / J'ose avec vanité me donner cet éclat / Puisqu'il [le Ciel] change mon cœur, qu'il veut changer l'État » (V, 3, v. 1722-1724).

9 À titre indicatif, deux occurrences dans *Cinna*, trois dans *Horace* et trois dans *Médée*.

insigne en son genre<sup>10</sup> ». C'est également en ce sens qu'il faut à mon avis interpréter les vers suivants, que Georges Couton juge obscurs « parce que ce désespoir est en contradiction avec toute la conduite ordinaire d'Émilie<sup>11</sup> » : « Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre, / Qu'il ne faut pas venger de peur de leur survivre » (IV, 4, v. 1301-1304). En réalité, les deux vers qu'elle prononce juste après, sous la forme d'une sentence, éclairent sensiblement la réflexion de la jeune femme : « Quiconque après sa perte aspire à se sauver / Est indigne du jour qu'il tâche à conserver » (IV, 5, v. 1339-1340). Derrière la litote, convenue il est vrai, que véhicule le mot *perte*, se cache un hystéron-protéron : on ne peut, en effet, se sauver après sa perte. La sonorité du vers 1339 s'avère au demeurant remarquable, avec des allitérations en /q/, /a/, /p/, /r/ et /s/.

Toutefois, un glissement sémantique s'opère ; pour la première fois, l'association entre les intérêts de la jeune femme et ceux de Rome semble se déliter<sup>12</sup>. De fait, on ne compte plus dans la pièce les vers où cette union du privé et du politique est mise en évidence : « Les intérêts publics qui s'attachent aux nôtres » (I, 2, v. 106) ; « L'intérêt d'Émilie et celui des Romains » (I, 3, v. 156) ; « Trahir vos intérêts et la cause publique ! » (I, 4, v. 306) ; « Je saurai bien venger mon pays et mon père<sup>13</sup> » (III, 4, v. 1018) ; « Il faut affranchir Rome, il faut venger un père » (III, 4, v. 1050) ; etc. Et à première vue, Émilie poursuit dans la même logique :

Ô liberté de Rome ! ô mânes de mon père !  
 J'ai fait de mon côté tout ce que j'ai pu faire :  
 Contre votre tyran j'ai ligué ses amis,  
 Et plus osé pour vous qu'il ne m'était permis.  
 Si l'effet a manqué, ma gloire n'est pas moindre ;

10 *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694.

11 P. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 1617.

12 Sur la constante haine d'Émilie, voir Jean-Pierre Landry, « *Cinna* ou le paradoxe de la clémence », *RHLF*, 102, 2002, p. 452 sq. Voir également Jean-Luc Gallardo, *Les Délices du pouvoir. Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 28 sq.

13 Le texte de 1643-1657 donnait : « Venger les fers de Rome et le sang de mon père ».

N'ayant pu vous venger, je vous irai rejoindre,  
 Mais si fumante encor d'un généreux courroux,  
 Par un trépas si noble et si digne de vous,  
 Qu'il vous fera sur l'heure aisément reconnaître  
 Le sang des grands héros dont vous m'avez fait naître.

(IV, 4, v. 1305-1314)

100

L'apostrophe conjointe à Rome et à Toranus s'équilibre de manière explicite par la juxtaposition de deux formulations semblables, appuyée par la césure à l'hémistiche. Pourtant, à regarder le texte de plus près, l'union de ces deux entités pose quelques problèmes de sens. Si Auguste peut être perçu comme le tyran de la « liberté de Rome », les propositions « n'ayant pu vous venger je vous irai rejoindre » présentent une double rupture : syntaxique, car elles sont introduites par une asyndète, et sémantique, car y voir le prolongement de l'apostrophe initiale forcerait le trait de la personnification ; la liberté serait-elle morte et descendue aux Enfers ? Émilie s'adresse plutôt uniquement à son père en s'imaginant le rejoindre dans l'Hadès, tout comme elle espère qu'il la reconnaîtra à la seule grandeur de son geste<sup>14</sup>. Corneille prépare ainsi la rencontre finale entre Émilie et Auguste, où les intérêts privés se révèlent être le fondement principal de la conjuration. De fait, aucune formule unissant Rome et Toranus n'apparaît par la suite. Au contraire, les paroles d'Émilie sont sans équivoque :

Je ne voulais jamais lui donner d'espérance,  
 Qu'il ne m'eût de mon père assuré la vengeance ;  
 [...]

<sup>14</sup> Le reste de l'affrontement, où s'accroît la tension entre Émilie et Maxime, témoigne par ailleurs de l'incompréhension de ce dernier, pour qui l'action demeure une possibilité. Les personnages quittent toute logique argumentative pour se livrer au discours de la passion, comme le laissent croire les multiples aposiopèses et surtout l'accumulation d'hyperboles dans leurs propos : « Tu prétends un peu trop » ; « Votre juste douleur est trop impétueuse » ; « La tienne en ta faveur est trop ingénieuse » ; « Maxime, en voilà trop pour un homme avisé » ; « L'ordre de notre fuite est trop bien concerté » ; « Ah ! vous m'en dites trop » (IV, 4, p. 106-107, v. 1353, 1365, 1366, 1372, 1379 et 1384). Alors qu'Émilie se trouve au départ aveuglée par sa haine pour l'empereur, la voilà maintenant sourde à tout conseil, ne souhaitant plus écouter « qu'en présence d'Octave » (IV, 4, v. 1390).



Et toute excuse est vaine en un crime d'État :  
Mourir en sa présence, et rejoindre mon père,  
C'est tout ce qui m'amène, et tout ce que j'espère.

(V, 2, v. 1577-1586)

Cette fois, rien n'unit la vengeance et le sort de Rome – nous sommes avant l'annonce de la clémence d'Auguste, rappelons-le –, alors que la jeune femme reprend le motif de la catabase. Sur le plan poétique, la table est mise pour le coup de force de l'empereur : les conjurés ne pouvant plus agir pour le moment, l'ultime affrontement leur enlèvera à tous l'intention d'agir.

Plus qu'un exemple supplémentaire du caractère d'Émilie, les scènes 4 et 5 du quatrième acte se veulent donc véritablement une réponse de Corneille au problème posé par le quatorzième chapitre de *La Poétique* : comment faire en sorte qu'un personnage connaissant sa victime depuis le début cesse d'avoir l'intention d'agir tout en excitant la pitié et la crainte ? Aussi le vers « J'ai fait de mon côté tout ce que j'ai pu faire » peut-il se lire comme une réponse directe aux propos d'Aristote. Il n'est certes pas anodin que Corneille le paraphrase explicitement dans le passage du *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* que je citais plus haut : « mais quand ils y font de leur côté tout ce qu'ils peuvent [...] »<sup>15</sup>.

#### ADOUICIR UNE INHUMAINE

Revenons maintenant un peu en arrière, au moment où Fulvie apprend à sa maîtresse qu'Auguste demande Cinna. Selon ce qu'elle avance, Polyclète serait intervenu alors qu'elle amenait justement celui-ci « faire un second effort contre [le] courroux » d'Émilie (IV, 4, v. 1276). C'est-à-dire que sans la mise au jour du complot, le couple d'amants aurait rejoué la quatrième scène du troisième acte ; Cinna tenterait d'« adoucir » la jeune femme (III, 2, v. 802) ou, pour reprendre ses termes, celle qui est « trop inhumaine », celle dont les beautés exercent un « empire inhumain », bref, son « aimable inhumaine »

<sup>15</sup> *Discours de la tragédie...*, éd. cit., p. 108.

(III, 2, v. 798 ; III, 4, v. 1055 ; et II, 3, v. 905). Soulignons qu'aussi bien sous sa forme substantivée qu'adjectivale, le mot *inhumaine* ne revient à aucun autre moment qu'au troisième acte ni dans la bouche d'aucun autre personnage que Cinna<sup>16</sup>. De nouveau, un parallèle se dresse avec le second *Discours* : « il faudrait qu'ils n'eussent *aucune teinture d'humanité*, si une clémence si peu attendue ne dissipait toute leur haine<sup>17</sup> ». Aussi convient-il de se pencher sur cet affrontement.

102

En effet, à partir de la troisième scène du quatrième acte, ce qui se lisait en filigranes depuis le début de la pièce devient explicite, à la fois pour Émilie et pour les spectateurs : Cinna ne souhaite plus la mort d'Auguste. Pour reprendre les termes de *La Poétique*, connaissant sa victime, il n'a plus l'intention d'agir. Du moins, il ne désire plus le faire, l'intention reposant entre les mains de son amante, à qui un serment le lie. Il convient ici de rappeler qu'« Émilie fait peser sur l'héroïsme la menace la plus grave qui se puisse concevoir, celle de l'utilisation d'autrui comme moyen<sup>18</sup>. » Le génie de Corneille est certainement d'avoir saisi le potentiel tragique d'une telle situation, constat d'autant plus considérable qu'elle participe d'un finale allant à l'encontre des catégories aristotéliennes.

La scène en question débute après un événement d'importance : Émilie a vu l'empereur – et l'on sait quelle différence il y a entre cette rencontre hors scène avec Octave et les échanges qu'elle aura sur scène avec Auguste. À ce point-ci de la tragédie, elle affirme avec force conviction « Je suis toujours moi-même » (III, 4, v. 914). Cinna reprendra l'hémistiche à son compte quelques vers plus loin (III, 4, v. 945), mais force est de constater que quelque chose a changé :

Je tremble, je soupire,

Et vois que si nos cœurs avaient mêmes désirs,

Je n'aurais pas besoin d'expliquer mes soupirs.

---

16 Le seul autre vers qui s'en rapproche est, de manière significative, celui qui ouvre le célèbre distique : « Si l'on doit le nom d'homme à qui n'a rien d'humain, / À ce tigre altéré de tout le sang romain » (I, 3, v. 167-168).

17 P. Corneille, *Discours de la tragédie...*, éd. cit., p. 108.

18 Michel Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1986, p. 99.

Ainsi je suis trop sûr que je vais vous déplaire ;  
Mais je n'ose parler, et je ne puis me taire.

(III, 4, v. 918-922)

Non seulement le personnage se perd en circonlocutions, mais encore Corneille, par l'isolexisme que lui offrent les termes *soupire* et *soupires* et en jouant habilement avec les rimes féminines et masculines, crée une allitération à la rime qui s'étend sur huit vers et qui accentue les tergiversations de Cinna. Les détours qu'emprunte le chef de la conjuration sont tellement sinueux que son amante l'interrompt après deux répliques hésitantes, totalisant quatorze vers, par un « Il suffit, je t'entends » (III, 4, v. 932).

Mais c'est davantage la suite qui m'intéresse, étant donné que Corneille réserve plus de cent trente vers à un affrontement entre Cinna et Émilie au sujet de leurs motivations respectives. Alors qu'Aristote condamne les changements d'intention lorsqu'un personnage connaît sa victime, le poète français place cette situation au cœur du nœud de sa tragédie. On aura compris toutes les implications de ce choix si l'on étend le sens du terme « connaissance » chez Aristote, qui est essentiellement dramatique, et lui accorde une portée plus symbolique : *Cinna*, on le sait, est la tragédie où Octave apprend au monde, et à lui-même, qu'il est Auguste. Or, sur le plan rhétorique, Corneille se livre justement à un savant jeu sur les pronoms personnels, signe objectif que les relations qu'entretiennent les différents personnages à ce moment de la pièce constituent un enjeu de taille.

Considérons les cinq derniers échanges entre Cinna et Émilie. Tout d'abord, devant une Émilie inflexible se réfugiant dans l'antiparastase (« Je fais gloire, pour moi, de cette ignominie » [III, 4, v. 973]), Cinna adopte une nouvelle tactique. Cessant de remettre en doute le mérite de leur projet ou d'insister sur sa propre appréciation des vertus d'Auguste, il emprunte un ton plus général :

C'est l'être avec honneur que de l'être d'Octave ;  
Et *nous* voyons souvent des Rois à *nos* genoux  
Demander pour appui tels esclaves que *nous*.  
Il abaisse à *nos* pieds l'orgueil des Diadèmes,

*Il nous* fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes ;  
*Il* prend d'eux les tributs dont *il nous* enrichit,  
Et leur impose un joug dont *il nous* affranchit.

(III, 4, v. 982-988 ; je souligne)

Les pronoms de la première personne du singulier (Cinna) et de la deuxième personne du pluriel (Émilie), disparaissent totalement au profit d'une présence accrue du *il* (Octave) et du *nous/nos* (les Romains). Certains procédés de répétition, comme l'anaphore (« Il ») et l'épanalepse (« dont il nous ») renforcée par sa position en début de second hémistiche, mettent d'ailleurs ces pronoms en relief. Bien entendu, Émilie n'est pas dupe d'une telle stratégie et ramène le débat sur un terrain plus personnel :

L'indigne ambition que ton cœur se propose !  
Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose !  
[...]  
Souviens-toi de ton nom, soutiens sa dignité.

(III, 4, v. 989-999)

Que fait alors Cinna ? Il pousse les généralités jusqu'à s'exprimer par une longue sentence :

Le Ciel a trop fait voir en de tels attentats  
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats ;  
Et quoi qu'on entreprenne, et quoi qu'on exécute,  
Quand il élève un trône, il en venge la chute ;  
Il se met du parti de ceux qu'il fait régner ;  
Le coup dont on les tue est longtemps à saigner ;  
Et quand à les punir il a pu se résoudre,  
De pareils châtimens n'appartiennent qu'au foudre.

(III, 4, v. 1003-1010)

En réalité, seul l'adjectif *tels* permet de relier directement la réplique de Cinna aux événements qui se déroulent ; elle revêt plutôt l'apparence d'une maxime dont la portée générale est censée convaincre Émilie. Plus de *tu*, plus de *vous*, plus de *nous* : les seuls pronoms qui restent

ne renvoient aucunement aux personnages de la pièce. Et de nouveau, Émilie demeure sur sa position ; de nouveau, elle tient à Cinna un discours plus intime : « Dis que de leur parti *toi-même tu te rends*. » (III, 4, v. 1011.) En revanche, ici, elle multiplie l'emploi des pronoms et des déterminants :

Vis pour *ton* cher tyran, tandis que *je* meurs *tienne* :  
*Mes* jours avec les *siens* se vont précipiter,  
Puisque *ta* lâcheté n'ose *me* mériter.  
Viens *me* voir, dans *son* sang et dans le *mien* baignée,  
De *ma* seule vertu mourir accompagnée,  
Et *te* dire en mourant d'un esprit satisfait :  
« N'accuse point *mon* sort, c'est *toi* seul qui l'as fait ;  
*Je* descends dans la tombe où *tu m'*as condamnée,  
Où la gloire *me* suit qui *t'*était destinée :  
*Je* meurs en détruisant un pouvoir absolu ;  
Mais *je* vivrais à *toi*, si *tu* l'avais voulu. »

(III, 4, v. 1038-1048 ; je souligne)

C'est tout le réseau des relations entre Émilie, Cinna et Auguste qui se lit en palimpseste de la tirade de la jeune femme, où s'entrechoquent *tienne*, *siens* et *mien* ; l'inversion dans le vers « Où la gloire me suit qui t'était destinée » fait particulièrement ressortir le travail sur les pronoms auquel s'est livré Corneille. Le fantasme d'Émilie, la mort glorieuse qu'elle s'imagine, sont évidemment à rapprocher des deux passages similaires que j'ai analysés plus haut : la mort, pour Émilie, semble figurer dans presque tous les dénouements qu'elle envisage.

Devant l'intransigeance de son amante, Cinna, quant à lui, rend les armes et laisse tomber sa stratégie. Lorsqu'il cesse de tenter de la convaincre, il recourt de nouveau lui aussi au *vous* :

Eh bien ! vous le voulez, il faut vous satisfaire,  
Il faut affranchir Rome, il faut venger un père,  
Il faut sur un tyran porter de justes coups ;  
Mais apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous.

(III, 4, v. 1049-1052)

La reprise anaphorique du verbe impersonnel *il faut* suivi d'un infinitif, en début de vers et à la césure, sert ainsi à présenter l'issue comme inéluctable : peu importe ses intentions, Cinna prétend ne plus avoir le choix d'agir. Notons par ailleurs qu'une telle formulation fait l'économie du pronom de la première personne : de manière significative, Cinna se détache dans un premier temps de l'acte qu'il doit accomplir. En revanche, quelques vers plus loin, il accuse directement Émilie :

Vous me faites priser ce qui me déshonore ;  
Vous me faites haïr ce que mon âme adore ;  
Vous me faites répandre un sang pour qui je dois  
Exposer tout le mien et mille et mille fois.

(III, 4, v. 1057-1060)

106

Après deux répliques qui ne comportent aucune adresse directe à Émilie, la reprise anaphorique du *vous* n'en apparaît que plus explicite et porteuse de sens. Cette fois, une périphrase verbale actantielle sert à le déresponsabiliser, soit « vous me faites » suivi d'un infinitif, tout comme les périphrases et les métonymies lui évitent de nommer et son crime, et sa victime. Enfin, soulignons qu'après cette scène, Cinna ne reparait qu'en présence d'Auguste, au cinquième acte. Son absence du quatrième acte a certes comme effet premier d'accentuer la tension, mais c'est également une manière pour Corneille de mettre en relief les retrouvailles des amants devant l'empereur, moment où le sublime du geste d'Auguste l'emportera sur leurs véritables intentions. Car « ce geste qui sacre, quelle est sa nature au fond ? Geste de conciliation et de réconciliation, sans doute, *avec les conjurés*<sup>19</sup>. »

#### NE PAS AGIR EN CONNAISSANCE DE CAUSE

En effet, à n'en pas douter, la clémence d'Auguste n'aurait pas eu la même portée, voire la même fortune, sans ce travail préalable sur les intentions des personnages. La mise en forme du revirement final,

<sup>19</sup> Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 410. C'est l'auteur qui souligne.

elle, a été analysée par plus d'un critique et a provoqué de nombreux débats ; le moment précis où Auguste prend sa décision, donc celui où il décide d'agir en forçant de la sorte les autres à l'inaction, constitue un bon exemple<sup>20</sup>. Cette fois, ce n'est peut-être pas tant les motivations personnelles que la connaissance qui se trouve au cœur du problème poétique soulevé dans le présent article. Il s'agit d'abord d'une connaissance de soi-même : au célèbre « Rentre en toi-même Octave » (IV, 2, v. 1130) répond l'invitation « Apprends à te connaître, et descends en toi-même » (V, 1, v. 1517) qui débouche sur un tableau peu flatteur des qualités de Cinna. La pointe « tu peux ce que tu veux » (V, 1, v. 1520) acquiert, selon mon analyse, un sens encore plus cruel<sup>21</sup>. Mais il est également question d'une connaissance du passé :

Tu t'en souviens, Cinna, tant d'heur et tant de gloire  
 Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire,  
 Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,  
 Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.  
 (V, 1, v. 1473-1476)

Ces vers qui forcent Cinna à briser sa promesse et à interrompre l'empereur signifient précisément que le jeune homme connaissait son éventuelle victime, ce que met en évidence le chiasme *Tu t'en souviens, Cinna / Cinna, tu t'en souviens*. De la même manière, l'oxymore de la dernière rime de la tragédie, « publier »/« oublier », pose la reconnaissance

20 Je pense notamment à René Pommier, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *xvii<sup>e</sup> siècle*, 178, 1993, p. 139-155, et Christopher J. Gossip. « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *xvii<sup>e</sup> siècle*, 184, 1994, p. 547-554. Pour ce qui est du rôle de Livie, rappelons seulement que Corneille semble très clair sur son caractère central (n'en déplaise à Voltaire qui ne voyait aucun problème à ce que l'on supprime ce personnage lors des représentations) : « les conseils de Livie sont de l'action principale » (Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours...*, éd. cit., p. 91).

21 D'autant plus que la clémence d'Auguste peut en partie être perçue comme un véritable châtement. Cf. « Qui me comble d'honneurs, qui m'accable de biens » (v. 883) et « Tu trahis mes bienfaits, je veux les redoubler / Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler » (v. 1707-1708). À ce sujet, voir le bel article d'Hélène Billis, « Corneille's *Cinna*, Clemency and the Implausible Decision », *The Modern Language Review*, CVIII/1, 2013, p. 68-89.

de la transfiguration d'Auguste comme condition de l'inaction des anciens conjurés (V, I, v. 1779 et 1780).

Mais somme toute, les deux scènes consacrées aux intentions d'Émilie et de Cinna montrent que le sujet de la pièce, bien qu'il soit tragique, demandait une mise en forme particulière étant donné les écueils que présentaient les revirements finaux en allant à l'encontre de la vulgate aristotélicienne. Après tout, sur ce point, Corneille renouait avec le finale du *Cid*. Le résultat conduit-il à un genre plus sublime de tragédie ? C'est bien le jugement que la postérité de *Cinna* semble avoir entériné : l'importance de ce coup de maître dans la carrière du Rouennais n'est plus à démontrer. À tout le moins, des passages aussi travaillés sur le plan rhétorique attestent qu'en habile homme de théâtre, Corneille avait saisi leur potentiel hautement dramatique. Dans le cas du personnage de Cinna, la scène en question s'articule en outre au dilemme qui le déchire, qui fait de lui un « héros figé dans l'immobilité d'une double motivation<sup>22</sup> », bref, qui suscite les émotions tragiques que sont la pitié et la crainte, cette fois en parfait accord avec les règles de *La Poétique*. Ainsi Corneille aura, pour paraphraser Balzac, tenu le pari de remuer Aristote sans trop le briser<sup>23</sup>.

108

---

22 C. Biet, « Commentaires », dans *Cinna*, éd. cit., p. 131.

23 Voir la lettre de Guez de Balzac à Corneille, dans *ibid.*, p. 128.



## BIBLIOGRAPHIE

### ROMAN D'ENEAS

#### Édition de référence

*Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, éd. Aimé Petit, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1997.

#### Autres textes médiévaux

BÉROUL, *Le Roman de Tristan* [1913], éd. Ernest Muret revue par L.M. Defourques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1968.

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « Séquences graphiques dans une écriture spontanée : le *Sermon sur Jonas* », dans Jean Dufournet (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 19-30.

—, « En terme d'archigraphème : la lettre *o* dans du français écrit au Moyen Âge », dans Claude Gruaz et Renée Honvault (dir.), *Variations sur l'orthographe et les systèmes d'écriture. Mélanges en hommage à Nina Catach*, Paris, Champion, 2001, p. 217-228.

ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'Information grammaticale*, 56, janvier 1993, p. 10-15.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française* [1932], Berne, A. Francke, 1944.

- BANNIARD, Michel, « Diasystèmes et diachronies langagières du latin parlé tardif au protofrançais. III<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles », dans József Herman (dir.), *La Transizione dal latino alle lingue romanze*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 7-31.
- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, 1970, p. 12-18.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, CHERVEL, André, *L'Orthographe*, Paris, Maspéro, 1969.
- BRAZEAU, Stéphanie, LUSIGNAN, Serge, « Jalon pour une histoire de l'orthographe française au XIV<sup>e</sup> siècle : l'usage des consonnes quiescentes à la chancellerie Royale », *Romania*, 122, 2004, p. 444-467.
- CERQUIGLINI, Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- CHAURAND, Jacques, « La "qualité de la langue" au Moyen Âge », dans Jean-Michel Eloy (dir.), *La Qualité de la langue ? Le cas du français*, Paris, Champion, 1995, p. 25-35.
- GOSSEN, Charles Théodore, « Méditations scriptologiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 263-283.
- , *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1999], Paris, Armand Colin, 2009.
- LUSIGNAN, Serge, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, PUF, 2004.
- , « Langue française et société du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 91-143.
- MANEN, Pierre, *Variations graphiques en français médiéval (du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle). Étude du Roman de Troie et de ses réécritures et comparaisons avec l'écrit documentaire contemporain*. Thèse de doctorat, Université Paris III, 2005 (non publiée).
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.
- MEUNIER, André, « Modalités et communication », *Langue française*, 21, 1974, p. 8-25.
- OPPERMANN, Evelyne, « L'inscription de la relation narrateur/narrataire dans le Roman de Thèbes », *L'Information grammaticale*, 96, janvier 2003, p. 7-11.

- PERRET, Michèle, « Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'Information grammaticale*, 118, juin 2008, p. 22-26.
- REMACLE, Louis, *Le Problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- SEGRE, Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 62, 1976, p. 279-292.
- , « Les transcriptions en tant que diasystèmes », dans Jean Irigoien et Gian Piero Zarri (dir.), *La Pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, Éditions du CNRS, 1979, p. 45-49.
- ZUMTHOR, Paul, « Le planctus épique », *Romania*, 84, 1963, p. 61-69.

## LA BOÉTIE

### Édition de référence

*De la servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

### Autre édition

*De la servitude volontaire*, éd. Malcom Smith et Michel Magnien, Genève, Droz, 2001.

BELLANGER, Yvonne, « Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580 », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 9-22.

BURON, Emmanuel, « Le *Discours de la servitude volontaire* et son double », *Studi francesi*, 135, septembre-décembre 2001, p. 498-532.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Langage, tyrannie et liberté dans le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 72, 1988, p. 3-30.

CAVE, Terence, *Cornucopia*, trad. fr., Paris, Macula, 1997.

CLÉMENT, Michèle, « “Abrutis, vous pouvez cesser de l'être” : le *Discours de la servitude volontaire* comme diatribe cynique », dans *Le Cynisme à la Renaissance d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance », 2005, p. 149-164.

- DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée*, t. I, *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2012.
- DELARUELLE, Louis, « L'inspiration antique dans le *Discours de la servitude volontaire* », *RHLF*, 17, 1910, p. 34-72.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Itinéraires et impasses de la "Vive représentation" au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Marguerité Soulié (dir.), *Mélanges d'histoire et de critiques littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et amis*, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires* [1984], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1998.
- ESTIENNE, Charles, *Paradoxes*, éd. Trevor Peach, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1998.
- FANLO, Jean-Raymond, « Les digressions nécessaires d'Étienne de La Boétie », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/7-8, juillet-décembre 1997, p. 63-79.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Nathan, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- GALAND, Perrine, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982.
- LABLÉNIE, Edmond, « L'énigme de la "servitude volontaire" », *Revue du seizième siècle*, 17, 1930, p. 203-227.
- LAFOND, Jean, « Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 735-745.
- LANDHEER, Ronald, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule » dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 91-116.

- LANDHEER, Ronald, SMITH, Paul J. (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Le paradoxe, pierre de touche des “jocoseria” humanistes », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 59-79.
- , « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 6, 1988, p. 5-14.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.
- OFFORD, Michael, « Oratorical Devices in Etienne de La Boétie's *Discours de la servitude volontaire* », *Nottingham French Studies*, 17/1, 1978, p. 11-38.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. François Goyet, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1990.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REGOSIN, Richard, « “Mais o bon Dieu, que peut estre cela ?” La Boétie's *La servitude volontaire* and the rhetoric of political perplexity », dans Marcel Tetel (dir.), *Étienne de La Boétie, sage révolutionnaire et poète périgourdin*, Paris, Champion, 2004, p. 241-260.
- RIFATERRE, Michael, « Paradoxe et présupposition », dans Ronald Landheer, Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 149-171.
- SAINT-AIGNAN, Xavier de, « De l'usage critique des paradoxes dans le *Discours de la servitude volontaire* et les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/31-32, 2003, p. 11-27.
- SAULNIER, Verdun-Louis, « Proverbe et paradoxe du xv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Henri Bédarida (dir.), *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Boivin, 1950, p. 87-104.
- SCHRYVERS, Paul H., « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », dans Brian Vickers (dir.), *Rhetoric Revalued*, Binghamton (New York), CMERS, 1982, p. 45-57.
- SMITH, Paul J., « “J'honore le plus ceux que j'honore le moins”. Paradoxe et discours chez Montaigne », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 173-197.

TARRÊTE, Alexandre, « L'imaginaire gigantal du tyran dans le *Discours de la servitude volontaire* », dans Marianne Closson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 137-146.

TUTESCU, Marina, « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 76-90.

WOLOWSKA, Katarzyna, *Le Paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975.

Édition de référence

*Cinna*, éd. Christian Biet, Paris, LGF, coll. « Théâtre de poche », 2003.

Autres œuvres

*Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980.

*Trois discours sur le poème dramatique* [1660], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.

AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1996.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

—, *Rhétorique*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2011.

BILLIS, Hélène, « Corneille's *Cinna*, Clemency and the Implausible Decision », *The Modern Language Review*, 108/1, 2013, p. 68-89.

DECLERCQ, Gilles, « L'identification des genres oratoires en tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans Claire Carlin et Kathleen Wine (dir.), *Studies in honor*

- of Ronald W. Tobin, *Theatrum mundi*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 230-238.
- ÉMELINA, Jean, « Corneille et la *catharsis* », *Littératures classiques*, 32, 1998, p. 105-120.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996.
- GALLARDO, Jean-Luc, *Les Délices du pouvoir. Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, Orléans, Paradigme, 1997.
- GOSSIP, Christopher. J., « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 184, 1994, p. 547-554.
- HEINSIUS, Daniel, *De Constitutione Tragœdiæ : la constitution de la tragédie dite « La Poétique d'Heinsius »*, éd. et trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- LANDRY, Jean-Pierre, « *Cinna* ou le paradoxe de la clémence », *RHLF*, 102, 2002, p. 443-453.
- LYONS, John D., « Unseen Space and Theatrical Narrative : the "Récit de *Cinna*" », *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 70-90.
- MICHEL, Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique et France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Le travail de la rime chez Corneille (*Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède*) », dans Daniel Riou (dir.), *Lectures de Corneille. Cinna, Rodogune, Nicomède*, Rennes, PUR, 1997, p. 119-136.
- POMMIER, René, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 178, 1993, p. 139-155.
- PRIGENT, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1986.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REVAZ, Gilles, « La tragédie politique et la monarchie », *Poétique*, 122, avril 2000, p. 233-242.

## MARIVAUX

### Édition de référence

*La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007.

ABRAHAM Nicolas, TÖRÖK, Maria, *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1987.

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011.

250

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Temps, aspects, agentivité dans le domaine des adjectifs psychologiques », *Revue de linguistique et de didactique des langues*, 32, 2005, p. 145-165.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, octobre 1992, p. 38-42, et 56, janvier 1993, p. 10-14.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Commentaires sur le passif en français », *Travaux du CLAIR*, 2, 1984, p. 123.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. Études de langue et de style* [1955], Paris, Armand Colin, 1971.

DENIS, Delphine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métopsychoanalyse* [1915], trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 11-44.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

GOUGENHEIM, Georges, « La présentation du discours direct dans *La Princesse de Clèves* et dans *Dominique* », dans *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 196-210.

JUGAN, Annick, *Les Variations du récit dans « La Vie de Marianne »*, Paris, Klincksieck, 1978.

MALEBRANCHE, Nicolas, *De la recherche de la vérité* [1674-75], dans *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'André Robinet, Paris, Vrin/Éditions du CNRS, 1974.



- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- PRINCE, Gerald, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 35, 1978, p. 305-313.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'involontaire* [1950], Paris, Points, coll. « Essais », 2009.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999.
- RUWET, Nicolas, « Les verbes de sentiments peuvent-ils être agentifs ? », *Langue française*, 105, 1995, p. 28-39.
- SALVAN, Geneviève, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans Anna Jaubert (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 113-144.
- SPITZER, Leo, « À propos de *La Vie de Marianne* : Lettre à M. Georges Poulet », *Romanic Review*, 44, 1953, p. 102-126 ; repris dans SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
- YANNICK-MATHIEU, Yvette, « Verbes psychologiques et interprétation sémantique », *Langue française*, 105, 1995, p. 98-106.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997.

## BAUDELAIRE

### Édition de référence

*Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003.

### Autres œuvres

*Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976.

ADAM, Jean-Michel « Le fonctionnement textuel des temps verbaux », dans *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours* [2005], Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-202.

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, mars 1984, p. 91-151.
- , *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- , *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1966-1974.
- BERLAN, Françoise, « Synonymistes et écrivains au XVIII<sup>e</sup> siècle : de la clarté oppositive au lyrisme accumulatif », *L'Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 51-61.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BOHAC, Barbara, « Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie », *Romantisme*, 151, 2011, p. 87-99.
- BRES, Jacques, HAILLET, Pierre-Patrick, MELLET, Sylvie, NØLKE, Henning et ROSIER, Laurence (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 41-51.
- CHERVEL, André, *Histoire de l'enseignement du français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2006.
- DAYRE, Éric, « Baudelaire traducteur de Thomas de Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », *Romantisme*, 106, 1999, p. 31-51.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DOMINICY, Marc, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- FUCHS, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Gap, Ophrys, 1994.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « Rhétorique et prosodies », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des « Fleurs du mal »*, Rennes, PUR, 2002.

- , « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », dans Aïno Niklas-Salminen et Agnès Steuckardt (dir.), *Le Mot et sa glose*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003.
- GAUDIN, Lucile et SALVAN, Geneviève, « La paradiastole : un mot pour un autre ? », dans Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Élisabeth Richard (dir.), *La Reformulation. Marqueurs linguistiques. Stratégies énonciatives*, Rennes, PUR, 2008, p. 211-223.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, t. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- , « *Petits poèmes en prose* » de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Foliothèque », p. 130-134.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2013.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « À propos de la distinction *figures de style*, *figures de pensées* », dans Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et sclérose de la langue française, 1789-1748*, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, p. 77-82.
- MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007.
- NEVEU, Franck, « Conflits d'incidence et portées indistinctes. Problèmes de syntaxe et de référence dans le texte poétique », *Degrés*, 104, « Poétique, approches linguistiques de la poésie », dir. Marc Dominicy et Christine Michaux, hiver 2000, p. 1-14.
- NOAILLY, Michèle, « Apposition, coordination, reformulation dans les suites de deux GN juxtaposés », *Langue française*, 125, 2000, p. 46-59.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.), « Le sujet lyrique en question », *Modernités*, 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie* [1978], trad. fr. Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.

- SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe, « “Une singulière noirceur d’expression”. Baudelaire et la rhétorique », *L’Information grammaticale*, 39, octobre 1988, p. 30-37.
- SEGUIN, Jean-Pierre, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle », *L’Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 5-16.
- STOLZ, Claire, « Les contextes de l’hyperbate », *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d’analyse du discours*, 4/2, « Figures et contexte(s) », dir. Geneviève Salvan, Bruxelles, 2012 [2013], p. 49-60.
- THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d’un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.

254

## YOURCENAR

### Édition de référence

*Mémoires d’Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

### Autres œuvres

- Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- La Couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.
- BESSIÈRES, Vivien, « Stylistique du roman “togé” », *Revue de littérature comparée*, 349, 2014/1, p. 39-52.
- BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, 2007.
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.
- , « Entre grammaire et rhétorique. L’hyperbate comme extraposition problématique », dans Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (dir.), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 117-127.
- BOTS, Wim J. A., « Quelques propos sur l’écriture de Marguerite Yourcenar », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar*, Valence, Publications de l’université de Valence, 1986, p. 37-45.

- DANGEL, Jacqueline, « La phrase oratoire chez Tite-Live », *L'Information grammaticale*, 11, 1981, p. 45-48.
- DELCROIX, Maurice, « Finir en beauté : de l'épigraphe à la clausule dans *Mémoire d'Hadrien* », dans Alain Tassel (dir.), *Narratologie. Les frontières du récit*, Nice, Presses de l'université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 41-62.
- DIOUF, Abdoulaye, *Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- FILAIRE, Marc-Jean, « Lucius vs Antinoüs ou la narration débordée par la poésie dans les *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, 27, 2006, p. 31-45.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- GILL, Brian, « M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans Maria José Vazquez de Parga (dir.), *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1994, p. 185-196.
- GUSLEVIC, Caroline, *Études sur « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Ellipses, 1999.
- HÖRMANN, Pauline A. H., *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- JULIEN, Anne-Yvonne, « *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar », dans *L'Écriture de soi : un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, 1996, p. 5-78.
- KYLOUSEK, Petr, « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », *Études romanes de Brno*, 7, 1997, p. 7-19.
- LEVILLAIN, Henriette, « *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- MURILLO CHINCHILLA, Veronica, « L'Hadrien de Yourcenar, un humanisme revisité », *Revista de lenguas modernas*, 19, 2013, p. 207-221.
- NESS, Béatrice, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages et Literatures, 1994.
- NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition*, Paris, Champion, 1998.
- NEVEU, Franck (dir.), « Linguistique du détachement », *Cahiers de praxématique*, 40, 2003.
- NEVEU, Franck, APOTHÉLOZ, Denis, COMBETTES, Bernard, *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009.

- NOAILLY, Michèle, « L'ajout après le point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-145.
- PAILLET, Anne-Marie et STOLZ, Claire (dir.), *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.
- PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011.
- POIGNAULT, Rémy, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1984, p. 295-321.
- , *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, II<sup>e</sup> partie, Bruxelles, Latomus, 1995.
- , « *L'oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 49-63.
- PRÉVOT, Anne-Marie, *Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PROUTEAU, Marie-Hélène, « Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi », dans *Analyses et réflexions sur Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien ». L'écriture de soi*, Paris, Ellipses, 1996, p. 103-107.
- STOLZ, Claire, « Ordre des mots et polyphonie : l'hyperbate chez Albert Cohen et Marguerite Duras », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 335-353.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981.
- TALEB-KHYAR, Mohammed, « Poétiques de l'Histoire : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Revue romane*, 28/1, 1993, p. 111-121.

## RÉSUMÉS

### ROMAN D'ENEAS

Evelyne OPPERMANN-MARSAUX

Quelques propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* et l'émergence de l'écriture romanesque

Cet article cherche à montrer dans quelle mesure les propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* témoignent de l'émergence d'une écriture nouvelle, qui caractérisera par la suite le roman en vers. Les traces laissées par l'énonciation dans un texte littéraire peuvent *a priori* s'observer à deux niveaux : à l'intérieur de la narration et à travers les paroles les personnages enchâssées dans celle-ci. Le présent travail examine ainsi à la fois l'inscription du couple narrateur/narrataire dans la partie narrative, en particulier à partir de l'étude de la *deixis* et des modalités d'énoncé, et les différentes formes de discours rapporté mises en œuvre dans les vers 1 à 5671 du *Roman d'Eneas*. Il permet ainsi de mettre en évidence deux aspects par lesquels ce roman antique marque les débuts de l'écriture romanesque : la mise en scène du narrateur *je* dans son propre discours ainsi que la présence non négligeable de formes non marquées du discours rapporté (notamment du discours indirect libre), qui favorisent une certaine perméabilité des frontières énonciatives.

Pierre MANEN

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A (BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

La version que propose le manuscrit A (BnF fr. 60) du *Roman d'Eneas* est caractérisée par un ensemble de traits dialectaux variés qui permettent de penser qu'elle a été produite dans le Nord-Ouest de la France : on y trouve en effet une majorité de traits picards ou, plus généralement de l'ouest mais, comme c'est souvent le cas, cette *scripta* picarde suppose que ces traits ne sont

ni majoritaires au regard des formes de l'ancien français standard ni même exclusifs de traits propres à d'autres aires dialectales, en particulier les dialectes de l'Est et du Nord-Est. Elle est aussi caractérisée par un ensemble d'usages propres au système graphique qui se met en place en moyen français qui, sans changer la langue du texte (en tout cas du point de vue de sa structure morphologique, syntaxique ou lexicale), le font passer dans l'ère du moyen français comme les traits picards le faisaient passer dans l'aire picarde. Mais dans la mesure où nombre des traits dialectaux du texte relèvent davantage d'un artifice graphique sans incidence sur la prononciation que d'un emprunt véritable à un système linguistique différent, on peut se demander si leur maintien ne procède pas, comme le développement des usages graphiques propres au moyen français, d'une esthétique générale du texte et de la langue.

## LA BOÉTIE

Alexandre TARRÊTE

La rhétorique de l'évidence dans le *Discours de la servitude volontaire*

Mis d'emblée en présence du scandale insoutenable de la servitude volontaire grâce aux ressources rhétoriques de l'*enargeia*, le lecteur du *Discours de la servitude volontaire* apprend ensuite à retrouver, dans les témoignages éclairants de l'Histoire, la lumière jamais éteinte de l'héroïsme et de la liberté. L'entreprise de libération proposée par La Boétie passe ainsi par une lente remontée vers l'Idée platonicienne de liberté, puis par une redescente vers le tableau de la servitude, que la notion désormais reconquise de liberté permet d'éclairer de manière intelligible.

Nora VIET

« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le *Discours sur la servitude volontaire*

S'adressant à une humanité aliénée par des siècles de tyrannie, qui consent à son mal par habitude de servir, Étienne de La Boétie déploie une stratégie discursive qui repose tout entière sur une figure de pensée dominante : le paradoxe. Je propose de montrer comment se manifeste



ce choix rhétorique radical, à quelles apories il expose l'auteur, et quelles solutions rhétoriques élabore le texte pour relever un pari présenté comme perdu d'avance : libérer les esprits de l'erreur de la servitude.

## CORNEILLE

Nicholas DION

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans *Cinna*

Au quatorzième chapitre de *La Poétique*, alors qu'il hiérarchise les quatre dénouements possibles selon que le personnage qui agit ou n'agit pas – entendre « commet un acte violent ou ne le fait pas » –, connaît ou non sa victime, Aristote affirme que les meilleures pièces sont celles « où celui qui a l'intention d'accomplir un acte irréparable en pleine ignorance reconnaît sa victime avant d'agir ». À l'inverse, si le personnage ayant « l'intention d'agir en pleine connaissance [...] ne va pas jusqu'à l'acte », il en résulte la plus mauvaise combinaison. Or, le cas qu'Aristote écarte, celui-là même qu'il considère comme le pire dénouement tragique, Corneille choisit, dans *Cinna*, de le mettre en scène deux fois plutôt qu'une. La mise en forme des réactions des personnages, au premier desquelles il faut placer la « joie » que goûte Émilie au quatrième acte, est tributaire de ce choix poétique : entre sa décision de ne pas survivre à son amant et son ultime conversion, Émilie accepte deux fois de ne pas agir. Sous cet angle, la rhétorique mise en œuvre par Cinna afin de convaincre son « aimable inhumaine » n'en apparaît que plus significative : dès la deuxième scène du troisième acte, le héros ne souhaite plus agir. Au final, c'est également l'éclat de la clémence d'Auguste, les termes avec lesquels elle est comprise, qu'une telle lecture permet d'éclairer.

Jean de GUARDIA

*Cinna* et le genre délibératif

Il s'agira de montrer la manière dont Corneille réinvestit les schémas de la rhétorique du conseil politique (la rhétorique délibérative au sens strict) dans les monologues de dilemme et d'hésitation. Par cette

transformation du délibératif, Corneille élimine tous ses défauts proprement théâtraux et notamment son statisme, dénoncé par les théoriciens du temps, tout en conservant son intérêt dramaturgique majeur : celui d'être une parole qui engendre le drame.

## MARIVAUX

Fabienne BOISSIÉRAS

L'implication passive dans *La Vie de Marianne* de Marivaux

260

Irréductibles à des procédures intellectuelles, les sentiments dans *La Vie de Marianne* jouent cependant un rôle considérable dans ce que Ricœur nomme le « décider ». C'est à partir du dosage d'agentivité et de résultativité opéré dans les procès que l'on peut évaluer la part d'implication du sujet. Chez Marivaux, les choses sont des plus « compliquées », car aux décisions volontaires se superposent des intentions clandestines, des actions déclenchées et subies qui semblent échapper à toute intervention possible. C'est à partir de réglages en langue toujours subtils chez Marivaux – et non seulement dans la sphère du verbe – que nous pouvons être renseignés un peu mieux sur l'exercice d'une volonté.

Lise CHARLES

Marianne dramaturge : la scène dialoguée dans *La Vie de Marianne*

De nombreuses séquences de *La Vie de Marianne* se présentent comme des « scènes », qui nous font retrouver Marivaux dramaturge et semblent facilement transposables au théâtre. Cette ressemblance entre roman et théâtre est particulièrement frappante aux moments de discours direct : la voix narrative disparaît alors complètement, laissant la parole aux personnages et montrant l'action sans la raconter. Mais le discours romanesque a ses spécificités et ses ressources propres. L'article s'intéresse notamment aux indices de l'approximation dans le discours direct (ainsi, un même échange de répliques peut être présenté comme itératif grâce à des verbes d'attribution à l'imparfait, ce qui lui permet un enchaînement

souple avec le récit qui précède, avant de devenir clairement singulatif), mais également à la démarcation souvent brouillée entre les répliques des personnages (position des verbes d'attribution, problèmes de ponctuation) ou entre les répliques des personnages et les réflexions de la narratrice. De ces analyses grammaticales et stylistiques, on essaie de tirer des hypothèses générales sur la voix narrative : Marianne feint de « représenter » les choses comme elles se sont passées, mais entretient dans le même temps un flou qui laisse deviner que l'histoire qu'elle raconte n'est qu'un récit inventé à plaisir.

## BAUDELAIRE

Pauline BRULEY

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes en prose* :  
l'esthétique du « thyrsa » à l'œuvre ?

Deux figures d'amplification rhétorique sont particulièrement à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris*, où elles semblent remplir un rôle structurant, particulièrement hors du cadre métrique. L'expolition d'une part, réexpose une idée pour la rendre plus saillante ; la paraphrase d'autre part, développe différents aspects d'une idée. Les deux trouvent une réalisation allégorique et stylistique dans « Le thyrsa ». Ces amplifications du même, répétitions et variations autour du signifié poétique, permettent de construire un modèle où se déploient les symétries et le mouvement, la ligne, et la courbe, afin que s'y glissent l'hésitation ou la discordance, voire le heurt.

Stéphanie THONNERIEUX

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Dialogue, dialogisme et point de vue

Il s'agit de proposer une étude énonciative du *Spleen de Paris*. Si ce recueil pose de façon aussi singulière la délicate question de l'énonciation en poésie, c'est parce qu'elle se manifeste très souvent sous la forme d'une véritable parole. Nombreux sont les poèmes en prose qui se présentent en effet comme des monologues ou des dialogues, ou bien la parole s'y

manifeste sous la forme d'échanges insérés en discours direct mais aussi sous d'autres formes de discours rapportés et d'effets de voix. L'existence de plusieurs plans d'énonciation, leur hiérarchie, leur ordre et leurs proportions dans les poèmes impliquent souvent une multiplication des sujets et la représentation de plusieurs points de vue dont on cerne parfois mal la source d'énonciation. L'emploi de la PI en situation de discours direct peut notamment poser un problème d'interprétation. Les phénomènes énonciatifs de dialogue et de dialogisme, au cœur du *Spleen de Paris*, n'ont pas été beaucoup étudiés d'un point de vue linguistique. Ils permettent pourtant d'envisager plus précisément la question du point de vue et de la responsabilité de certains énoncés : non seulement le sujet s'y manifeste parfois de façon implicite, mais son expression tend aussi à rendre confuse la distinction entre les figures de l'énonciateur produites par l'œuvre, celles des locuteurs mis en scène et celle de l'auteur lui-même tel qu'on se le représente. Une approche énonciative peut ainsi donner un autre éclairage sur le fonctionnement sémantique et pragmatique de certains poèmes du *Spleen de Paris*. Plus largement, avec ce recueil, c'est un lyrisme critique qui investit le champ du poème en prose.

## YOURCENAR

Frédéric MARTIN-ACHARD

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien*

Dans *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar cherche à dresser le « portrait d'une voix », celle d'un empereur romain philhellène, en donnant à sa langue un rythme, un ton, hérité du grec et du latin, en l'infléchissant pour lui conférer une « authenticité tonale ». Pour qualifier ce ton, Yourcenar forge le concept d'« *oratio togata* », style « togé », qui ne repose pas sur l'imitation de modèles anciens mais consiste en la création d'un « effet d'Antiquité ». Mon hypothèse est que l'hyperbate, dont la dualité est constitutive, inscrit cette tension entre Antiquité et Modernité dans le style des *Mémoires d'Hadrien* et représente la figure clef pour décrire l'*oratio togata*. En tant que figure d'inversion et de

déplacement – sa définition antique –, elle bouleverse l'ordre des mots dans la phrase et rappelle des langues dans lesquelles les désinences casuelles sont déterminantes. En tant que figure d'ajout – son acception moderne –, elle a trois fonctions principales dans le roman : contribuer à l'universalisation de l'expérience personnelle ; souligner la méditation sur le temps ; et générer une tonalité pathétique. Au final, nous verrons, à la lumière de l'hyperbate, que le style des *Mémoires d'Hadrien* est plus proche de la prose des moralistes classiques que de celles des modèles antiques ou de la langue littéraire du milieu du xx<sup>e</sup> siècle.

Franck NEVEU

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

La parole (la voix, le ton, le rythme, la cadence) occupe une position centrale dans les modes d'organisation textuelle qui caractérisent *Mémoires d'Hadrien* à différents paliers linguistiques. Marguerite Yourcenar a elle-même évoqué le recours au « genre togé » (*oratio togata*) pour faire « parler » Hadrien (« style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni » (*Le Temps, ce grand sculpteur*). L'*oratio togata* est une forme, très monologique et scripturale, de la *dignitas* antique, telle qu'elle peut apparaître dans la doctrine stoïcienne, et elle permet à Marguerite Yourcenar, par le biais de la fiction épistolaire, de mettre en scène une adresse de parole destinée non à un destinataire proprement dit, mais à un interlocuteur idéal, à *l'homme en soi*, « qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque ». Au niveau structural de phrase, cette centralité de la parole peut se mesurer à la syntaxe *oratoire* qui caractérise le discours d'Hadrien. Deux traits, que l'on pourrait tenir pour des formes figurales, marquent cette syntaxe : la discontinuité et le déploiement. Détachement frontal, détachement caudal, usage récurrent de la clausule et des parallélismes, structure périodique de l'énoncé, asyndète, diversité des ouvertures phrastiques, ruptures thématiques, oppositions des cadences, notamment, concourent à définir et à représenter l'éthos discursif d'Hadrien, *varius, multiplex, multiformis*.



## TABLE DES MATIÈRES

Le style entre grammaire et rhétorique	
Joëlle Gardes Tamine.....	7

### *Roman d'Eneas*

Quelques propriétés énonciatives du <i>Roman d'Eneas</i> et l'émergence de l'écriture romanesque	
Evelyne Oppermann-Marsaux.....	13
Le <i>Roman d'Eneas</i> dans la version du ms A (BnF fr. 60) : Un palimpseste linguistique	
Pierre Manen.....	29

### La Boétie

La rhétorique de l'évidence dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Alexandre Tarrête.....	53
« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Nora Viet.....	73

### Corneille

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans <i>Cinna</i>	
Nicholas Dion.....	93
<i>Cinna</i> et le genre délibératif	
Jean de Guardia.....	109

## Marivaux

L'implication passive dans <i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux Fabienne Boissieras .....	131
Marianne dramaturge : La scène dialoguée dans <i>La Vie de Marianne</i> Lise Charles .....	151

## Baudelaire

Figures d'amplification dans les <i>Petits poèmes en prose</i> : l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ? 266 Pauline Bruley .....	173
Qui parle dans <i>Le Spleen de Paris</i> ? Dialogue, dialogisme et point de vue Stéphanie Thonnerieux.....	191

## Yourcenar

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> Frédéric Martin-Achard .....	211
Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans <i>Mémoires d'Hadrien</i> Franck Neveu .....	227
Bibliographie.....	243
Résumés .....	257
Table des matières .....	265