

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>

TROISIÈME PARTIE

Tristan L'Hermitte

UNE ALLIANCE INATTENDUE : BRIÈVETÉ
ET RÉPÉTITION DANS LA DEUXIÈME PARTIE
DU *PAGE DISGRACIÉ* DE TRISTAN L'HERMITE

Claire Fourquet-Gracieux
Université Paris-Sorbonne

115

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 13 • PUPS • 2013

Les romans de la première moitié du XVII^e siècle sont longs et leur architecture complexe. Le courant pastoral en est l'illustration évidente, en particulier *L'Astrée*. Et la tradition comique ne déroge pas à cette pratique, avec *Don Quichotte* de Cervantès (1605-1615) et l'*Histoire comique de Francion* (1623). La prose de Tristan L'Hermite dans *Le Page disgracié*, publiée en 1643, se détache de ces traditions auxquelles elle emprunte pourtant¹. Elle détonne en effet par sa brièveté, entendue au premier abord en termes physiques de longueur et de fragmentation qui font du roman in-12 un livre de poche dont la lecture peut être interrompue et reprise sans effort.

La brièveté s'entend également d'une qualité d'écriture, évoquée sans être nommée dans les commentaires du narrateur, située entre le succinct (« Ces deux lettres étaient succinctes, mais elles n'en étaient pas moins touchantes » [p. 186]²) et le prolixe (« Cette manière me défend, Thirinte, la prolixité » [p. 292], « Je passerai sur ces matières peu nécessaires » [p. 189]).

Ces commentaires font écho à la réflexion quintilienne sur la brièveté, l'une des qualités de la *narratio*, partie centrale de l'argumentation du

1 Voir Sandrine Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur » : imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, G. Narr, 2006.

2 Les citations tirées du *Page disgracié* sont issues de l'édition de référence du programme de l'agrégation de Lettres Modernes : Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. J. Prévost, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

discours judiciaire : la brièveté, qui « ne consiste pas à dire moins qu'il ne faut, mais à ne pas dire plus³ », est adoptée sans devenir sécheresse de style. Or, à la différence de Quintilien, Tristan propose paradoxalement de placer les répétitions au cœur de sa conception d'une écriture brève. Si le nom de Quintilien fait ici référence, c'est que la brièveté qu'affichent les aventures, la typification des personnages et le raisonnement inductif rapprochent ce récit de l'argumentation.

LA BRIÈVETÉ NARRATIVE : DENSITÉ DE RÉCITS, RÉCITS CONDENSÉS

116 Les unités narratives que constituent les différentes aventures de la deuxième partie du *Page disgracié* couvrent au maximum trois chapitres. Dans tous les cas, elles sont autonomes en mettant en jeu des personnages éphémères et des schémas narratifs complets.

Des micro-récits autonomes

Le Page disgracié multiplie les micro-récits en écho à la réflexion quintilienne : « *Partitio taedium levat [...] ita tres potius modica narrationes videbuntur quam una longa*⁴ ». Au niveau des titres, l'unité entre deux chapitres est assurée par la reprise de la dénomination du personnage principal de l'histoire racontée, tel que l'« avare libéral » dans « Quelle rencontre fit le page en une fameuse hôtellerie d'un avare libéral » (p. 208), « Extravagance de l'avare libéral » (p. 210) et « Faste de l'avare libéral, et quelle atteinte on lui donna », (p. 212). Et lorsque ce n'est pas la dénomination du personnage, c'est encore une lexie qui revient pour assurer l'unité : *surprise* dans les chapitres L et LI (p. 299, 303). Les titres rendent même les récits encore plus courts qu'ils ne le sont : même si son intitulé ne l'indique pas, le chapitre XXXV est rattaché aux chapitres XXXIII et XXXIV, par exemple.

Certains récits se concentrent entre des bornes encore plus étroites. Par exemple, les rencontres avec un « bon prêtre séculier » (p. 215), avec « un

3 Quintilien, *Institution oratoire*, livre IV, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003, p. 50-51.

4 *Ibid.*, p. 52. « En divisant le récit, on lève l'ennui [...]. Ainsi, on donnera l'impression de faire trois narrations de proportions modestes plutôt qu'une seule, longue ».

de [s]es parents » (p. 217) et avec le « cavalier crottesque » (p. 264) sont l'occasion de micro-récits à l'échelle d'un chapitre. Deux récits peuvent même se partager un chapitre : « Histoire de deux malades frénétiques » (chap. LIV) voit se succéder deux cas, articulés par l'indéfini à valeur cumulative « un autre » (p. 308).

À l'intérieur du tissu narratif cette fois-ci, un hyperthème vient souvent signaler l'existence d'un micro-récit : « l'aventure que je vais écrire » (p. 201) introduit le récit de la duperie, tandis que « cette infortune » (p. 208) résume le tour joué par Gélase à Maigrelin.

Le rituel du schéma narratif

Cette fragmentation rendue visible par la répétition lexicale ne provoque pas un abrègement de la structure. Ces micro-récits sont complets. Certes, quelques-uns présentent une fin précipitée par la mort prématurée d'un personnage comme Maître Robert, ou comme les trois décès du chapitre VIII. Mais tous présentent les mêmes étapes, identifiables au-delà de leur diversité par des marqueurs récurrents.

Les récits les plus autonomes sont isolés par un espace-temps : une rencontre localisée inaugure l'aventure (« une grande hôtellerie [...] à mon retour » [p. 208]), tandis que l'achèvement est identifié en termes spatiaux par un départ (« nous sortîmes de cette église » [p. 214]). Le personnage rencontré ne sera plus jamais évoqué par la suite. Quant aux micro-récits relevant de l'anecdote, ils connaissent une structure légèrement différente, sur le modèle de celle du chapitre XXX. Un sommaire sert de situation initiale, repérable aux imparfaits et aux marques de pluralité ou de fréquence : « Bien souvent je prenais un fusil » (p. 250). L'élément perturbateur est introduit par un GN circonstanciel de temps qui reprend la formule *article défini* + *N* (« un jour », « un soir », « un matin », « un grand matin »⁵), dont la récurrence fait écho à la formule liminaire et rituelle des contes de fées *il était une fois*. Et généralement, au moment où l'élément perturbateur est exposé, les

5 « un soir » (p. 208, 290), « un matin » (p. 213, 300), « un grand matin » (p. 236), « un jour » (p. 220, p. 221, p. 250, 281, 298, 307), « un certain jour de fête » (p. 272), « une après-dînée » (p. 253, 255, 259).

marques d'intensité apparaissent : « un soir qu'ils étaient en débauche, au plus fort de la bonne chère » (p. 196). Le schéma narratif est ainsi ritualisé par des repères récurrents.

Le superflu du récit, ou le récit superflu ?

Outre la fragmentation et la schématisation, cette brièveté consiste à retirer le superflu. En ce sens, la négation restrictive *ne...que*, d'une haute fréquence dans *Le Page disgracié*, est représentative de la brièveté narrative : un mouvement de négativisation est interrompu et reconduit vers le positif en faveur d'un seul élément. En d'autres termes, la brièveté narrative consiste à sélectionner et à désamorcer des attentes narratives.

118

Les interventions du narrateur sont souvent associées à la justification d'une ellipse, fruit d'une sélection : « Je ne m'amuserai point à vous dire comme nous fîmes le matelotage [...]. Je passerai sur toutes ces matières peu nécessaires, pour vous dire » (p. 189 ; voir aussi p. 280 et p. 292). « Peu nécessaires » fait écho à la définition quintilienne de la narration « concise » comme celle qui est débarrassée de toute superfluité⁶, qu'il ne faut pas confondre avec celle qui souffre d'un « abrègement excessif⁷ ». Deux autres traits d'écriture de Tristan traduisent également cette lutte contre le superflu : la litote et le décentrement.

L'auto-censure distingue cet auteur de son contemporain Sorel, qui se repaît des anecdotes grivoises dans l'*Histoire comique de Francion*. Tristan, lui, procède par litote dans l'acte de nommer : « elle tira tout autre chose que cela » (p. 244). La périphrase dont le noyau est indéfini remplace la désignation nominale de l'attribut viril. Et cette litote a un effet pragmatique : elle entretient la connivence avec le lecteur, puisqu'elle est reprise, reformulée en « partout » et associée au rire : « on nous eût bien pu fouiller partout [...] tant notre rate s'était épanouie sur ce ridicule accident ».

6 « *Quod illa supervacuis careret, hæc posset aliquid ex necessariis desiderare* » : « [Certains rhéteurs grecs distinguèrent] entre la narration concise [...] et la narration brève, la première [...] ne comportant rien de superflu, l'autre pouvant laisser à désirer quelque élément du nécessaire » (Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit., p. 50).

7 *Ibid.* p. 51.

Par ailleurs, le décentrement constant du propos s'explique par la volonté de raconter des faits « remarquable[s] » (p. 201), et d'éviter de raconter le superflu de la vie du personnage principal. Même lorsque ces histoires secondaires occupent le premier plan (chapitres VII, VIII et LIV introduits par « on m'a conté » [p. 308]), l'unité narrative perdue. D'une part, à la différence des nombreux récits enchâssés de romans du XVII^e siècle, si le personnage principal est relayé par d'autres personnages au niveau de la fable dans la deuxième partie du *Page disgracié*, en revanche, c'est le même narrateur qui prend en charge les récits : « on m'a conté depuis » (p. 308). Le seul narrateur second est le cavalier écossais reconnaissable à ses solécismes. Mais lui-même voit son récit incorporé au récit-cadre ; ses histoires sont en effet modalisées par le narrateur premier à la première personne :

Il me semble qu'elle contenait les secrètes affections (p. 193)

Il m'oblige du récit d'une autre aventure lamentable qui, me semble, était arrivée ainsi (p. 195)

Et, autre signe d'intégration au récit-cadre, le récit autodiégétique de cet Écossais est rapporté à la troisième personne :

À l'arrivée de cette merveille, le cavalier écossais fut tout surpris (p. 196)

D'autre part, ces histoires sont rattachées au fil narratif principal par des échos ménagés avec l'histoire-cadre : « seigneur disgracié » (p. 192) érige l'Écossais en double du personnage éponyme. Histoires enchâssées (chap. VII, VIII et LIV) et témoignages interrompent le fil autobiographique mais ces digressions répondent paradoxalement à un souci de brièveté qui se résume ainsi : éviter le superflu et faire écho au personnage principal.

LA RÉDUCTION À DES TRAITS DESCRIPTIFS

Le portrait et la description d'objets ou de lieux font à leur tour l'objet d'un traitement du superflu qui consiste à se contenter bien souvent de la charpente de cet exercice très codifié.

Refus de la description ?

Le refus de la description se fait une fois explicite : l'adverbe *bref* vient résumer et présenter ce qui faisait l'objet d'une description, sous un angle conceptuel, abstrait de tout élément physique :

la boue et les voiries, par l'artifice des humains, avaient été transformés en gazons fleuris et, bref, où l'on avait tiré tout ce qu'on s'imagine de plus délicieux pour la vue et pour l'odorat, de tout ce qu'il y a de plus sale et de plus infect. (p. 271)

120

Le pluriel de la diversité et le rôle qualificatif de l'adjectif sont relayés par le singulier de la généralisation, l'indéfini de la totalité, les relatives périphrastiques et l'adjectif substantivé. L'allusion est même choisie pour présenter un condensé de description, lorsque le lieu commun littéraire du *locus amœnus* émerge au chapitre XXXVIII à partir du détail clichéique « gazon mol et frais » (p. 273) et du calque français de l'expression latine : « agréable endroit » (p. 273). Le simple trait descriptif assure une connivence entre le lecteur et l'auteur. Tristan joue ici sur le pouvoir d'évocation de la connotation.

Généralement, cependant, les adjectifs, socle de toute description, ne sont pas absents. Au contraire, ils sont souvent énumérés pour brosser de brefs portraits. Au chapitre XVII, le portrait de la fille de l'hôte est résumé par trois adjectifs dont la structure syllabique va décroissant (3, 2, puis 1 syllabes), rythme qui suit l'essoufflement de la description : « il avait une fille agréable, mais beaucoup plus adroite et fine » (p. 218). Mais les adjectifs sont peu précis, voire éculés : *bien fait*, *bien né*, *généreux*, *adroit*, *agréable*, reviennent d'un portrait à l'autre. Ils traduisent la conformité aux codes rhétoriques de la description ainsi que l'effet produit sur le narrateur, en raison des marques de degré qui les accompagnent voire qui les remplacent : « un cavalier *bien fait*, de *bon* esprit, et *fort* adroit en tous exercices » (p. 195)⁸. Ces marques de degré en effet constituent l'information nouvelle, le propos, tandis que les termes auxquels ils se rapportent constituent des thèmes, plus encore, des passages obligés du portrait.

8 Nous soulignons.

Schématisme

Par ailleurs, une même structure est reprise d'une description à l'autre, surtout pour les portraits les plus brefs. Mais ce schéma est réduit, condensé : la structure ternaire (circonstances étrangères, prosopographie, éthopée) devient un diptyque voire se résume à un seul trait.

Tristan se conforme en fait au schéma antique de la concordance entre le corps et l'âme, et le résume par l'analogie entre un trait moral et une particularité physique : « aussi enflé de vanité que gros d'épaules et de poitrine » (p. 213). Ainsi le « cavalier crotisque⁹ », dont la qualification emprunte elle-même à un état de langue ancien, est vieux, parle comme au XVI^e siècle et ses habits sont dégradés. Une concordance entre le personnage, son discours et ses vêtements est exhibée.

Le diptyque propre à la structure la plus fréquente du portrait fait cependant l'objet d'un déplacement, en s'articulant souvent dans *Le Page disgracié* autour de la conjonction de coordination *mais*. Le diptyque revêt en effet une valeur contrastive et assure une fonction narrative. Il concentre les éléments de la crise. Ainsi en est-il pour l'extravagant cavalier grotesque : « un gentilhomme de qualité, qui n'était guères moins vieux que celui-là, était encore plus sain de corps, mais était bien éloigné d'être si sage » (p. 264-265 ; voir aussi p. 208, 217, 278). Et même les plus longs, les plus complets et les plus précis des portraits sont à leur tour caractérisés par le schématisme.

[Le nain] avait la tête à peu près aussi grosse que celles que nous voyons aux peintures où l'on nous représente Holopherne ; et tout le buste, excepté les bras, était de la même proportion, n'ayant qu'environ demi-pied de hauteur en tout le reste, tellement que c'était plutôt un monstre qu'un nain. Au reste, c'était la plus méchante et la plus malicieuse créature qu'on pût rencontrer. Il était Italien de nation, subtil d'esprit et dépravé de mœurs : on l'appelait seigneur Anselme, et c'était l'espion major de la maîtresse de la maison. (p. 235)

9 « Crotisque » est une forme ancienne de *grotesque* qui la remplace au XVII^e siècle, parallèlement à la substitution de *grotte* au substantif médiéval *crote* (caverne).

Ce portrait est relativement complet, mais peu complexe. Il est composé d'une prosopographie (portrait physique) proche de la caricature, puis d'une éthopée placée sous le signe de l'intensité.

Le sommaire, ou le portrait mêlé au récit

122

Le narrateur se fait moraliste plus que portraitiste, notamment parce qu'il préfère à l'adjectif la présentation du comportement. C'est la raison pour laquelle le sommaire a sa faveur, tant dans les caricatures du nain et de sa maîtresse, p. 245-246, que dans l'éloge de la fille de l'hôtesse du chapitre XXXVII. Le sommaire est un condensé qui recourt bien souvent à l'imparfait de l'indicatif à valeur itérative et à la catégorie du verbe. Aussi arrive-t-il que le portrait se réduise au sommaire, comme dans le cas de la femme mariée pour laquelle le page écrit des lettres, dans le chapitre XIX. Ce personnage, introduit par l'article indéfini particularisant « une fille qui gouvernait tout dans une grande maison » (p. 225), est ensuite désigné par un substantif de contenu très vague, « personne », et nullement décrit. En revanche, les verbes qui lui sont associés sont précis et nombreux : « elle se conseillait à moi », « pour mieux colorer [...] et tromper », « vidait la bourse ». Le personnage est mis en situation par la multiplication des indicateurs temporels, soulignés par le parallélisme de construction « lorsque [...] quand » et par l'alternance « tantôt [...] une autre fois ». Les verbes saturent cette mise en situation, à l'imparfait ou à la forme non temporelle de l'infinitif : « le piquer d'honneur pour l'obliger à s'en acquitter ». Le seul trait moral explicite résume ce sommaire à travers l'adjectif substantivé : « cette petite rusée ».

Par conséquent, Tristan reprend les codes rhétoriques de la description pour en dégager l'essence. Le portrait physique est volontiers réduit à des traits descriptifs et à un lexique récurrent. Il est subordonné au portrait moral, qui domine, mais qui est mêlé au récit car il s'appuie sur la présentation du comportement.

La description brève fait alors penser à la pratique ultérieure des caractères ou des comédies de mœurs, dont les personnages sont des types, désignés par des adjectifs moraux substantivés ou par une onomastique transparente. Tout en individualisant un personnage, les expressions référentielles lui attribuent en effet une identification

d'ordre générique : sociale dans le cas des nombreux noms communs de métier ou de statut (« le cavalier », « l'hôte », « le bon religieux ») ou éthique à travers la substantivation d'adjectifs se rapportant à des traits de caractère qui sont mis en scène dans les sommaires : « cette petite rusée », « le méchant », « l'avare libéral ».

Aussi la métaphore théâtrale innerve-t-elle la deuxième partie du récit : *personnage* est un terme métalittéraire à la frontière entre littérature morale et théâtralité. *Personnage* se dit d'abord du rôle que joue un comédien ou une comédienne, sens qu'il tient du latin *persona*, masque de théâtre puis par métonymie, rôle : « joua fort adroitement son personnage » (p. 196). Mais l'univers des comédiens n'est pas représenté dans la deuxième partie du *Page disgracié* ; seules les pièces montées par des amateurs – jardinier et pages – relèvent du sens premier du théâtre (chap. XXIX). Les tours joués au nain relèvent quant à eux d'un affaiblissement du vocabulaire théâtral (« la pièce que j'avais jouée au nain » [p. 245]). Plus encore que l'acception sociale positive (au sens de « personne d'importance » [p. 289, 229]) ou négative sur le plan moral, *personnage* s'entend du représentant d'une catégorie chez Tristan L'Hermite : lorsque l'expression *faire le* est employée à propos de l'extravagant (« faisait l'enragé » [p. 211]), le sème de la tromperie est en effet absent. L'avare libéral représente tous les hypocondriaques, c'est pourquoi il est désigné par l'adjectif substantivé au singulier générique, « le petit hypocondriaque » (p. 214).

LA RÉPÉTITION AU SERVICE DE LA BRIÈVETÉ : « *NON INORNATA DEBET ESSE BREVITAS*¹⁰ »

Deux problèmes se posent cependant dans l'établissement de cette brièveté qui consiste à ne pas dire plus qu'il ne faut : la multiplicité et les titres. Tous deux mettent en jeu la répétition, sur laquelle une réflexion s'impose à présent puisqu'elle est jugée antinomique de la brièveté

¹⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, éd. cit. p. 51. Nous traduisons : « la brièveté n'exclut pas l'ornement ».

depuis l'Antiquité. L'ornement de la répétition joue en fait ici son rôle de figure rhétorique soutenant une idée.

Le général et le particulier : la domination du raisonnement inductif

Dans la deuxième partie du *Page disgracié*, il y a presque autant d'aventures que de personnages rencontrés par le page, diversité qu'annonçaient les marques de la pluralité dans le sous-titre du roman (« de vifs caractères d'hommes de tous tempéraments et de toutes professions »). Nous l'avons vu, la multiplicité des récits est une conséquence de la brièveté de chacun d'eux. Mais n'amène-t-elle pas à se répéter trop souvent ?

124

Avec la multiplicité des récits, Tristan établit certes des échos : les extravagants, par exemple, se retrouvent d'un récit à l'autre, de l'avare libéral au cavalier grotesque. Mais ce faisant, le romancier adopte l'argument de la continuité du réel qui présuppose que la réalité est composée de cas comparables.

Le mouvement du raisonnement inductif est alors privilégié. Il est visible par endroits, lorsqu'apparaît la figure de condensation de l'épiphase, commentaire à portée générale rattaché au récit par des anaphoriques. À la manière des fabulistes qui séparent l'âme et le corps de la fable, Tristan clôture son récit par une pensée. En particulier, les chapitres VII, XIV, XVI, XIX et LII se terminent par une réflexion moraliste détachée du fil narratif, au présent gnominique associé à des hyperonymes abstraits et des marqueurs de généralité, singulier, pluriel et indéfinis : « cette émotion vient de ce ressort qu'on appelle amour de nous-mêmes » (p. 194), « c'est l'intérêt qui anime et qui fait mouvoir la plus grande partie des hommes » (p. 214).

Ce lien entre le général et le particulier préoccupe tellement le narrateur qu'il est développé également dans le sens inverse. Le raisonnement déductif voit la généralité précéder le cas particulier, à travers les subordonnées causales au présent gnominique : « comme l'extrême crainte fait faire quelquefois des coups de désespoir » (p. 238), « comme il y a de certaines fatalités dans les maisons » (p. 298). Un micro-récit sert alors d'illustration à une thèse. Cette incrustation de formules sentencieuses dans le cours du récit relève de la figure de l'épiphonème fréquente

chez les moralistes, commentaire de portée générale qui se présente de manière autonome, détachable, comme la deuxième proposition dans cette phrase : « Cette réponse fut de mauvais augure, et le malheur suivit son présage » (p. 237).

Toutefois, l'âme de la fable n'est pas toujours exprimée. Les échos entre les cas particuliers compensent alors ce silence. Le schématisme contribue à enlever leur particularité aux aventures relatées. Antithèses, hyperboles issues de l'utilisation de déterminants numériques tels que *cent* et *mille*, expression de l'intensité, répétitions en tous genres, prédilection pour les noms de relation et de statut tels que « hôte », « maître », « cavalier » et anonymat se multiplient au détriment de l'individualisation. Par conséquent, dans leur multiplicité, les micro-récits viennent confirmer un même schéma pour le rendre convaincant et opératoire.

Une critique en exercice de la prolixité

Les titres, pour leur part, semblent contrevenir à la brièveté pour une autre raison : ils en disent trop. En particulier, la majorité d'entre eux désamorcent l'attente en révélant d'emblée les situations finales, comme dans le chapitre XXXVIII : « Comme un écolier de bon lieu fut tué par des paysans » (p. 272). La structure actantielle y est en même temps mise au jour, avec la mention récurrente du personnage principal du micro-récit, de son opposant et de son objet. Est-ce à dire que l'on peut se contenter de la lecture des titres et que les histoires elles-mêmes représenteraient « toutes ces matières peu nécessaires » (p. 189) que pourfend Tristan ?

Les titres invitent à lire avec surplomb le récit. Un jeu de nuances s'établit parfois entre ces deux éléments, rendant la lecture du récit indispensable. Le titre « Duel entre le nain et le coq d'Inde » par exemple, apparaît antiphastique au terme de la lecture du chapitre. À l'opposé d'un duel, événement aristocratique par excellence, c'est un assassinat qui est perpétré : ni témoin (« il ne prit aucun complice » [p. 238]), ni code de l'honneur (« surpris par derrière » [p. 239]). L'écart burlesque entre le titre et le texte est soutenu par une vivacité du rythme : « un grand coup de son coutelas sur le col de son ennemi » (p. 239). Allitérations,

assonances et rythme marqué 3-5/3-5 mettent l'emphase sur la scène, alors que le lexique en livre la bassesse.

Surtout, la mise en série des titres de chapitres fait apparaître que les propositions interrogatives portant sur la manière – dont les subordonnants sont *comme* et *par quel(le)* – sont très largement majoritaires. C'est donc à un changement herméneutique qu'invitent ces titres qui en disent trop long sur le contenu de l'histoire : il s'agit de déplacer son regard, de l'éloigner du narré pour le reporter sur la manière de raconter.

126

Or, à cet égard, Tristan se fait poète, moins par son utilisation des images⁴¹, que par le rôle qu'il attribue au retour des mêmes sonorités et à l'architecture de la phrase. La forme a un sens, et c'est ce sens qui est à retenir : la forme est la seule à ne pas dire plus qu'il ne faut.

Les figures de répétition saturent parfois le texte, mais pour lui donner sens : dans « firent mille pas et dirent mille choses » (p. 296), l'anaphore de « mille » est soutenue par le parallélisme de construction et par la paronomase entre « dirent » et « firent ». Or, une telle attention prêtée au tissu textuel rend la vanité de la situation décrite encore plus visible.

En lien avec cette attention portée au sens de l'ouïe, l'architecture des phrases établit des correspondances entre structures phrastiques et effets de sens. Les moments d'harmonie sont exprimés par des phrases liées. La parataxe est souvent présentée avec une cadence majeure et sur le mode de la relance simple par la conjonction de coordination. Par exemple, dans le chapitre XXXVII, l'éloge de la fille de l'hôtesse est suivi de celui de la ville et des écoliers (« Sa conversation [...] en leur compagnie » [p. 271-272]). Le modèle y est identique : les phrases se succèdent sans lien logique et sont constituées de propositions indépendantes coordonnées.

À l'opposé, les phrases segmentées correspondent aux phases dysphoriques englobant élément perturbateur et péripéties. L'hypotaxe est doublée de perturbations de la phrase canonique, provoquées

11 Nous renvoyons à notre étude de la pédagogie des images, S. Berrégard et C. Fourquet-Gracieux, *Tristan L'Hermite, Le Page disgracié*, Neully-sur-Seine, Atlande, à paraître.

par présentatifs, subordination inverse, focalisations ou éléments surnuméraires, et la cadence mineure n'est pas rare. La dernière phrase du chapitre XXXVIII peut servir d'exemple :

Nous nous retirions si vite que nous ne nous aperçûmes de ce désastre que *longtemps après*, et quand nous eûmes gagné une petite éminence, d'où nous vîmes à le découvrir qui se défendait encore ; mais il ne dura pas longtemps, car il fut en peu de temps assommé par ces brutaux à coups de perches et de pierres, sans qu'il nous fût possible d'en approcher pour le secourir, tant nous avions de gens sur les bras, qui nous couvraient de cailloux, dont ils nous cassèrent deux ou trois épées, et nous eussent enfin massacrés si nous ne fussions entrés dans la ville, quoique nos manteaux entortillés autour de notre bras nous servissent aucunement de rondache. (p. 275)¹²

L'hypotaxe y est accompagnée d'une phrase à parallélisme reconnaissable à son dédoublement fonctionnel. À deux reprises, la conjonction de coordination *et* réunit des éléments de nature grammaticale différente, ce qui traduit un désordre.

De la sorte, sensible aux effets de sens de la mélodie, Tristan associe très souvent le discours rapporté à la phrase à parallélisme, pour mieux critiquer les discours comme vains ou mensongers. En effet, la dimension mécanique du redoublement fonctionnel des phrases à parallélisme vise à dénoncer l'inefficacité des paroles ou leur enveloppe vide. Le billet communiqué par le page à sa maîtresse est révélateur de ce mécanisme dérisoire de la parole : l'adverbe laudatif *adroitement* qui présentait le billet est aussitôt contredit par la lourdeur du discours rapporté au style indirect : « Je l'avertissais par là, que j'étais dans un désespoir bien étrange et qu'il n'y avait qu'elle alors qui fût capable de m'en pouvoir consoler ; que notre [...] et que [...] » (p. 222). La réalité vient contrecarrer cette rhétorique, mais le rythme lui-même avait anticipé sur la vanité des propos. Aux longs discours du cavalier grotesque, le page oppose le silence et les signes. C'est donc également une manière de raconter qui

12 Sont soulignés d'un trait les connecteurs ; et par l'italique, les redoublements.

est critiquée : la brièveté est promue par une démonstration de la vanité de la prolixité.

La brièveté narrative s'accommode donc d'une multiplicité de récits qui pourraient apparaître d'autant plus superflus que leurs titres les résument. Mais la multiplicité contribue elle-même à la brièveté car elle est ordonnée par un raisonnement inductif et organisée par des figures de répétition et des constructions phrastiques qui donnent sens à ses composantes.

128

En définitive, la synthétique description tristаниenne ne prétend pas innover, mais retient l'essence de l'exercice et le met au service d'une pensée moraliste. La brièveté narrative, quant à elle, commande une nouvelle manière de lire un récit en prêtant attention à son tissu sonore et mélodique. Les séquences narratives confirment cette conception de la brièveté : le schématisme sert l'argumentation moraliste.

Théâtre et poésie ressortent valorisés, pour leur critique du roman bavard : le premier parce que la gestuelle remplace le verbe, et que le type est valorisé – ce qui explique que le théâtre comique serve davantage de paradigme que la tragédie – le deuxième parce que les figures véhiculent un sens plus efficace que le texte même. La répétition apparaît à l'intersection de la poésie, du théâtre et de l'argumentation.

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 *Traité 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 poésie 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 poésie 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 poésie 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.
- PARMENTIER, 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 SIÈCLE

L'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