

Vân Dung Le Flanchec & Stéphane Marcotte (dir.)



Le Couronnement de Louis

Jodelle

Tristan L'Hermitte

Montesquieu

Stendhal

Éluard

Le Couronnement de Louis, *Jodelle, Tristan L’Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard*

Olivier Soutet

Avant-propos

LE COURONNEMENT DE LOUIS

Danièle James-Raoul

La poétique de l'*esemble* dans
Le Couronnement de Louis (v. 1-2019) :
éléments de style

Valérie Naudet

Parler en pardon ? Trois actes de langage
du *Couronnement de Louis*

Muriel Ott

Les vers d’intonation
du *Couronnement de Louis*

JODELLE

Jean-Dominique Beaudin

Action dramatique et action rhétorique
dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle

Frank Lestringant

Deuil et tragédie chez Jodelle.
Didon se sacrifiant : II, 433-461 ; V, 2099-2207

TRISTAN L’HERMITE

Véronique Adam

L’usage du nom propre dans
Le Page disgracié de Tristan L’Hermite :
un désignateur de fiction

Claire Fourquet-Gracieux

Une alliance inattendue : brièveté et répétition
dans la deuxième partie du *Page disgracié*
de Tristan L’Hermite

MONTESQUIEU

Frédéric Calas

Lieux et leçons du savoir dans
les *Lettres persanes*

STENDHAL

Véronique Magri-Mourgues

Le monologue intérieur dans
Le Rouge et le Noir de Stendhal

Bérengère Moricheau-Airaud

Les « ménagements savants » des adresses
au narrataire dans *Le Rouge et le Noir*

ÉLUARD

Michèle Aquien

La saturation signifiante dans
Capitale de la douleur de Paul Éluard

STYLES, GENRES, AUTEURS N°13

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

Remerciements

Nous adressons nos plus chaleureux remerciements à Olivier Soutet, qui a bien voulu honorer ce volume d'une préface, témoignage de son amical intérêt pour notre entreprise.

Vân Dung Le Flanchec &
Stéphane Marcotte (dir.)

Le Couronnement
de Louis, *Jodelle, Tristan*
L'Hermitte, Montesquieu,
Stendhal, Éluard



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 de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-915-8
PDF complet – 979-10-231-2081-3

Avant-propos – 979-10-231-2082-0

I James-Raoul – 979-10-231-2083-7

I Naudet – 979-10-231-2084-4

I Ott – 979-10-231-2085-1

II Beaudin – 979-10-231-2086-8

II Lestringant – 979-10-231-2087-5

III Adam – 979-10-231-2088-2

III Fourquet-Gracieux – 979-10-231-2089-9

IV Calas – 979-10-231-2090-5

V Magri-Mourgues – 979-10-231-2091-2

V Moricheau-Airaud – 979-10-231-2092-9

VI Aquien – 979-10-231-2093-6

Composition : Compo-Méca (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

PREMIÈRE PARTIE

Le Couronnement de Louis

LA POÉTIQUE DE L'ESSEMBLE
DANS LE COURONNEMENT DE LOUIS (V. 1-2019) :
ÉLÉMENTS DE STYLE

Danièle James-Raoul

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 – EA 4593 CLARE

Par la puissance et la vérité de ses héros, de leurs sentiments ou de leurs actions, la chanson de geste s'impose d'elle-même à son auditoire, acquis d'avance aux valeurs féodales et religieuses qui y sont prônées, conquis par une histoire déjà connue qui fait partie de son patrimoine. Si *chanter de geste*, c'est célébrer des héros en respectant certaines conventions d'écriture et de versification, cette célébration revêt pourtant des caractéristiques très différentes dès l'épanouissement du genre en langue française. L'auteur-narrateur du *Couronnement de Louis* se vante ainsi dans son prologue de faire entendre « d'une estoire vaillant / Bone chanson, corteise et avenant » (v. 2-3¹), réclame assez commune sur laquelle il renchérit l'instant d'après en proposant l'écoute « d'un essemble / D'une chanson bien faite et avenante » (v. 10-11). Le choix du nom *essemble* comme vecteur de la chanson n'est ici rien moins que banal : s'il n'est pas rare dans la littérature de cette époque²,

- 1 Notre édition de référence : *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. E. Langlois, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1984.
- 2 Selon la base *Corpus de la littérature médiévale des origines au XV^e siècle*, Classiques Garnier numérique, 2001, outre les deux occurrences du *Couronnement de Louis* (v. 10 et 1561), ce nom apparaît aussi dans la *Chanson de Roland*, la première partie des *Aliscans* ou encore dans les *Fables* de Marie de France, le *Tristan* de Thomas, *Éracle* de Gautier d'Arras pour ne citer que des textes antérieurs au XIII^e siècle.

ce terme, inséparable de son ancêtre latin *exemplum*³, relève alors aussi bien du vocabulaire courant que des domaines de la rhétorique, de la logique ou de la philosophie, sans que ses sens différents en soient toujours clairement distingués par les clercs des XII^e et XIII^e siècles⁴. En lui s'affirme une volonté ou une intention d'enseignement qui passe par la présentation d'un modèle ou d'un archétype à valeur d'illustration, d'une leçon morale ou religieuse servie par le récit d'un événement ou d'une anecdote. C'est ainsi, dans ce prisme de l'*esemple* qui nous est offert à l'orée du *Couronnement de Louis*, que s'affirme de manière originale la poétique à l'œuvre. Cette chanson de geste se présente dès l'abord comme un modèle épique idéal, miroir des princes orienté par un but moral et politique, par une esthétique traditionnelle de stylisation. Mais cette œuvre sait affirmer dans son style son originalité, voire son opposition au modèle antérieur de la *Chanson de Roland*, et c'est ce qui retiendra ici notre attention. Par la place dont elle traite le récit face au chant, la geste tend son fil sur les laisses selon une sorte d'« entente poétique de la composition⁵ ». Par la force de frappe qu'elle accorde ensuite à l'illustration, la chanson, qui donne à voir et à entendre, est exemplifiée. Par le mélange inattendu des tons, enfin, elle impose ses leçons, assurant l'édification avec une saveur particulière, celle, peut-être plus qu'ailleurs, d'une « mâle gaieté⁶ ».

LE FIL DE LA GESTE : « L'ENTENTE POÉTIQUE DE LA COMPOSITION »

À en croire l'auteur, le soin apporté à la composition de la chanson du *Couronnement*, « corteise » et « bien faite », serait l'un de ses atouts. Sa mise en œuvre au fil des laisses s'inscrit dans des démonstrations de

3 Les définitions données par Cicéron (*De inventione*, I, 49) et la *Rhetorica ad Herennium* (IV, 62), de l'*exemplum* antique, ne sont pas sans influence sur la conception de l'*exemplum* médiéval, comme le remarquent Cl. Brémond, J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt dans leur ouvrage, *L'« Exemplum »*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1982, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 27-37.

5 J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II. *Le Couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes, La Prise d'Orange*, Paris, SEDES, 1965, p. 120.

6 *Ibid.*, p. 53, 89.

valeur toujours renouvelées⁷ ; elle doit trouver sa cohérence au niveau macrostructural d'un cycle, de la chanson proprement dite et, au niveau microstructural, de la laisse assonancée : la structure dite strophique du chant est censée composer avec celle de la narration. Or, l'impression immédiate est qu'il existe du jeu dans ces structures, que celles-ci ont du mal à cohabiter.

L'inscription dans un cycle, celui de *Garin de Monglane*, favorise en soi le principe narratif. Notre chanson propose un moment particulier de la vie de Guillaume, l'un des héros les plus fameux du lignage : sa jeunesse au service de son roi, de la royauté et donc de la chrétienté lors de la succession de Charles ; peut-être s'agit-il là du « noyau du cycle⁸ ». *Le Charroi de Nîmes* et *La Prise d'Orange*, qui figurent à sa suite dans huit des manuscrits principaux ayant conservé le cycle, renforcent l'écriture de la cohérence, confirment que l'axe paradigmatique narratif, celui de l'*estoire* invoqué dans le prologue, est fondamental dans notre chanson. La succession suivrait le fil directeur d'une chanson politique, mettant en scène les devoirs du roi (dans le premier épisode), des vassaux (dans tous les épisodes), le principe de la monarchie héréditaire (dans les premier et troisième épisodes), la revendication de l'empire (dans le quatrième épisode, hors programme, mais aussi dans le v. 885). Si la critique s'accorde sur ce schéma, les analyses de détail identifiant les différents épisodes en différent pourtant, qui remettent en question *de facto* la rigueur de la composition : les procédés usuels qui scandent l'ouverture des épisodes (commentaires métanarratifs, changements de personnages, de temps) font défaut ; tout au plus observe-t-on des changements de lieu qui vont de pair avec une réorientation de

7 « La vertu guerrière n'est pas un état de nature. Le héros doit toujours recommencer la démonstration de sa valeur en multipliant les actions d'éclat. » (D. Poirion, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 66.)

8 Voir J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 11-12.

l'action⁹. Ces divergences pointent sans doute du doigt la mollesse de la structure, peut-être générée par l'oralité secondaire, et illustrent l'idée qui a prévalu pendant longtemps d'une chanson composite, faite de « "branches" autonomes, qui auraient été artificiellement rassemblées¹⁰ ». De fait, il n'y a pas d'acmé dans la diégèse : les actions s'enchaînent. Les jugements sont sévères qui, tout en reconnaissant l'unité politique, idéologique et morale réalisée autour de Guillaume, parlent d'« épopée à tiroirs¹¹ », « de morceaux assemblés sans nécessité, d'étendue très inégale, et qui présentent d'assez sensibles différences de facture¹² », selon « le procédé de l'agglomération¹³ ». La différence avec la composition dramatique rigoureuse du *Roland* saute aux yeux. Ce qui peut passer pour un art de la parataxe, de la juxtaposition des épisodes au niveau macrostructural a pour contrepartie au plan microstructural une progression rapide du récit : le narrateur passe sous silence les détails sans importance¹⁴ et les personnages ne cessent de se hâter¹⁵, comme des contre-exemples aux héros de la *Chanson de Roland*. Ce rythme effréné de l'enchaînement s'appuie sur l'hypotaxe¹⁶, le présentatif *es (voz)*, qui fait surgir, au galop, un ou plusieurs nouveaux personnages et

- 9 Selon E. Langlois (éd. cit. p. IV), le premier épisode se termine au v. 227 (milieu de la laisse XIII), le second au v. 1380 environ, le troisième au v. 2222 (milieu de la laisse XVI), le quatrième au v. 2649, à quoi il ajoute un cinquième épisode de clôture (v. 2650-2695). J. Rychner diffère pour les bornes des deux premiers épisodes : v. 1-248, 249-1351, 1352-2222, 2223-2648, suivis d'« une sorte d'épilogue » dans la laisse LXIII (*La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* [1955], Genève, Droz, 1999, p. 44-45). J. Frappier, enfin, propose de distinguer les vers 1-271, 272-1449, 1450-2225, 2226-2648, 2649-2695 (*Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 59-114).
- 10 D. Boutet (trad et prés.), *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1996, p. 73.
- 11 J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 116.
- 12 J. Rychner, *La Chanson de geste*, *op. cit.*, p. 45.
- 13 *Ibid.*, p. 156.
- 14 « De ses jornees ne sai que vos contasse » (v. 269) ; voir aussi les v. 279, 1448, 1451, 1517.
- 15 La topique de la rapidité et de la hâte à enchaîner les actions me semble en effet symptomatique, au plan microstructural de la chanson.
- 16 Stylème souvent considéré comme proprement épique, la subordination paratactique a aussi à voir avec l'oralité. Le nombre peu élevé de la coordination *et* entre deux propositions ou deux phrases et la très faible présence de *si* adverbe de liaison thématique (moins d'une vingtaine d'occurrences) sont également notables.

qui claque comme une clausule désinvolté, évacuant tout tragique, à la fin de l'épisode du mariage avorté de Guillaume (v. 1415). Il se trouve une affinité dans l'imminence contrecarrée, par trois fois¹⁷ ; le train de la narration donne alors l'impression de poursuivre sur sa lancée, en devançant la réalité de la fiction ; le coup de frein donné par le narrateur omniscient réengage l'action dans une autre direction¹⁸, après ce bref miroitement d'un possible avorté, propice à attiser l'imagination du public¹⁹.

Les liens existent, pourtant, entre les différents épisodes : au plan de la logique narrative, le vœu passé du pèlerinage à Rome fait aisément passer du premier au deuxième épisode ; le coup du sort qui annonce la nouvelle de Louis en danger enclenche les épisodes 2 et 3. Les marques de régie dues au narrateur, à leur tour, perturbent certes la linéarité du récit, mais elles en cimentent la structure, dès lors qu'elles trouvent un écho dans la chanson. Bien plus que les analepses, dont la chanson ne présente guère d'exemples, les prolepses retiennent l'attention : leur rôle mnémonique et dramatique favorise leur présence dans les chansons de geste²⁰. Elles émaillent à intervalles assez réguliers la diégèse, désertant cependant le cœur du combat contre Corsolt, annoncé fameusement par le songe de Guillaume (v. 289-297). Elles concernent en particulier les péripéties susceptibles de détourner le cours de l'histoire. Toutes celles qui sont logées dans le récit au futur sont particulièrement sonores : elles dévoilent la présence de l'instance narrative, éventuellement soutenues par d'autres déictiques indiquant la percée de l'énonciation²¹. Mais

17 Voir les v. 1246-1249 (repris en 1252), v. 1375-1377 (repris en 1381-1383), v. 1924-1925.

18 Sur cet « effet Zorro », voir Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 355 et 523.

19 Une étude des systèmes hypothétiques exprimant le potentiel ou l'irréel trouverait aussi aisément sa place.

20 Voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 83-84.

21 Voir les v. 313-314, 324-325, 1377, 1498-1500, 1519, 1627-1628. Seules trois d'entre elles interviennent dans les vers de conclusion, place souvent traditionnelle de cette marque de régie. Sur ce point, voir D. Boutet, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 75.

les deux tiers d'entre elles sont écrites au passé simple²², dissimulant à grand-peine l'omniscience du narrateur, intégrées sans heurt dans le récit et, de ce fait, offrant d'autant plus l'impression que l'histoire est comme « immuable et pré-existant à la narration ou du moins comme en étant séparée²³ ».

Plus généralement, la figure de la répétition, assurément figure reine du *Couronnement*, assure la cohésion. D'une part, on observe de très nombreux jeux d'échos entre les vers, tendus sur les fils de la mémoire : le style formulaire se cadre sur l'hémistiche, gagne parfois le décasyllabe, voire l'hémistiche suivant. Conduisant le chant tels des refrains, les vers, plus ou moins éloignés, semblent se répéter à l'identique dans notre souvenir, même s'ils diffèrent d'un détail plus ou moins (in)sensible (p. ex., v. 591/1127, 1906/2166). Parfois, la répétition se répète elle-même, une fois (p. ex., v. 1782/1786/1807), deux fois (p. ex., v. 1782/1786/1807) ou plus (p. ex., v. 67/83/153/178) ; parfois, elle déborde plus ou moins largement et précisément sur le vers suivant (p. ex., v. 1338-1339/1366-1367/1404-1405, 1375-1376-1377 [fin XXXII]/1381-1382-1383 [déb. XXXIII], 817-818/1569-1570). D'autre part, les vers se répètent à l'identique avec une fréquence déconcertante : sur 2019 vers, 84 sont identiques (42 figurent dans une même laisse), à quoi l'on peut en rajouter 38 qui trouvent leur semblable dans les vers 2020-2695. Ce procédé, qui touche toute la chanson, présent dans les discours comme les récits, dû aux personnages comme au narrateur, est très cohésif :

Et je sui juvenes et de petit eage (v. 259/2408/2426)
 Que nostre sire a ses bons amis garde (XVIII, v. 396/429)
 Le poing senestre li a meslé el chief (v. 130/1959)
 Quant l'apostoiles l'oï ensi plaidier (XIX, v. 544/588)
 Com vos orrez ainz qu'il seit avespré (v. 313/1383)

22 Voir les v. 163, 241-248 (en fin de laisse), 299-312, 319, 599-602, 1042, 1165, 1248-1249 (en fin de laisse), 1376 (repris en 1383), 1416, 1977-1980.

23 S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, op. cit., p. 84.

Ce type de répétition peut même concerner deux vers successifs (p. ex., v. 614-615/1189-1190, 1417-1418/1424-1425 dans la même laisse XXXIII), voire un hémistiche de troisième vers (v. 1276-1277 + 1278/1298-1299 + 1300 dans la même laisse XXX). Au total, 154 vers sont identiques dans la version recomposée du *Couronnement de Louis* par E. Langlois²⁴, soit 5,71 %.

Or, cette esthétique remarquable a pu susciter des réactions inattendues, témoignant par là qu'elle pouvait passer pour un dérèglement du système traditionnel. Ainsi, J. Rychner, qui reconnaît le rôle structurant de ce « jeu complexe de répétitions », note que la « fin de la laisse 33 du *Couronnement* présente des symétries “internes” dont on s'étonne qu'elles ne soient pas “externes”, c'est-à-dire qu'elles ne constituent pas autant de laisses similaires²⁵ ». La laisse ne suit pas, dans *Le Couronnement de Louis*, le modèle attendu, légué par *le Roland*. D'une part, certaines laisses (IX, XVIII ou XXVI, p. ex.) accumulent des événements sans sujet central : J. Rychner dénonce « de longues laisses effrontément composites et amorphes²⁶ ». D'autre part, la ligne mélodique, déterminée par l'assonance, la présence de vers d'intonation²⁷ et de conclusion, ainsi que par un jeu subtil d'enchaînements aux laisses précédente et suivante, est rebelle au modèle lyrique traditionnel²⁸. La structure dite strophique manque ainsi, en apparence, de rigueur. Pour ne prendre qu'un exemple, la laisse XXXVII se présente comme une véritable suite de la laisse précédente, le vers suivant le vers d'intonation résumant le contenu des vers 1544-1551 et 1578-1585 ; loin d'être bouleversée comme dans une laisse bifurquée (analyse certes passable), la succession temporelle est ici au contraire accusée. Pourtant, l'organisation de cette laisse ne fait pas de doute : ses deux derniers vers répètent, à l'identique et avec une infime variation, les vers 1553-1554, qui clôturaient presque la laisse

24 Selon les sondages effectués, ces vers semblent relativement stables dans l'ensemble de la tradition manuscrite, mais une étude plus approfondie serait ici nécessaire.

25 J. Rychner, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 113.

26 *Ibid.*, p. 110.

27 Je renvoie ici à l'étude de M. Ott dans ce volume.

28 Pour une synthèse nuancée sur l'enchaînement des laisses, qui assouplit les cadres rigides posés dans le passé, voir D. Boutet, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 82-86.

précédente ; de même, on relève en son sein des reprises qui renforcent indéniablement son identité (v. 1559-1560/1566-1567, 1571/1586, 1568/1592). La puissance de la répétition dans *Le Couronnement de Louis* établit assurément un système peut-être atypique, mais tout à fait intéressant, qui porte tout aussi bien le souffle épique.

Si le chant paraît dans un premier temps sacrifié au récit, selon « un art avant tout narratif et non lyrique²⁹ », c'est peut-être que le lyrisme est autre et compose de façon subtile avec le récit. La chanson organise sa cohérence autant que sa cohésion selon un art de la répétition qui entre en résonance avec la force de frappe marquée de l'illustration : à ce titre aussi, elle peut à bon droit revendiquer le label de *l'essemble*.

18

LA FORCE DE FRAPPE DE L'ILLUSTRATION

L'idée fondamentale qui construit l'héroïsme épique passe dans *Le Couronnement de Louis* par la mise en place d'une imagerie, moins fondée sur le grandiose ou le pathétique que sur le dynamisme et la vivacité, qui confèrent sa puissance à l'illustration. En donnant à voir ou à entendre, l'épique cherche à rendre sensible auprès du public le monde guerrier chanté.

Une esthétique du visuel se met en place, qui contribue à *l'amplificatio*, à la fois développement et rehaussement, pour donner de la puissance au chant autant qu'au récit. Elle passe de façon conventionnelle par la stylisation et la stéréotypie, qui formatent le monde épique et suscitent le plaisir de sa reconnaissance. Les scènes d'actions touchant à l'équipement du chevalier puis aux combats sont organisées sous forme de motifs conventionnels, supports de la mémoire autant que guides de l'improvisation : un peu à la manière d'une *check-list* offerte au public, ces patrons narratifs, sémantiques et lexicaux pointent différentes étapes obligées, écrites selon une stratégie de la formule, typique du genre, qui

29 Voir E. Heinemann, « Sur l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* », dans M. Tyssens et Cl. Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. 2, p. 391 ; C. Kent, « Fidelity and Treachery: Thematic and Dramatic Structuring of the Laisses in an episode of the *Couronnement de Louis* (laisses 43-54) », *Olifant*, 19 (3-4), 1994-1995, p. 223-238.

épouse rythmiquement l'un ou l'autre des hémistiches³⁰. Détailler ainsi les actions phase par phase, les mettre sous la loupe ou les montrer au stroboscope, comme au ralenti, revient à leur donner de l'importance. Le trouvère excelle dans la variation formulaire :

A son col pent une vermeille targe (v. 411)
 A son col pent un escu de quartier (v. 604)
 A son col pent un escu a or mier (v. 652)
 Prent son escu et a son col le pent (v. 869)
 a fermee a l'enseigne qui pent (v. 871)
 Guillelmes point, a son col son escu (v. 1223)

Sous l'apparente simplicité du cliché prévisible et repérable, le pouvoir associatif des mots et des faits ainsi mis en lumière participe à la construction d'un fonds commun de pensée et d'expression, aussi bien social que littéraire. Les binômes synonymiques³¹ s'appuient sur ce cadre, se logeant avec prédilection dans les topiques sentimentales et plus encore chevaleresques : *joianz et liez, sofrir et/ne endurer, de gré et volentiers, manaide et/ne pitié, noise ne feste, murdrir et esseillier, païen et aversier, travaillié et lassé*... Mais s'ils ont toujours valeur d'insistance, ces couples tendent, par leur récurrence, à déposséder les êtres et les choses évoqués de leur spécificité et de toute nouveauté.

Tels qu'ils s'épanouiront ultérieurement dans le roman, les portraits ou les descriptions, prompts à ralentir le récit, sont encore rares dans les gestes les plus anciennes³², mais *Le Couronnement de Louis* en propose un exemple avec le portrait du géant Corsolt (v. 504-511) : orienté vers le monstrueux et l'animalisation topiques, caractéristiques du païen,

30 Voir J. Rychner, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 139-153 ; le critique note que *Le Couronnement de Louis* est « la plus "formulée", probablement, de nos neuf chansons » (*ibid.*, p. 149). Voir aussi J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille 3, 1992.

31 Voir Cl. Buridant, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au xviii^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.

32 F. Suard, « La description dans la chanson de geste », *Bien dire et bien apprendre*, 11, 1993, p. 401. Voir aussi sur le sujet la présentation faite par A. Rennert, *Studien zur altfranzösischen Stilistik. Versuch einer historischen Stilbetrachtung*, Göttingen, Druck von H. John, 1904, p. 33-42 et 104-105.

ce passage annonce l'extraordinaire que le discours avec le pape, puis le combat avec Guillaume vont, l'instant d'après, confirmer. Les scènes descriptives de dimension anecdotique et celles d'armement ou de combat trouveraient ici leur place, qui, loin d'être de simples péripéties narratives, permettent au trouvère de souligner les contrastes, d'affirmer son originalité en préférant le panache à l'enflure, la dramatisation au tragique, autant que de tendre, comme il se doit mais sans non plus tout l'éclat possible, un miroir épique magnifique des exploits réalisés³³ : la marque de diction *La veïssiez...* ou *Qui donc veïst...* !, signal de la bravoure et du carnage à imaginer, ne scande finalement que deux mêlées³⁴. Bien plus que les portraits et les descriptions de quelque ampleur, les détails frappants retiennent l'attention : ils colorent aussi la narration, particularisent l'action comme un instantané et contrarient la typification formulaire, portant parfois une touche de pittoresque : « quant se fu rebraciez » (v. 129), « A cinc clos d'or gonfanon i atache » (v. 413), « halt iés rooigniez » (v. 513), « Si que li feies en cherra el brasier » (v. 543), « Estreitement li a le pié baisié, / Et le soler que li cuens ot chalcie » (v. 1729-1730), « Pas nel conut Guillelmes li guerriers, / Car de clarté aveit pou al mostier » (v. 1731-1732)... La notation revêt également la forme de l'accumulation de trois ou quatre mots, dont G. Biller remarque la haute fréquence très notable – j'en dénombre plus d'une trentaine – au sein de notre chanson³⁵. La mention seule vaut pour esquisse, mais le nombre vaut pour précision, sinon pittoresque, et se charge de connotations diverses que dénonce parfois la succession, souvent agencée simplement selon les nécessités de la versification, mais aussi ordonnée, hiérarchisée selon un principe de gradation logique ou chronologique, tendue vers un hyperonyme implicite : « ne calices ne chape, / Ors ne argenz ne qui un denier vaille » (v. 442-443), « cez murs et cez ponz et cez barres » (v. 466), « et evesques et abes / Et le clergie »

33 J'emprunte à V. Naudet ces analyses, qui figurent dans son article à paraître aux PUR, dir. D. Hüe, « Chanter les armes ? Combats et guerres dans *Le Couronnement de Louis* ».

34 Voir N. Andrieux-Reix, « *Lors veïssiez*, histoire d'une marque de diction », *Linx*, 32, 1995, p. 133-145.

35 G. Biller, *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75)* [1916], Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 41.

(v. 1762-1763), « Et pro et sage, corteis et enseignié » (v. 609), « granz, parcreüz et membrez » (v. 786), « aler, / Venir a terre, foïr et laborer, / Et mortel vie sofrir » (v. 704-706, avec un net effet de gradation). Le procédé est plus ou moins amplifié, parfois conduit sur plusieurs vers successifs, comme pour l'équipement du portier en chevalier. L'accumulation de noms propres se distingue en ce qu'elle a moins une fonction descriptive, même simplement évocatrice, qu'un rôle mémoriel affirmé ; elle dérive presque toujours vers l'énumération, avec une éventuelle gradation : elle rappelle l'ampleur d'un territoire disant la puissance d'un empire (v. 17-19, 886), la gloire d'un lignage (v. 521-532), les guerriers modèles (v. 564-572).

Accompagnement ou moteur de l'action, les discours rapportés directement constituent une vibration essentielle de l'épique ; dans un récit chanté, ils suscitaient en outre une performance particulière du jongleur, qui devait changer de ton ou de voix. Ils occupent une part importante dans toute chanson de geste : dans le texte au programme, 1 106 vers³⁶, soit près de 55 %, leur sont consacrés, ce qui correspond, par comparaison, à un pourcentage plutôt supérieur à la moyenne³⁷. Les discours des personnages servent la dramatisation ou la théâtralisation autant que le didactisme : ils font valoir sur scène le jongleur, font naître dans l'auditoire l'émotion, l'attisent et suppléent à l'analyse intérieure ; ils sont un formidable vecteur d'empathie avec le public. Dans *Le Couronnement de Louis*, l'introduction du discours direct se fait majoritairement par la présence d'un terme déclaratif (presque toujours un verbe) placé en amont dans le récit, qui démarque nettement le passage de l'un à l'autre et joue un rôle de cloisonnement assez hermétique : près de 58 % – c'est peu – de l'ensemble des discours de personnages rapportés directement passe par cette stratégie narrative, plus aisée à gérer dans le cadre de l'oralité que les autres, mais pour nous inélégante, pesante, véritable entrave au débit des échanges ; les nombreux cas d'inversions épiques (plus d'une quarantaine) à P3, plus rarement à P6,

36 Tout vers comprenant du discours direct a été comptabilisé comme unité ; ce chiffre est bien sûr susceptible d'erreur ; il est indicatif.

37 Voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, op. cit., p. 124-126. La proportion est de l'ordre de 40 % dans la *Chanson de Roland*.

nourrissent les formules (*Respont li reis* ; *Respont Guillelmes li cuens* ; *Diënt Romains*, etc.), tendent aussi à solenniser le locuteur autant que sa parole. Les autres stratégies de marquage du discours direct, qui allègent son enchaînement au récit, semblent particulièrement prisées et elles prennent toute leur importance au sein des échanges de répliques qui gagnent en ampleur dans notre chanson³⁸ : les incisives (parfois redoublant le procédé précédent) représentent environ 26,5 % et l'absence de marquage³⁹ (discours direct libre), environ 15,5 %. L'échange entre Guillaume et Alelme surprend ainsi par une sorte de naturel facile qui s'instaure rapidement, mimétique à la fois de l'urgence de la situation et de l'ardeur qui habite les guerriers :

22

Respont Alelmes : « Irai je donc toz sols ?

— Oïl, bels frere, en vo main un baston.

— Et s'il demande quel esforz nos avons [?]

— Et vos li dites quarante compaignons. » (v. 1784-1791)

De manière générale, se fait jour une tendance à la formulation simple, plus naturelle qu'ampoulée, qui s'efforce notamment de traduire le jaillissement spontané du flux verbal déclenché par l'émotion ou l'urgence : multiplication des interjections (une vingtaine), invocations à Dieu et à ses saints (une trentaine), injures entre païens et chrétiens (*Culverz Franceis !, Gloz !*), souhaits ou imprécations, phrases nominales expressives par leur concision, souvent appuyées sur la modalité exclamative (« Or tost mes armes ! » [v. 630]).

Le monde mis en scène et illustré de manière frappante est assurément en devenir, incertain et menacé dans notre chanson. À l'instar de cette

38 Dans les premières chansons de geste, les dialogues étaient souvent réduits à deux répliques (question-réponse, ordre-exécution). Voir A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 32-50 et p. 175-176.

39 L'absence de verbe déclaratif auquel on suspend le discours direct est compensée par la présence d'autres éléments spécifiques de la situation de discours : apostrophes à l'interlocuteur, modalités interro-exclamatives (le v. 1790 serait à ponctuer autrement), interjections, adverbes pro-phrases. L'enchaînement serré question-réponse explique la dispense de marque v. 1458, 1754, 1791, tandis que le v. 1790 poursuit le jeu question-réponse et que le v. 1508 prolonge le discours indirect puis indirect libre précédent.

représentation émotionnelle du politique, la poétique y vise, non pas tant au hiératisme figé, qu'à privilégier, notamment par le mélange des tons, ce qui anime, même en le déstabilisant, le récit.

LE MÉLANGE DES TONS POUR MIEUX IMPOSER LA LEÇON

Si la représentation du monde épique s'inscrit dans le déjà-connu, c'est d'autant plus vrai dans *Le Couronnement de Louis* que cette geste recompose la vérité du passé à l'aune de la réalité récente ou contemporaine, superposant à la France de l'empire carolingien celle du XII^e siècle des Capétiens, pour mieux servir l'intérêt dramatique du poème, pour mieux rendre sensible l'utilité au présent de la leçon. La célébration épique qui s'ensuit établit son lien avec le public en privilégiant la variété des registres et en s'autorisant un mélange des tons que l'on ne trouve pas dans la *Chanson de Roland*, bien plus monodique.

Le registre grave, motivé par la dramatisation du moment, trouve en particulier à s'exprimer dans les monologues – apartés, défis, répliques demeurant sans réponse, auxquels on adjoindra les prières (à Dieu ou à Mahomet) –, plus particulièrement propices à la théâtralisation, politique ou religieuse. À côté des quelques apartés du roi Corsolt qui récusent en contrepoint ses vantardises publiques et rassurent sur l'issue du combat, le discours, majestueux mais vain, de Charlemagne à son fils⁴⁰ et les deux prières du plus grand péril appelant Dieu à l'aide – les premières du genre – se signalent par leur dilatation volumétrique, leur ornementation rhétorique soignée (déploiement des figures, recherche d'effets sonores), leur innutrition savante aussi, historiographique et biblique, reconnaissable à des emprunts textuels⁴¹. Cela n'exclut pas pour autant leur charge affective, c'est-à-dire aussi, comme dans le discours de Charles, le surgissement d'une tonalité autre, violente et triviale. La piété de Guillaume s'épanche lyriquement dans ses prières, avec, sous l'apparente simplicité récitative, une réelle virtuosité à

⁴⁰ Je renvoie ici à l'analyse de ce passage par V. Naudet dans ce même volume.

⁴¹ Sur les emprunts à des sources savantes latines comme des chroniques carolingiennes, voir J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 66-67, 69-71, 76-78.

l'œuvre, notamment au plan phonique (rimes internes, matrices sonores distribuées en allitérations, en assonances, en chiasmes, rythmes de la litanie sempiternellement 4-6, mais avec césures épiques permettant la modulation). Les passages lyriques suscitant l'émotion sont rares, à vrai dire ; qu'il n'y ait que deux souhaits émis par le narrateur concernant les traîtres du royaume (v. 1438, 1876) témoigne de cette absence de vibration.

La visée édifiante s'impose plutôt : la geste offre un idéal des valeurs destiné à rassembler la communauté⁴², à lui donner la force de la cohésion. L'absence d'ancrage référentiel dans une situation particulière, qui dote nombre de substantifs de l'article \emptyset , a tôt fait de transformer les propos en sentences ou maximes. Le discours majestueux et hiératique de Charlemagne à son fils sur les devoirs d'un roi est truffé de tels exemples, épousant le moule de décasyllabes « frappés comme des médailles⁴³ » : l'heure de passation des pouvoirs se prête à pareille hauteur de vue⁴⁴. Mais c'est une tendance commune chez nos héros que de commenter l'événement particulier vécu, d'en tirer la leçon pour le plus grand bien de tous ou de s'y préparer en lui attribuant une portée plus large. Les topiques du droit et des devoirs ou de la nécessité parcourent la chanson, font le partage entre ceux qui sont du côté du bien, c'est-à-dire du roi, de la royauté, de l'empire, de la chrétienté, et ceux qui ont succombé au côté obscur du mal, les traîtres et les Sarrasins. Même dans les pires moments de danger, les sentences s'épanouissent dans les propos des personnages, comme lors du combat entre Corsolt et Guillaume, signifiant bien la conscience que ceux-ci ont de leur rôle ici-bas, comme illustration d'un paradigme supérieur :

Crestiienté est toz foleiemenz. (v. 844)

Al menacier n'a point de hardement. (v. 866)

Molt par est fols qui petit ome blasme. (v. 923)

42 Le possessif qu'emploie le narrateur dans « nostre emperere » (v. 61), convention déjà présente dans *Roland*, souligne la continuité entre la chanson et le temps présent autant que la complicité affective.

43 J. Frappier, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 140.

44 Voir sur ce point l'étude de V. Naudet dans ce même volume.

L'épique se nourrit de ces règles de vie, de ces vérités d'ordre général que partage l'auditoire et qui contribuent à faire en sorte que la chanson de geste soit « véridique et immémoriale, mémoire des siècles, mémoire d'une collectivité, de sa gloire, de ses déchirements⁴⁵ ». L'occasionnel ou l'accidentel est ainsi repensé comme essentiel et définitif dans un présent gnomique qui parcourt le temps et croise le présent historique de la geste ou celui de l'énonciation : il acquiert valeur de symbole ou d'exemple, il nourrit cette analyse intérieure dont on dit souvent qu'elle manque aux chansons de geste. L'hyperbole entretient elle aussi l'exemplarité : de même que l'on voit en gros plan les champions placés sous les feux de la rampe, de même le monde et ses réalités guerrières sont regardés à la loupe. L'exagération est une intensification de l'information qu'elle fait passer pour exceptionnelle, un zoom grossissant qui, manié avec excès, déforme comme une caricature. Mais le superlatif fait toujours sens, qu'il affecte les nombres énoncés (*des cents et des milles* dans les rangs de Charlemagne ou des païens), les caractérisations (notamment fréquence de *moult par* ou de *par* adverbial), les coups donnés ou les blessures reçues extraordinaires qui ne font pas succomber. Il sert l'éloge ou le blâme, porte et oriente le jugement.

Affine au cycle de Guillaume⁴⁶, s'affirme enfin une tendance radicalement différente, encore que de tendance souvent polyphonique, elle aussi : « L'importance de la dimension comique est, de fait, une caractéristique du cycle de Guillaume. [...] [Elle] apparaît ici inséparable de l'écriture⁴⁷ ». Les modalités en sont variées, qui rompent en visière avec le tragique ou le pathétique de la *Chanson de Roland*. Certaines expressions savoureuses, pleines de verve, conduisent le comique ou l'ironie, qui dénoncent par leur connotation une appréciation étrange, surprenante de la réalité, typant à moindre frais les locuteurs (Corsolt en est le champion) : s'accumulent ainsi phénomènes de concrétisations, de raccourcis ou de minorations de réalités importantes ou abstraites

45 D. Boutet, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 5.

46 Voir D. Boutet, « Le rire et le mélange des registres autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans G. Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 41-53.

47 D. Boutet, *Le Cycle de Guillaume d'Orange*, éd. cit., p. 30.

(« Parlez a mei, sire al chaperon large », pour désigner le pape [v. 475] ; « C'est l'om el mont qui plus m'a fait irier », à propos de Dieu [v. 524])⁴⁸, dénominations incongrues qui suggèrent un autre référentiel (« Petiz om » [v. 512 et 896]), expressions pittoresques de la négation (v. 914, 1059, 1818, 1844), ordre des constituants atypique (par ex., v. 512), mots successifs à l'assonance opposés par le sens (*champion/bricon* [v. 1032-1033] ; *acorciél/alongiez* [v. 1159-1160]). Plus généralement, de nombreuses remarques fusent, qui sont disconvenantes, en rupture avec la situation, alimentant en retour une esthétique du décalage. L'ironie, propice à la connivence amusée, préside de fait à nombre d'illustrations. La construction du personnage principal au sein du monde épique s'organise sur le mode polyphonique, avec la mise en scène plaisante de deux de ses caractéristiques physiques fondamentales, qui justifient ses surnoms : son nez courbe devenu raccourci est prétexte à la figure étymologique ; la force prodigieuse de ses bras musclés est illustrée selon le contrepoinct à l'initiale de la chanson, puis de façon mécanique au finale de notre texte, mais avec une autre chute ; sa troisième caractéristique, le rire, simplement esquissée, souligne l'ironie de la situation (v. 1478, 1700). Dès le début de la chanson, le burlesque, diamétralement opposé au sublime de *Roland*, s'impose dans la scène où Guillaume tue Arnéis en lui brisant le cou : le meurtre, même involontaire, souille le lieu sacré ; quant aux injures que le comte Fierebrace adresse au cadavre, elles sont d'avance lettres mortes (v. 134-139). Un peu plus loin, le comportement du pape s'inscrit dans une parodie anticléricale⁴⁹ : les indulgences, certes partielles, mais très libérales (v. 399) que celui-ci propose à Guillaume pour l'inciter à combattre, autant que le chantage puis les reproches (v. 1062-1065 et 1086-1089) adressés à saint Pierre sont éminemment condamnables, mais comme sauvés par l'intelligence pragmatique de la situation que le saint homme déploie pour sauver Rome ou aider son héros. Relève aussi de cette même veine l'importance (certes naturelle pour un géant) que revêt le fait de manger pour le champion sarrasin,

⁴⁸ Voir aussi les v. 485, 536-37, 839, 843, 903, 925.

⁴⁹ Sur ce penchant à l'œuvre, voir à paraître aux PUR, dir. D. Hüe, l'article de M. Ott, « Guillaume à Tours : le pèlerin, le portier, le clerc et l'abbé (*CL*, l. XXXV-XLVI) ».

avant et même pendant le combat (v. 662, 669, 1107) ou celle que Guillaume accorde de manière incongrue à Alion, le destrier fougueux, et non à son adversaire :

Li cuens Guillelmes vit venir l'aversier,
Lait et hisdos et des armes chargé ;
S'il le redote, nuls n'en deit merveiller.
Deu reclama le pere dreiturier :
« Sainte Marie, com ci a bon destrier !
Tant par est bons por un prodome aidier
Mei le covient des armes espargnier :
Deus le guarisse, qui tot a a jugier,
Que de m'espee ne le puisse empirier ! » (v. 673-681)

Or, ce qui peut légitimement passer pour un gag⁵⁰ est non seulement cautionné par un trouvère très pince-sans-rire (« De tel parole n'eüst coarz mestier » [v. 682]), mais se reproduit lors du combat (v. 1096), puis à son issue, quand le héros remercie Dieu... de lui avoir donné un tel cheval (v. 1147-1148) ! La mort d'Acelin (v. 1926-1941), qui en vient à porter la couronne de cervelle promise par Guillaume et Bertrand, et non celle de la royauté qu'il convoitait, ne va pas non plus sans trivialité dans un moment particulièrement dramatique. Le narrateur n'est pas en reste, quand il propose un commentaire métanarratif délirant sur la prière du plus grand péril que va réciter Guillaume avant son combat contre le géant (v. 690-693) : il souligne certes l'efficacité de cette prière modèle ; mais la généralisation qu'il opère, de Guillaume à tout mortel, fait complètement table rase des circonstances particulières qui la suscitent (la vie en danger) : en étant banalisée comme une prière usuelle du matin⁵¹, récitée au saut du lit, cette prière perd sa spécificité.

Le Couronnement de Louis est assurément une chanson de geste exemplaire à plus d'un titre, qui satisfait bien à la visée première de

50 J. Frappier parle du combat comme d'une scène riche en « inventions plaisantes, on serait tenté de dire en "gags". » (*Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, II, *op. cit.*, p. 89.)

51 On peut d'ailleurs se demander si le diminutif employé *matinet* n'a pas une connotation ironique, qui soulignerait la polyphonie à l'œuvre.

célébration commémorative d'un moment particulier et souvent grave de la communauté qui s'en trouve par-là même soudée. Les ressorts traditionnels sont présents, qui racontent les exploits guerriers de Guillaume, indéfectiblement dévoué à Louis, le roi faible si différent de son père ; les nombreuses contraintes formelles du genre fabriquent un monde manichéen stylisé, pressé par l'urgence. Soumis au projet exemplaire porté par le héros, le chant donne l'impression d'être en retrait du récit qui prend l'avantage : la poétique épique mise en œuvre remodèle l'enchaînement des laisses à cet effet, dissolvant en apparence la rigidité des structures, établissant en réalité sa cohérence sur de nouvelles bases ; l'*esemple* passe par une histoire bien tenue en laisse. Donnant à voir et à entendre plus simplement, plus conformément à la réalité, aussi, récusant le tragique, estompant le sublime du lyrique pour privilégier le mélange des tons, les décalages et les ruptures, *Le Couronnement de Louis* nous enseigne ainsi que le modèle épique peut ne pas se couler dans celui, grandiose mais très particulier, voire exceptionnel, de la *Chanson de Roland*.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle, éd. Ernest Langlois, Paris, Champion, coll. « CFMA », 2^e éd. revue, 1984.

Autres éditions et textes médiévaux

Il primo episodio del Couronnement de Louis, éd. Roberto Crespo, Modena, Mucchi Editore, 2012.

La Chanson de Guillaume, éd. François Suard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2008.

La Chanson de Roland, éd. Cesare Segre, Genève, Droz, coll. « TLF », 2003.

Le Couronnement de Louis, éd. Ernest Langlois, Paris, Didot, SATF, 1888.

Le Cycle de Guillaume d'Orange, éd. Dominique Boutet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1996.

Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange, éd. Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1966.

Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis, éd. Yvan G. Lepage, Genève, Droz, 1978.

Transcription synoptique des manuscrits et fragments du *Couronnement de Louis* (par Y. Lepage) : www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/Couronnement/coltexte.htm (lien obsolète en 2021).

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « Des *Enfances Guillaume* à la *Prise d'Orange* : premiers parcours d'un cycle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 343-369.

–, « *Lors veïssiez*, histoire d'une marque de diction », *Linx*, 32, 1995, p. 133-145.

AZZAM, Wagih, « Guillaume couronné. La royauté dans *Le Couronnement de Louis* », dans Salvatore Luongo (dir.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux*

- temps modernes. Actes du XIV^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, t. I, p. 163-171.
- BILLER, Gunnar, *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75)* [1916], Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- BOUTET, Dominique, « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste », *Annales E.S.C.*, 1976, t. 31, p. 1119-1129.
- , « Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250) », *Annales E.S.C.*, janvier-février 1982, p. 3-13.
- , *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988.
- , *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- , *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.
- , « Le rire et le mélange des registres autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans G. Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 41-53.
- BRÉMOND, Claude, LE GOFF Jacques et SCHMITT Jean-Claude, *L'« Exemplum »*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 40, 1982.
- BURIDANT, Claude, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.
- , *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CRESPO, Roberto, « Couronnement de Louis, vv. 39-44 », *Romania*, 129, 2011, p. 204-216.
- CRIST, Larry S., « Remarques sur la structure de la chanson de geste *Charroi de Nîmes – Prise d'Orange* », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane, Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 359-372.
- DUFOURNET, Jean, « Note sur *Le Couronnement de Louis* (à propos d'un ouvrage de M. Jean Frappier) », *Revue des langues romanes*, t. LXXVII, 1966, p. 103-118.
- FRAPPIER, Jean, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, SEDES, t. I, 1955, t. II, 1965.

- , « Les thèmes politiques dans *Le Couronnement de Louis* », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, p. 195-206.
- HEINEMANN, Edward A., « Sur l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 383-391.
- , *L'Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.
- HILKA, Alfons, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- KENT, Carol A., « Fidelity and Treachery: Thematic and Dramatic Structuring of the Laisses in an episode of the *Couronnement de Louis* (laisses 43-54) », *Olifant*, 19, 3-4, 1994-1995, p. 223-238.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langages dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001, rééd. A. Colin, 2008.
- LACHET, Claude, « Les vers d'intonation dans la chanson de geste d'*Ami et Amile* », dans *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1987, p. 93-105.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, 1992.
- , *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XI^e siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, 2005.
- POIRION, Daniel, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- RENNERT, Alfred, *Studien zur altfranzösischen Stilistik. Versuch einer historischen Stilbetrachtung*, Göttingen, Druck von H. John, 1904.
- ROUSSEL, Claude, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, 1998.
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* [1955], Genève/Lille, Droz/Giard, 1999.
- SUARD, François, « La description dans la chanson de geste », *Bien dire et bien apprendre*, 11, « La description au Moyen Âge », 1993, p. 401-417.

–, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011.

SOUTET, Olivier, « Les tours injonctifs dans *Raoul de Cambrai* : étude grammaticale », *Littérales*, 25, « *Raoul de Cambrai* entre l'épique et le romanesque », Paris X – Nanterre, 1999, p. 155-166.

TYSENS, Madeleine, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

WATHELET-WILLEM, Jeanne, « Charlemagne et Guillaume », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 215-222.

210

XVI^e SIÈCLE

Édition de référence

JODELLE, Étienne, *Théâtre complet*, III. *Didon se sacrifiant, tragédie*, édition critique établie, présentée et annotée par J.-C. Ternaux, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2002.

Autre édition

JODELLE, Étienne, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1968, t. II.

–, *Didon se sacrifiant*, introduction de Mariangela Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. dirigée par Enea Balmas et Michel Dassonville, t. 5 (1573-1575), Firenze/ Paris, L. S. Olschki/PUF, 1993, p. 343-358.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Œuvres*, éd. Henri Weber, Marguerite Soulié et Jacques Bailbé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

CICÉRON, *De Oratore*, livre III, éd. Bornecque-Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930, 4^e tirage, 1971.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans les *Traitées de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990.

- HUGOT, Nina, « Le jeu des genres : note sur le genre des rimes dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. LXXIV, 2012, n° 1, p. 135-144.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les Usuels de Poche », 1992.
- OVIDE, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, éd. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique* (1555), dans les *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 219-314.
- RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'Art poétique françois*, Paris, Gabriel Buon, 1565, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XIV, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1949, p. 3-38 ; *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, « Le Livre de poche classique », 1990, p. 429-453.
- SÉBILLET, Thomas, *Art poétique français* (1548), dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, « Le Livre de poche classique », 1990, p. 37-174.

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

- L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié*, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, collection « Folio classique », 1994.

Autre édition

- L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié*, éd. A. Dietrich, Paris, Plon, 1898.

- ADAM, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours* [2005], Paris, A. Colin, 2008.
- ADAM, Véronique, « Fiction et cadres de référence dans *Le Page disgracié* », dans M. Bombard (dir.), *Lectures du Page disgracié*, Rennes, PUR, 2013.
- BAUER, Gerhard, *Namenkunde des Deutschen*, Bern, Germanistische Lehrbuchsammlung, 1985.

- BERRÉGARD, Sandrine, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur » : imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, G. Narr, 2006.
- DENIS, Delphine, « Lire le nom propre de fiction au XVII^e siècle », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 83-94.
- FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres sup », 1991.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, n° 92, 1991, p. 4-25.
- JONASSON, Kerstin, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Paris, Duclos, coll. « Champs linguistiques », 1994.
- KLEIBER, Georges, « Du nom propre non-modifié au nom propre modifié : le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », *Langue française*, n° 92, 1991, p. 82-103.
- KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1982.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LECOLLE, Michelle, PAVEAU, Marie-Anne, REBOUL-TOURÉ, Sandrine (dir.), *Le Nom propre en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009 », p. 153-168.
- LEROY, Sarah, *Le Nom propre en français*, Paris, Ophrys, 2004.
- , *De l'identification à la catégorisation : l'antonomase du nom propre en français*, Louvain/Paris, Peeters, 2004.
- MACÉ, Stéphane, « "J'ai divisé toute cette histoire en petits chapitres, de peur de vous être ennuyeux par un trop long discours" : séquençage et modèle fictionnel dans *Le Page disgracié* », *Cahiers Tristan L'Hermite*, XXXIV, 2012, p. 45-56.
- MAUBON, Catherine, « *Le Page disgracié* : à propos du titre », *Saggi et Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XVI, 1977, p. 171-195.
- , « Les traces du narrateur », *Cahiers Tristan L'Hermite*, II, 1980, p. 27-32.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les Usuels de poche », 1992.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, livre IV, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003.
- STOLZ, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 2006.

VAXELAIRE, Jean-Louis, *Les Noms propres : une analyse lexicologique et historique*, Paris, Champion, 2005.

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, éd. P. Vernière, mise à jour par C. Volpilhac-Auger, Paris, LGF, coll. « Les Classiques de poche », 2001.

BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

DORNIER, Carole, « Fiction du témoignage oculaire, témoignage de la fiction dans les *Lettres persanes* », dans C. Dornier (dir.) *Lectures des Lettres persanes*, Rennes, PUR, 2013 (à paraître).

FOUCAULT, Michel, « Entretien avec Michel Foucault », dans *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

–, *Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009.

KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], trad. J. Muglioni, Paris, Hatier, 1999.

MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Le Dormeur éveillé*, Paris, Mercure de France, 2004.

STAROBINSKI, Jean, « Exil, satire, tyrannie : les *Lettres persanes* », dans *Le Remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge de Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 91-122.

XIX^e SIÈCLE

Édition de référence

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], préface de J. Prévost, éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

Autre édition

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], édition présentée, commentée et annotée par V. Del Litto, Paris, LGF, 1983.

- ANSEL, Yves, et *alii*, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Champion, 2003.
- , « Politique du style », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-89.
- , « Stendhal et les “*Happy few*” : retour sur quelques idées reçues », *L'Année stendhalienne*, n° 10, 2011, p. 303-332.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 10-15.
- BERTHIER, Philippe, et BORDAS, Éric, (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958.
- , *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], Paris, José Corti, 1997.
- BORDAS, Éric, « Stendhal au miroir du roman : stratégies de l'énonciation narrative dans *La Chartreuse de Parme* », *L'Information grammaticale*, n° 71, 1996, p. 13-18.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Roman et conscience*, t. I, *La Conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- COUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- LASSAGNE, Laure, *Ce que parler veut dire. La représentation du monologue dans les romans de Stendhal*, thèse Paris-Sorbonne, dir. Françoise Mélonio, 2007.
- , « Ton du discours intérieur dans les romans de Stendhal », *Recherches & Travaux*, 74 [2009], 2011, <<http://recherchestravaux.revues.org/356>>. Consulté le 24 juillet 2013.
- PARENTIER, Marie, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007.
- , « Le dialogue avec le lecteur : de la conversation au trompe-l'œil », *L'Année stendhalienne*, n° 27, 2008, p. 37-49.
- PEROT, Nicolas, « Le roman bouffe », *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 6, 2002, p. 201-227.
- PHILIPPE, Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997.

–, « Stylistique et pragmatique du style (quelques propositions à partir de Stendhal) », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199-208.

RABATEL, Alain, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, 132, 2001, p. 72-95.

–, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. t. 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

REY, Pierre-Louis, *Le Rouge et le Noir. Stendhal*, Paris, Ellipses, coll. « Les textes fondateurs », 2002.

TROUILLER, Dominique, « Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* », *Stendhal-Club*, 43, 1969, p. 245-277.

http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Bibliorouge.pdf, consulté le 30-08-2013.

www.armance.com/, consulté le 30-08-2013.

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>, consulté le 30-08-2013.

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 (1966).

Autre édition

ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, 2 vol.

AQUIEN, Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

–, « Éluard et l'essaimage des signifiants : "Giorgio de Chirico" », dans Colette Guedj (dir.), *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mots La Vie », 1998.

–, *La Versification* (1990), Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011.

- GATEAU, Jean-Charles, *Paul Éluard : Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994.
- PIERROT, Jean, « L'écriture épistolaire d'Éluard dans les *Lettres à Gala* », dans Colette Guedj (dir.), *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mots La Vie », 1998.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain, 3 : Le Point de départ*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2006.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne* [1964], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981.
- VERROUST, Gérard, « Éluard était-il lesbien ? », dans Colette Guedj (dir.), *Éluard a cent ans*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mots La Vie », 1998.

INDEX DES NOTIONS

A _____

Abstraction : 32, 33, 37 et n
Abyrne (mise en) : 145
Acmé : 14
Acte de langage : 29-43
Acteur : 64, 65, 72, 102 ; actrice : 68 et n
Actio : 71, 72
Action : 14, 29, 63-74, 77, 153, 165
Adresse : 47, 163, 171-184
Aléthique : 141
Allocutaire : 50
Alternance (des rimes masculines et féminines) : 79, 90
Amplificatio : 18
Anagramme, anagrammatique : 107 et n, 108, 192, 193, 196
Antanaclase : 141, 189, 190, 202
Antistrophe : 65
Antonomase : 99n, 100, 102, 104, 108, 109-111
Apostrophe : 22n, 30, 37, 47-49, 58, 59, 200, 202
Archétype : 12, 49, 54n

B _____

Baroque : 110
Brièveté : 115-119, 121, 123-125, 127, 128, 188
Burlesque : 26, 102, 103, 125

C _____

Catastrophe : 63, 80, 87
Catharsis : 165
Champ sémantique : 108, 131, 132, 137
Chronique : 23n, 172, 175, 179, 180, 183, 227
Chrononyme : 101
Chœur : 65, 66, 77-81, 87, 89-91
Choral : 65, 79, 89-91
Cohérence : 13, 18, 28, 102, 162, 195
Cohésion : 16, 18, 24, 103
Comique : 25, 102, 103, 105, 128
Composition : 12, 13, 14, 135n, 162, 223
Concis : 22, 118 et n
Conte : 105, 117, 145, 146

D _____

Déclamation : 66, 68

- Declamatio* : 68
 Dédoublément : 127
 Délibératif (infinif) : 159
 Déontique : 159
 Descriptif, description : 19-21, 34, 51
 et n, 113, 120-122, 128
 Destinataire : 35
 Dialogue : 22n, 72, 157-160, 163,
 167, 169, 171, 172, 174, 175, 178,
 182, 183
 Didactique : 137, 179-182
 Didascalie : 68, 69, 163
 Diégèse : 14, 15, 31, 181
 Discontinuité : 159
 Dizain : 89
 Drame : 63, 66, 67, 78, 88, 89, 92, 95,
 145, 146, 168 ; dramatique : 14, 23,
 63-71, 73, 89, 163, 165 ; dramatisé :
 66, 69 ; dramatisation : 20, 21, 23,
 66
- E** _____
 Écriture : 8, 11, 13, 25, 30, 45, 46, 60,
 100, 109, 115, 116, 118, 152, 171,
 172, 183
 Élégiacque : 65, 69, 72
 Éloquence : 64
 Énonciation, énonciatif, énonciateur :
 131, 135, 136, 139, 141, 142, 154-
 156, 158, 160, 162, 168, 169, 172,
 174, 175, 177, 179, 181-183
 Énumération : 21, 68, 104, 105, 114,
 189
 Épanode : 160
 Épiphonème : 124
 Épiphrase : 124
 Épopée, épique : 11-60, 63, 66, 67,
 69-73, 106
 Épistémique : 139, 140 et n, 141-143,
 157
 Épithète : 58n, 70, 102, 106, 110,
 112, 113
 Épode : 65
 Ergonyme : 100n, 101, 103-105, 110,
 114
Ethos : 31, 133, 136, 144, 145, 175,
 177
 Euphémisme : 30, 112
- F** _____
 Fabuliste : 110, 203
 Figure : 16, 23, 26, 90, 100-103, 110-
 113, 124, 188, 192, 195
 Formule : 18, 22, 118, 125, 159 ;
 formulaire 20
- G** _____
 Grotesque : 103, 121, 124, 127
- H** _____
 Harmonie : 69, 72, 126
 Héroï-comique : 102, 103
 Hétérotopie : 145-147
 Holorime : 196
 Homonymie 192
 Hyperbate : 90
 Hypotaxe : 14, 126, 127
- I** _____
 Idéologie : 46, 57, 60
 Interlocution : 172-175, 178, 180,
 182-183

Inversion épique : 46
Ironie, ironique : 25, 26, 41, 80, 90,
91, 144, 161
Isochronie : 156, 168 ; isochrone : 165

L

Laisse : 12, 13, 16, 17 et n, 18n, 28,
32, 35, 42, 45, 47-53.
Lecteur : 171, 173-175, 177-178
Liste : 104, 105, 203
Locuteur : 22, 25, 31, 34-39, 41, 42,
48-50, 64, 152, 154, 155, 159, 163,
172, 174, 175, 180, 183
Lyrisme, lyrique : 17, 18, 23, 24, 28,
33n, 63, 65, 67

M

Mise en scène : 65, 68, 73, 74
Mélodie : 127
Métalangage : 105, 111 ; méta-
linguistique : 105, 107, 109, 111
Métaphore, métaphorique,
métaphorisation : 93, 100 et n, 109-
111, 123, 133, 199
Métonymie, métonymique : 32,
100n, 106, 109-111, 123, 165, 169
Métatextuel : 161
Mimesis : 108, 153, 157 ; mimétique :
22, 106-109, 111, 112, 114, 159
Monologue intérieur : 171
Moral, morale, moraliste : 12, 14, 42,
59, 121-125, 128, 152
Musicalité : 72, 193, 195

N

Nom propre : 48, 99-114, 115

Nominaliste (doctrine) : 169
Narrataire : 171-184
Narrateur, narratorial : 15, 156, 160,
169, 171-184
Nominal (phrase) : 22, 159, 160

O

Ode : 89
Oral, oralisation, oralité : 8, 14 et n,
21, 45, 143, 152, 153, 159
Orateur : 33, 64, 65, 136, 140

P

Pacte de lecture : 177, 182
Palindrome : 198, 200
Parallélisme : 34, 122, 126, 127, 196
Parataxe : 14, 126
Pastoral : 115
Pathétique : 18, 25, 66, 72, 73
Périphrase : 70, 111-113, 118, 120
Politique : 177-179, 182-184
Polyphonie : 142, 171 ; polyphonique :
25, 26, 143
Portrait : 19, 20, 36, 88, 119-122,
156, 159
Pragmatique : 175, 178
Prolepse : 15
Prologue : 47

Q

Quatrain : 89, 90, 192, 199, 200, 202,
203

R

Ralenti : 19, 63

- Rapporté (discours) : 21, 35n, 127, 145, 153, 156, 168 ; (monologue) : 154, 155
- Registre : 23, 168, 179
- Rejet : 69, 90 ; contre-rejet : 201
- Répétition : 7, 16-18, 31, 33n, 35, 42, 43, 49, 52, 69, 92, 93, 106, 108, 116, 124, 126, 128, 193-197, 199, 201-203, 206-208
- Respiration : 67
- Rhétorique : 12, 23, 31, 34, 63-69, 71, 73, 79, 83, 84, 89, 100, 101, 108, 111, 114, 120, 122, 124, 127, 160, 173-175, 177, 189
- Rime : 24, 72, 78-80, 90, 92, 125, 193, 194, 196, 200-203, 205
- Roman d'éducation (*Bildungsroman*) : 179-180
- Rythme, rythmer : 14, 67-69, 73n, 89, 93, 104, 120, 125-127, 163, 192
- S** _____
- Satire : 80
- Scène, scénique : 64, 65, 73, 74, 69, 85
- Scénographie : 175, 178
- Sizain : 89
- Sociologique : 101, 102, 107-109
- Sommaire : 117, 122, 123
- Spectacle : 63-65, 67, 69, 73, 74 ; spectaculaire : 65, 66, 68, 69
- Stéréotypie, stéréotypé : 18, 112, 177
- Stichomythie : 77, 87
- Stoïcisme : 87
- Stroboscope : 19
- Strophe : 65, 89-91, 199
- Style : 12, 51, 109, 183, 184 ; (coupé) : 71 ; (direct) : 34, 35n, 163 ; (épique) : 70 ; (formulaire) : 16 ; (haché) : 68, 72 ; (indirect) : 127 ; (tragique) : 69 ; (sécheresse de) : 116
- Stylisation : 12, 18
- Sublime : 26, 28, 73
- Surréaliste : 198
- Symétrie : 17, 39, 113, 200
- Synecdoque : 30, 201
- T** _____
- Tautologie : 112
- Teichoscopie : 93
- Théâtre : 63, 64, 65, 71, 73 ; théâtral : 64, 68, 72, 73 ; théâtralisation : 21, 23, 73 ; théâtralité : 67 théâtraliser : 71, 73
- Tons (mélange des) : 12, 23, 28
- Tragédie : 63, 64, 65, 66, 69, 71-73 ; tragique : 63, 65, 69, 71, 73
- U** _____
- Utopie : 145-147
- V** _____
- Vers de conclusion : 47 ; d'intonation : 45-60
- Voix : 21, 34, 35, 47, 64, 65, 67, 68 et n, 71, 73, 82, 92, 142, 143, 155, 156, 160-163, 165, 169

RÉSUMÉS

MOYEN ÂGE

Danièle JAMES-RAOUL

p. 9

La poétique de l'*essemble* dans *Le Couronnement de Louis* (v. 1-2019) :
éléments de style

Le Couronnement de Louis se présente dès l'abord comme un modèle épique idéal, miroir des princes orienté par un but moral et politique, par une esthétique traditionnelle de stylisation. Mais cette œuvre sait aussi affirmer dans son style son originalité, voire son opposition au modèle antérieur de la *Chanson de Roland* : la perspective de l'*essemble* vantée comme définitoire dans le prologue (v. 10) oriente la poétique de cette geste, par la façon dont elle traite le récit face au chant dans sa composition, par la force de frappe accordée à l'illustration qui donne à voir et à entendre, par le mélange inattendu des tons qui évacue le pathétique ou le tragique pour privilégier « une mâle gaieté » (J. Frappier).

Valérie NAUDET

p. 29

Parler en pardon ? Trois actes de langages du Couronnement de Louis

L'étude porte sur trois actes de langage du *Couronnement de Louis*, la leçon-sermon de Charlemagne à Louis de la branche I, la menace et le reproche. Il s'agit d'en examiner les modalités d'écriture et d'en déterminer la portée et la force. Le succès comme l'échec de ces paroles particulières participent à la construction des personnages impliqués dans la situation d'énonciation. Mais dire n'est pas que faire, et ces discours ont également une valeur qui dépasse le cadre de la diégèse.

Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis*

À partir de différents critères, en particulier syntaxiques et discursifs, notre contribution s'efforce d'établir une typologie précise et complète des vers d'intonation, c'est-à-dire des vers d'ouverture de laisse, du *Couronnement de Louis* dans l'édition d'E. Langlois, avec la prise en considération des variantes et la mise en évidence des phénomènes remarquables, tant sur les plans stylistique et littéraire que sur celui de l'idéologie.

XVI^e SIÈCLE

Jean-Dominique BEAUDIN

p. 61

Didon se sacrifiant : action rhétorique et action dramatique.

Essai de définition d'une esthétique tragique

La pièce de Jodelle est emblématique de la conception que les poètes de la Pléiade se faisaient de la tragédie dite « humaniste ». À l'action proprement dramatique, montrant l'évolution de la passion amoureuse de Didon et sa purification finale par la mort volontaire, se superpose une action oratoire, l'*actio* étant depuis l'Antiquité (voir le *De oratore* de Cicéron) considérée comme une des cinq parties de l'éloquence, et non des moindres. Le jeu scénique (gestes, mouvements, voix, physionomie, regards), ainsi que la beauté musicale du vers concourent à mettre en scène par une sorte de spectacle musical et plastique la passion et la mort de l'héroïne. Rien de plus instructif à cet égard que de montrer la convergence entre ces deux plans, qui aboutit à un spectacle poétique efficace. Le génie de Jodelle a été d'adapter la matière épique et les conseils de Cicéron (repris en partie par Fouquelin en 1555) à un sujet dramatique et de convertir l'épopée et l'élégie en un véritable spectacle théâtral.

Deuil et tragédie chez Jodelle. *Didon se sacrifiant* : II, 433-461, V, 2099-2207

Comment s'orchestre l'ironie tragique dans la *Didon se sacrifiant* de Jodelle ? Cet article répond à la question par un examen minutieux des passages les plus significatifs de l'œuvre et en montre la composition savamment méditée dans les moindres détails.

XVII^e SIÈCLEL'usage du nom propre dans *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite :
un désignateur de fiction

Les noms propres du *Page disgracié* de Tristan L'Hermite permettent de comprendre le rôle de ces formes souvent marginalisées dans l'étude du nom, d'évaluer les définitions qu'on leur assigne et leurs conséquences littéraires : fonctionnant en réseau, jouant d'une référentialité ambiguë, et objets d'un détournement syntaxique et rhétorique, ils contribuent dans *Le Page* à la mise en place de la fiction, du genre romanesque et de l'histoire. Au lieu de n'être qu'un « désignateur rigide », le nom propre participe à l'élaboration du genre comme du style d'un auteur explorant les ambiguïtés de la nomination romanesque.

Une alliance inattendue : brièveté et répétition dans la deuxième partie
du *Page disgracié* de Tristan L'Hermite (1643)

Il s'agit d'examiner la mise en place de la brièveté, revendiquée à mi-mots, dans ce récit comportant de nombreux micro-récits et de comprendre l'interaction entre la brièveté et les figures de la répétition. C'est la dimension argumentative de ce texte qui éclaire cette alliance inattendue.

XVIII^e SIÈCLE

Frédéric CALAS

p. 129

Lieux et leçons du savoir dans les *Lettres persanes*

224

L'objectif de l'article est d'étudier le champ sémantique du SAVOIR à partir d'un examen des champs sémantiques de termes satellites (savoir/ignorance, barbares/sauvages, lumière/éclairer, orient/occident, livre/science) dans les *Lettres persanes* à partir d'une première enquête statistique établie à partir de FRANTEXT. La question du savoir, centrale dans le roman, puisqu'elle figure dès la première lettre, comme moteur principal du voyage entrepris par les explorateurs vers la France, est étudiée à l'aune énonciative, pour montrer comment Montesquieu met en place des stratégies de positionnement énonciatif permettant de renverser les idées reçues sur les (faux) savoirs et procède à une nouvelle cartographie de la connaissance permettant de distinguer les vrais savoirs des préjugés et des clichés.

XIX^e SIÈCLE

Véronique MAGRI-MOURGUES

p. 149

Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal

Le « travail de dissection » (É. Zola, *Causeries dramatiques*, 1881) exercé sur les personnages, jugé quelquefois excessif, voire contraire à la morale, pointé par les contemporains du *Rouge*, passe par la faculté d'observation du romancier et par la citation directe des pensées et réflexions du personnage, de « tous les mauvais mouvements de son âme » (Stendhal, *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*), qui font du lecteur un témoin indiscret. La récurrence de séquences qui relèvent *a priori* du monologue intérieur autorise son analyse comme fait d'écriture spécifique et signifiant dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

Par contraste avec les autres modes de représentation de la pensée, les frontières du monologue intérieur et ses caractères linguistiques sont d'abord évalués avant que le monologue intérieur ne soit envisagé comme séquence textuelle, répondant à une stratégie narrative particulière.

Enfin, le monologue intérieur, comme mode de représentation particulier, problématise les relations entre pensée, langage et action mais aussi entre pensée, parole et société.

Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

p. 171

Les « ménagements savants » des adresses au narrataire
dans *Le Rouge et le Noir*

La spécificité de l'écriture du *Rouge et le Noir* tient à celle de son énonciation, et particulièrement aux « ménagements savants » de son discours extradiégétique : les égards que les adresses du narrateur marquent pour le narrataire déploient son art de mener à bien le projet d'une chronique du XIX^e siècle. La spécificité de l'écriture est déjà celle du paradoxe énonciatif de ces adresses : ces sollicitations organisent une structure interlocutive que démentent pourtant la nature littéraire du texte et le fonctionnement même de leurs marques. En réalité, cette contradiction énonciative dessine la scénographie d'une chronique. L'illusion de son authenticité bénéficie de ce qui ressort de ce paradoxe : une posture d'autorité pour le narrateur, et le rôle de témoin de son interlocuteur – que l'analyse retenue soit celle d'un dialogue ou bien celle d'une forme d'archive non adressée. Mais si cette écriture cristallise la chronique de cette époque, c'est au moins autant parce que les adresses du narrateur au narrataire, telles que les définissent dans les premières pages les relations entre le voyageur parisien et son hôte à Verrières, politisent le texte du roman : l'organisation sociale, géographique du moment est inscrite dans et par leur dialectique Paris-province, leur dynamique de déplacement social, et la nécessité qu'elles illustrent d'être aidé d'un tiers pour avancer dans le monde.

225

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 13 Résumés

La saturation signifiante dans *Capitale de la douleur* de Paul Éluard

La répétition est une caractéristique de l'œuvre tout entière. Elle concerne les mots, mais aussi des syntagmes, et bien sûr tous les phénomènes de sonorités, aussi bien homophonies finales que figures diverses à partir de matrices consonantiques et/ou vocaliques. La condensation de ces phénomènes est étourdissante. Après en avoir pris divers exemples dans *Capitale de la douleur*, je me concentre sur une étude de « L'égalité des sexes », qui me permet de démontrer dans le détail poétique l'intuition qu'avait eue Georges Poulet d'un fonctionnement analogique de la figure féminine et du signifiant chez Éluard.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet	7

PREMIÈRE PARTIE

LE COURONNEMENT DE LOUIS

La poétique de l' <i>esemble</i> dans <i>Le Couronnement de Louis</i> (v. 1-2019) : éléments de style	
Danièle James-Raoul	11
<i>Parler en pardon</i> ? Trois actes de langage du <i>Couronnement de Louis</i>	
Valérie Naudet	29
Les vers d'intonation du <i>Couronnement de Louis</i>	
Muriel Ott	45

DEUXIÈME PARTIE

JODELLE

Action dramatique et action rhétorique dans la <i>Didon se sacrifiant</i> de Jodelle	
Jean-Dominique Beaudin	63
Deuil et tragédie chez Jodelle. <i>Didon se sacrifiant</i> : II, 433-461 ; V, 2099-2207	
Frank Lestringant	75

TROISIÈME PARTIE

TRISTAN L'HERMITE

<i>L'usage du nom propre dans Le Page disgracié de Tristan L'Hermite</i> : <i>un désignateur de fiction</i>	
Véronique Adam	99
Une alliance inattendue : brièveté et répétition dans la deuxième partie du <i>Page disgracié</i> de Tristan L'Hermite	
Claire Fourquet-Gracieux	115

QUATRIÈME PARTIE
MONTESQUIEU

Lieux et leçons du savoir dans les *Lettres persanes*
Frédéric Calas..... 131

CINQUIÈME PARTIE
STENDHAL

Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal
Véronique Magri-Mourgues 151

Les « ménagements savants » des adresses au narrataire dans *Le Rouge et le Noir*
Béregère Moricheau-Airaud..... 171

228

SIXIÈME PARTIE
ÉLUARD

La saturation signifiante dans *Capitale de la douleur* de Paul Éluard
Michèle Aquien 187

Bibliographie 207

Index des notions 217

Résumés..... 221