

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



Roman d'Eneas

*La Boétie*

*Corneille*

*Marivaux*

*Baudelaire*

*Yourcenar*

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

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

**Joëlle Gardes Tamine**

Le style entre grammaire et rhétorique

### ROMAN D'ENEAS

**Evelyne Oppermann-Marsaux**

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

**Pierre Manen**

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

### LA BOËTIE

**Alexandre Tarrête**

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

**Nora Viet**

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

### CORNEILLE

**Nicholas Dion**

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

**Jean de Guardia**

*Cinna* et le genre délibératif

### MARIVAUX

**Fabienne Boissieras**

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

**Lise Charles**

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

### BAUDELAIRE

**Pauline Bruley**

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

**Stéphanie Thonnerieux**

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

### YOURCENAR

**Frédéric Martin-Achard**

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

**Franck Neveu**

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

STYLES, GENRES, AUTEURS N°14

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

Karine Abiven & Hélène Biu (dir.)

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



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

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

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

ISBN : 978-2-84050-961-5

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

TIRÉS À PART EN PDF :

- Gardes Tamine – 979-10-231-1563-5
- I Oppermann-Marsaux – 979-10-231-1564-2
  - I Manen – 979-10-231-1565-9
  - II Tarrête – 979-10-231-1566-6
  - II Viet – 979-10-231-1567-3
  - III Dion – 979-10-231-1568-0
  - III de Guardia – 979-10-231-1569-7
  - IV Boissières – 979-10-231-1570-3
  - IV Charles – 979-10-231-1571-0
  - V Bruley – 979-10-231-1572-7
  - V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4
  - VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1
  - VI Neveu – 979-10-231-1575-8

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

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris  
tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

## LE STYLE ENTRE GRAMMAIRE ET RHÉTORIQUE

*Joëlle Gardes Tamine*

Bien au-delà de son intérêt pour les candidats, la journée d'agrégation organisée par Karine Abiven et Hélène Biu a le grand mérite de mettre en œuvre des conceptions sur la langue et le style qui restent trop souvent théoriques. C'est ici une stylistique-action, si l'on peut dire, qui se manifeste, et montre la vigueur de cette discipline « interlope », comme la décrivait le sémiologue Jean-Claude Gardin<sup>1</sup>, à mi-chemin entre l'étude de langue et la littérature, et pour cela, trop facilement décriée comme ne relevant ni de l'une ni de l'autre. Sans doute, mais elle permet de les articuler l'une à l'autre, ce qui, somme toute, est l'essentiel. On doit ainsi distinguer trois niveaux pour appréhender un texte. D'abord celui des faits de langue, car, faut-il rappeler cette lapalissade, avant de proposer des idées, des émotions..., un texte est fait de mots. Puis le groupement de ces faits dans un ensemble particulier où ils prennent leur sens les uns par rapport aux autres et dans une construction globale. Enfin, la mise en perspective de ces faisceaux de traits dans un extérieur du texte, dans des considérations que l'on peut regrouper sous le terme de rhétorique. Qu'on me permette de rappeler ici ma propre conception du style. Avec Gilles-Gaston Granger, je pense que le style est « une modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est travail, et qui se présente nécessairement dans toutes les formes de la

---

1 Voir Jean-Claude Gardin, « Vers une épistémologie pratique en sciences humaines », dans Jean-Claude Gardin *et al.*, *La Logique du plausible. Essais d'épistémologie pratique en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 3-91.

pratique<sup>2</sup> », et dans le cas particulier de la pratique des mots. Il témoigne d'un engagement du locuteur et tout particulièrement de l'écrivain qui choisit, consciemment ou non, une langue, un registre, un genre, une attitude énonciative... Ainsi retenus, les faits de langue prennent leur sens dans la totalité d'un texte, qui s'ouvre sur un extérieur. Il s'agit de passer des micro-unités aux structures globales puis au monde, ou plutôt à une représentation de ce monde, à du mondain, selon le terme de Georges Molinié, ou à une ontologie, selon celui de Michele Prandi<sup>3</sup>. Le *logos*, premier, fondamental, émane d'un *ethos*, et tient compte de l'autre de l'échange, de son *pathos*, tout comme l'univers qu'il vise, qu'il lui préexiste, ou qu'il le construise. C'est ainsi une perspective rhétorique qui justifie les faits linguistiques et leur agencement stylistique. Le style est l'articulation des deux niveaux, grammatical et rhétorique : bien loin de s'écarter du fait grammatical, il prend appui sur lui pour construire une production langagière individuelle dont la signification dépend de considérations extérieures. C'est dire qu'il n'y a pas d'analyse stylistique refermée sur elle-même, réduite à l'observation de faits de langue, plus ou moins saillants dans le texte, ou à une liste de traits regroupés en une fiche descriptive : l'analyse doit s'appuyer sur la grammaire pour aboutir à une interprétation du texte, en réponse à la question préalable que l'on a posée sur lui, en termes de genre, d'énonciation, de vision du monde d'un personnage ou du narrateur... C'est ce dont témoigne chacune des communications rassemblées dans ce volume, avec sa spécificité.

C'est parfois le fait de langue qui est au centre de l'analyse, comme dans l'article de Fabienne Boissières, « L'implication passive dans *La Vie de Marianne* de Marivaux », qui étudie la façon dont l'exercice de la

- 
- 2 Gilles-Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style* [1968], Paris, Odile Jacob, 1988, p. 8. Voir Joëlle Gardes Tamine, « Le travail des mots », dans Joëlle Gardes Tamine et Georges Molinié (dir.), *Style et création littéraire*, Paris, Champion, 2011, p. 65-76.
  - 3 Georges Molinié, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Champion, 2005 ; Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.



volonté de la narratrice se traduit à travers le lexique, le passif, la voix pronominale, etc., ou dans celui de Franck Neveu, « Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans *Mémoires d'Hadrien* », qui montre comment cette syntaxe construit un *ethos*. Le titre même de l'étude de Frédéric Martin-Achard, « Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* », montre précisément que le fait de langue est l'objet d'une question qui vise à l'interpréter. À proprement parler, d'ailleurs, l'hyperbate est autant fait de langue, qui joue sur l'ordre des mots, qu'une figure stylistique, qui implique inversion ou ajout, elle montre bien l'articulation des niveaux dont on a parlé.

Plusieurs analyses intègrent les micro-unités dans des ensembles qui leur donnent leur sens. Il peut s'agir de considérations sur le développement d'un texte bref, comme le poème en prose, analysé par Pauline Bruley (« Figures d'amplification dans les *Petits poèmes en prose* : l'esthétique du "thyrse" à l'œuvre ? »), sur la nature d'une œuvre tout entière, par exemple dans une perspective générique, comme dans l'étude de Lise Charles, « Marianne dramaturge : la scène dialogue dans *La Vie de Marianne* », qui montre la ressemblance entre le roman et le théâtre, à travers « la voix narrative ». C'est également cette voix qui fait l'objet de l'analyse de Stéphanie Thonnerieux, « Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Dialogue, dialogisme et point de vue ». Elle pose le problème de l'énonciation, du discours à la source de ces discours, problème fondamental en particulier quand les voix narratives se multiplient. Evelyne Oppermann-Marsaux étudie ainsi le discours rapporté dans le *Roman d'Eneas* (« Quelques propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* et l'émergence de l'écriture romanesque ») dans un genre tout à fait particulier, le roman en vers. Ces trois études témoignent, s'il en était besoin, de la nécessité de mettre en perspective des faits de langue, ici le discours rapporté, évidemment avec leur origine énonciative, simple ou double, mais aussi avec le genre où ils sont employés. Décidément, il n'y a pas solution de continuité entre les micro- et les macro-unités.

Plusieurs articles se tournent plus précisément vers la perspective rhétorique, en particulier pour les textes classiques. On sait en effet combien la discipline est importante pour des écrivains qu'elle a largement formés. Ces contributions en exploitent les différentes

composantes, type de discours, figures, rapport à la vérité... L'étude d'Alexandre Tarrête, « La rhétorique de l'évidence dans le *Discours de la servitude volontaire* » s'attarde sur cette notion fondamentale qu'est l'*enargeia*, qui, bien loin de se limiter à l'emploi de figures comme l'hypotypose, est liée à une interrogation sur l'intelligibilité du monde. Nora Viet, « "Mettre la main aux plaies incurables" ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le *Discours sur la servitude volontaire* », analyse la stratégie discursive de La Boétie à travers une figure de pensée, le paradoxe. Jean de Guardia (« *Cinna* et le genre délibératif » se penche sur la façon dont se construisent les monologues de dilemme et d'hésitation et ce qu'ils doivent au genre délibératif. Enfin, le texte de Nicholas Dion, « "D'un genre peut-être plus sublime" : la mise en forme des intentions dans *Cinna* », se situe à l'articulation de la rhétorique avec la *Poétique*, en interrogeant la question du dénouement de la pièce, qui découle d'actes de persuasion.

À travers ces différents angles d'approche complémentaires se manifeste la vitalité d'une discipline dont jamais ses détracteurs, linguistes ou littéraires purs et durs, n'ont réussi à supprimer la légitimité. Dans la vie quotidienne comme dans des situations plus élaborées, plus contrôlées, c'est par le *logos* que passe notre insertion dans le monde, ce n'est pas seulement au théâtre que la parole est action. Comment ce *logos* ne devrait-il pas faire l'objet de notre toute attention ? C'est là une nécessité dont les étudiants se convaincront aisément à la lecture de cet ouvrage.

*Roman d'Eneas*



QUELQUES PROPRIÉTÉS ÉNONCIATIVES  
DU *ROMAN D'ENEAS*  
ET L'ÉMERGENCE DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE

*Evelyne Oppermann-Marsaux*  
*Université Sorbonne-Nouvelle, Clesthia*

Comme le souligne Aimé Petit dans l'introduction à son édition du *Roman d'Eneas*, « l'influence de la Chanson de geste se fait sentir sur les thèmes (combats, conseils, ambassades...) et les moyens d'expression, mais par leur technique littéraire et leur thématique, les romans antiques apparaissent bien comme nos premiers romans<sup>1</sup> ». C'est l'émergence de cette nouvelle écriture, caractérisant le roman en vers, que je souhaite mettre en évidence dans cet article, à travers l'étude de quelques-unes de ses particularités. J'ai en effet choisi de centrer mon travail sur les propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas*, autrement dit sur les moyens qu'il met en œuvre pour renvoyer aux actes d'énonciation du narrateur et des personnages.

Tout texte relevant par définition de l'énonciation écrite, l'observation de ces propriétés énonciatives oblige à traiter séparément deux niveaux d'énonciation, en distinguant celui du narrateur qui s'adresse au narrataire, et celui des personnages, dont les paroles sont enchâssées – sous la forme de discours rapportés – dans la narration<sup>2</sup>. Après avoir relevé et décrit les traits énonciatifs caractérisant d'une part la narration et d'autre part les discours rapportés du *Roman d'Eneas*, en m'appuyant en particulier sur les occurrences des vers 1 à 5671 au programme de

1 *Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, éd. Aimé Petit, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1997, p. 8. Mon édition de référence.

2 « Celle-ci [l'énonciation écrite] se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer. » (Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, V, 17, 1970, p. 12-18, ici p. 18.)

l'agrégation, je mettrai en perspective mes résultats en les comparant aux analyses menées par Sophie Marnette sur les chansons de geste et sur les romans (courtois) en vers<sup>3</sup>.

## LES TRACES DE L'ÉNONCIATION DANS LA NARRATION

Dans un récit, le narrateur peut laisser des traces, plus ou moins nombreuses et plus ou moins explicites, de son propre acte d'énonciation. Cette inscription de l'énonciation dans la narration est prioritairement attestée par la présence de déictiques, mais aussi à travers l'emploi d'expressions à valeur subjective, qui révèlent la présence d'un narrateur dans le texte.

14

### La présence de déictiques

L'inscription de la situation d'énonciation à l'intérieur même d'un discours – oral ou écrit – se manifeste en premier lieu par la présence de déictiques : leur interprétation (et, plus précisément, l'identification de leur référent) nécessite en effet la prise en compte de paramètres de la situation (extralinguistique) dans laquelle ce discours est produit<sup>4</sup>. Cela vaut aussi pour la partie narrative du *Roman d'Eneas*, où les déictiques de personne restent néanmoins peu nombreux : seuls 16 des 5 671 premiers vers du texte en comportent. Parmi eux, 13 vers mettent alors en scène le narrateur du texte, à l'aide de déictiques de première personne<sup>5</sup>. En voici quelques exemples :

(1) Une herbe en naist mortel et laïe, / [...] / aconita l'oïj nommer : / [...]  
(2664-2667)

- 3 Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998. L'auteur y étudie également d'autres genres littéraires, notamment les vies de saints et les romans en prose, mais aucun des trois romans antiques ne fait partie de son corpus.
- 4 Voir entre autres la définition proposée par Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1999], Paris, Armand Colin, 2009, p. 39-42.
- 5 Rappelons l'importance d'inclure, à côté des pronoms personnels (et des possessifs), les morphèmes verbaux dans le relevé des déictiques de personne, en particulier dans une langue dans laquelle le pronom personnel sujet est souvent omis.

(2) L'achoisson de cel maltalent / *veuil* moustrer assez briement.  
(4438-4439)

(3) S'elle ne fust si bien tenue, / *je cuit* jamais ne fust veüe ; /...  
(4581-4582)

Lorsque le narrateur se pose en sujet du verbe *dire*, le narrataire peut être mentionné, en tant que destinataire, sous la forme du pronom complément *vous*. Cela se produit à deux reprises :

(4) D'auquans des princes, des barons / *vous say* a dire touz les nons.  
(3992-3993)

(5) Que *vous* en *diroie* je plus ? (4042)

Uniquement trois vers sont centrés sur le narrataire, en ne comportant que des déictiques de cinquième personne :

(6) [...] / ne resabloit de rien vilain : / *ce vous* samblast que fust Febus.  
(1581-1582)

(7) *Estes* les *vous* touz seulz ensamble, / [...] (1604)

Enfin, nous notons le faible nombre d'adverbes déictiques renvoyant au cadre spatio-temporel de l'énonciation. Seul l'adverbe *or* (pouvant être traduit par « à présent ») apparaît à cinq reprises dans la narration et donne alors l'illusion d'une concomitance de l'action racontée avec le moment de l'énonciation (ou de la réception) du texte :

(8) *Or* a Dydo ce que vouloit, / du Troÿien fait son exploit / et son talent  
tout en apert. / *Or* la tient cil a descouvert, / [...] (1688-1691)

### La subjectivité du narrateur

Si parmi les déictiques que nous venons de relever, ceux de première personne sont les plus nombreux, le narrateur du *Roman d'Eneas* dispose encore d'autres moyens pour manifester sa présence dans le texte. Comme le suggère déjà l'emploi du verbe d'opinion *cuidier* dans (3), il n'hésite pas, en effet, à faire part de son point de vue concernant des événements précis de l'histoire qu'il raconte. Comparons

(9) Si grant pour ot Eneas / n'ossa avant aler .I. pas : / se il douta,  
*ne m'en merveil.* (2678-2680)

et

(10) cil l'[Euryale] avironnerent entor, / *n'est merveille* s'il ot pour.  
(5205-5206)

Indépendamment de la présence ou de l'absence de déictiques de première personne, ces deux exemples mettent bien en évidence un narrateur qui commente, à travers l'emploi de la forme verbale *ne m'en merveil* (9) et de la locution *n'est merveille*<sup>6</sup> (10), la vraisemblance des faits exprimés par les énoncés « il douta » (9) et « il ot pour » (10) ; autrement dit, *ne m'en merveil* et *n'est merveille* relèvent des modalités d'énoncé, qui indiquent la position de leur locuteur face à l'énoncé sur lequel ils portent<sup>7</sup>. Dans d'autres passages, le narrateur porte une appréciation positive (11) ou négative (12) sur les pensées ou les paroles de ses personnages :

(11) Entr'euz le dient, si *ont droit*, / que moult est folz qui feme croit : /  
[...] (1672-1673)

(12) [...] / mais *moult sont fol* quant il ce quident : / [...] (4329)

Et il n'hésite pas à indiquer clairement son camp dans le conflit qui oppose Eneas à Turnus :

(13) Moult dolens fu [Turnus] en son coraje, / des suens y ot grant  
damaje, / plus de .III.M. en y ot mort, / *ce est bien droiz*, que *il ont tort* ;  
/ [...] (5434-5437)

6 Cette tournure apparaît aussi aux vers 3169, 3337, 4585 et 4926.

7 À la suite de Charles Bally (*Linguistique générale et linguistique française* [1932], Berne, A. Francke, 1944), qui distingue, pour chaque énoncé, entre le *Dictum* (le contenu propositionnel) et le *Modus* (manifestant l'attitude subjective du locuteur vis-à-vis du *Dictum*), André Meunier définit les modalités d'énoncé comme caractérisant la manière dont le sujet parlant « situe la proposition de base par rapport à la vérité, la nécessité [...] par rapport aussi à des jugements d'ordre appréciatif [...] » (« Modalités et communication », *Langue française*, 21, 1974, p. 8-25, ici p. 14).



La narration comporte donc là encore des termes ou des expressions – l'adjectif *fol*, les locutions *avoir droit/tort*, *estre droiz* – que nous pouvons interpréter comme des modalités d'énoncé, dans la mesure où ils reflètent l'opinion du narrateur face à différents éléments de son récit et constituent ainsi des traces de sa subjectivité.

Notons aussi que le narrateur ne s'exprime pas exclusivement sur le récit lui-même. Celui-ci peut aussi donner prétexte à des commentaires plus généraux de sa part, dépassant le cadre de l'histoire racontée. Ainsi, l'énoncé des vers 1622-1623 entraîne une digression de 26 vers sur la « fame », la Renommée. En voici le début :

(14) La fame vait par le païs / que Eneas l'a vergondee : / Ffame est  
merveilleuse chose, / elle ne fine ne repose, / .M. bouches a dont el  
parolle / et .M. elles dont elle volle ; / .M. oïes touz tens oreille / s'elle  
oroit nulle merveille / qu'elle peüst avant noncier. (1622-1630)

Ces commentaires du narrateur peuvent également prendre la forme de véritables conseils adressés à un destinataire général et indéfini :

(15) Pour ce ne doit hom desperer / quand li couvient mal endurer, / et  
se il a tout son plaisir, / dont ne se doit trop esjoïr, / ne pour grant mal  
trop esmaier, / ne pour grant bien trop esleecier. (632-637)

(16) [...] / car amors est moult grief chose / quant l'en ne fait riens et  
repose, / et qui s'en veult bien delivrer, / il ne doit mie reposer : / [...]  
(1532-1535)

## LA REPRÉSENTATION DES PAROLES DES PERSONNAGES

Si le narrateur laisse, à l'intérieur de son discours, des traces renvoyant à son activité de locuteur, il y est aussi régulièrement amené à faire parler ses personnages. Notre texte met en pratique toutes les formes – aussi bien marquées que non marquées – de discours rapporté (désormais DR) ; je résume leur répartition dans le tableau suivant<sup>8</sup> :

8 J'étudierai ici uniquement les DR insérés dans la narration, sans tenir compte de ceux qui figurent à l'intérieur d'un premier DR.

DR marqués		DR non marqués		
Discours direct (DD)	Discours indirect (DI)	Discours narrativisé (DN)	Discours direct libre (DDL)	Discours indirect libre (DIL)
68	56	33	4 + 38	23

### Les DR marqués

18

Le discours direct (DD) et le discours indirect (DI) relèvent de cette catégorie. Dans les DR marqués, le changement de situation d'énonciation est explicitement indiqué dans le texte, en particulier par une séquence introductrice comportant un verbe de parole et précisant l'identité du locuteur auquel le DR est attribué. Toutefois, DD et DI correspondent « à deux modes radicalement distincts de représentation d'un autre acte d'énonciation<sup>9</sup> » : alors que le premier témoigne d'une « opération de citation<sup>10</sup> » qui préserve ainsi l'indépendance – syntaxique et énonciative – du discours cité (entre guillemets) par rapport à la séquence introductrice, le second implique une véritable reformulation, par le narrateur, des paroles qu'il rapporte, et « enlève toute autonomie au discours cité, qui est complètement subordonné à l'énonciation du verbe introducteur<sup>11</sup> ».

Dans le *Roman d'Eneas*, nous relevons différentes variantes de DD, selon la place occupée par la séquence introductrice par rapport au discours cité :

- les *DD pro*<sup>12</sup> (en prolepse), dans lesquels la séquence introductrice précède le discours cité :

(17) Acarius commence a rire, / et par gabois commence a dire : /  
« Forment nous a fain angoissé / quant nos tables avons mengié, / n'i  
remain table ne relief / n'aions par fain pris de rechief. » (3126-3131)

9 Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'Information grammaticale*, 56, janvier 1993, p. 10-15, ici p. 11.

10 *Ibid.*

11 Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 236.

12 Je reprends ici la terminologie proposée par S. Marnette (*Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale, op. cit.*).

- les *DD ana* (en analepse), dans lesquels cette séquence figure en incise :

(18) Elle ploie, crie et braie, / et ses cheveulz rompt et detrait. / « Lasse, *fait elle*, mal eüree! / Je meïsmes ay aprestee / la mort dont elle s'est occise! / Suer, est ce dont le sacrefisce / que rouvastes appareillier ? / [...] » (2166-2172)

- les *DD mixtes*, qui associent les deux procédés et proposent de ce fait un double marquage du discours cité :

(19) [...] il [Eneas] s'abandonne / vers la dame, *si l'araisonne* : / « Dame, *fait il*, por moie amor / avez souffert mortel dolor, / je vous sui achoison de mort, / mais je n'i ay coupes ne tort. / [...] » (2712-2717)

La structure syntaxique du DI étant beaucoup plus contrainte que celle du DD, ce DR prend la forme

- d'une phrase complexe comportant une proposition complétive régie par un verbe de parole<sup>13</sup> :

(20) [...] / *elle disoit* qu'elle ert s'espeuse. (1617)

(21) [...] / *dient* ja est li chastiax pris, / [...] (359)

- d'une construction infinitive :

(22) *Il li rouva* venir a terre / [...] (4774)

- ou d'une phrase simple dans laquelle le verbe de parole est complété par un groupe nominal :

(23) [...] / et puis [Anchise] li a *moustré* après / les batailles que i fera / et les travaulz que soufferra. (3063-3065)

Lorsqu'un DI se réduit à une locution verbale ou à un verbe de parole, on parle aussi de discours narrativisé (DN). On peut analyser ainsi les occurrences suivantes :

(24) *Il l'avoient a raison mis*, / il ne vouloit de rien respondre. (5268-5269)

(25) Ascanius et si baron / ne dorment pas, celle nuit veilent, / et *mout estroitement conseillent* ; / [...] (5056-5058)

<sup>13</sup> Les cas de parataxe sont possibles, comme le montre (21).

## Les DR non marqués

À côté des formes marquées, notre corpus comporte aussi les formes non marquées de DR, à savoir le discours indirect libre (DIL) et le discours direct libre (DDL). Le changement de situation d'énonciation ne se trouve alors plus explicité, mais seulement suggéré par des indices situés dans le contexte linguistique immédiat de ces DR<sup>14</sup>. Parmi ces indices, relevons plus particulièrement la présence d'un DR marqué qui précède le DR non marqué. Dans le *Roman d'Eneas*, le DIL suit ainsi régulièrement un DI. C'est notamment le cas dans (26) et (27) :

20

(26) [...] / de par les diex vient .I. mesage / qui li commande de lor part  
/ qu'il laist ester icel esgart / et si s'en aut en Lombardie ; / *aprester face  
son navie, / desguerpisse la Tirriaine, / toute la terre lybicaine : / ce n'est sa  
terre ne ses fiex, / autre est la porveance as diex.* (1699-1707)

(27) Illuecques sont a l'ost haitié, / [...] / et dient tout communement  
/ ques vengeront moult asprement ; / *cil du chastel le comparont / se il  
puent et aise en ont.* (5348-5353)

Ces extraits se distinguent ainsi de (28), qui est intégralement rapporté au DI, à l'aide de plusieurs propositions explicitement subordonnées au verbe *dire* :

(28) [...] / souef *li a dit* en l'oreille / *que* n'ert pas temps de demorer, /  
*qu'*<sup>15</sup> il commençoit a ajorner, / et ainz que nulz de l'ost les voie, / *dit*  
*qu'*il se metent a la voie. (5156-5160)

Je propose aussi de ranger certains DR de notre texte dans la catégorie des DDL :

(29) Moult l'anguisoit le feu d'amor. / *Elle vint errant a sa seror : /*  
« Anna, je muir, n'i vivrai, suer. / [...] » (1352-1354)

(30) [Vénus] *A son fil vint, le dieu d'amour : / « Ffilz Eneas est en Cartaigne,*  
*/ en Libe, une terre savaige ; / moult crien celle savaige gent / qu'il ne*

14 Pour cette raison, les formes non marquées sont également appelées interprétatives.

15 Ce *que* peut aussi être interprété comme une conjonction à valeur causale (*car*).

le mainent malement. / Il est o la dame remez, / por son fil a tramis as nez. / Se tu euz onques de moy cure, / va, pren son volt et sa figure, / ses vestemens et son samblant, / je retendray o moy l'enfant. » (773-783)

Cette analyse nécessite toutefois des explications. Le DDL étant traditionnellement défini comme un « DD sans introducteur ni marque typographique<sup>16</sup> », il est, au sens strict du terme, absent de notre édition du *Roman d'Eneas*, dans la mesure où l'éditeur d'un texte médiéval introduit régulièrement, pour délimiter les discours cités, les guillemets qui font défaut dans le texte manuscrit. Si nous faisons toutefois abstraction des marques typographiques conventionnelles – correspondant à des ajouts modernes au texte –, des DD comme (29) et (30), c'est-à-dire non accompagnés d'une séquence introductrice, relèvent bien de la catégorie du DDL. C'est alors leur contexte gauche immédiat, évoquant la rencontre de deux personnages et suggérant ainsi une situation favorable à la prise de parole, qui nous invite (ainsi que l'éditeur du texte) à repérer ces discours rapportés, avant que cette interprétation soit confirmée par l'apparition de déictiques de première personne (ne pouvant renvoyer au narrateur). Ce type de DDL apparaît le plus souvent à l'intérieur d'un dialogue rapporté (38 occurrences sur 42), à la suite d'une première réplique marquée (au DD)

(31) Danz Eneas, quant il les vit, / vers eulz ala et si lor dist : / « Qu'avez trouvé vous ? – Bien. – Et quoy ? / – Cartage. – Parlastes au roy ? / – Nenil. – Pour quoi ? – N'i a seignor. / – Quoi dont ? – Dydo maintient l'onnor. / – Parlastes vous a li ? – Oïl. / – Menace nous ? – Par foy, nenil. / – Et qu'en dist dont ? – Promet nous bien ; / [...] » (594-602)

ou interprétative (au DDL) :

(29) Moult l'angouisoit le feu d'amor. / Elle vint errant a sa seror : / « Anna, je muir, n'i vivrai, suer. / – Qu'avez vous dont ? – Fault mon cuer. / – Avez vous mal ? – Toute sui saine. / – Que est ce dont ? – D'amor sui vaine, / nel puis celer, je ain. – Et qui ? / – Je le diray, par foy, celui [...] » (1352-1359)

16 J. Authier-Revuz, « Repères dans le champ de discours rapporté (II) », art. cit., p. 15.

C'est alors principalement l'indice de cohérence – il n'est par exemple pas logique que « Avez vous mal ? » soit prononcé par la même locutrice que « Toute sui saine » – qui permet à l'éditeur de poser des frontières énonciatives et de délimiter ainsi les différents tours de parole qui composent ces échanges. (29) et (31) s'opposent ainsi à (32), exclusivement constitué de DR marqués, où cette répartition est explicitement indiquée par le narrateur.

(32) [Nisus] Pourpensa soy d'une merveille, / a son compaignon se  
*conseille* : / « La fors en l'ost sont endormi, / yvre sont tuit et estordi,  
 / tant ont beü qu'il sont tüé, / et li feu sont tout acoisié. / Qui or les  
 voudroit damagier / moult y porroit ja exploitier : / [...] / Aler vueil  
 forfaire en l'ost, / je revendray o toy moult tost. » / *Eurialus ot et entent*  
*/ qu'il veult faire tel hardement, / moult par s'en fist liez et joieus, / d'aler o*  
*lui fu couvoiteus / et dist*<sup>17</sup> : « Je n'i remaindray pas, / en cest affaire seul  
 n'iras. / Comment remaindrai je sanz toy, / et tu comment iras sanz  
 moy ? / [...] » / *Nisus respont au damoiseil* : / « Pas ne m'en poise, ainz  
 m'est bel, / se vous voulez aler o moy, / moult par m'est bon et si l'octroy  
 / [...] » (5003-5036)

#### DES PROPRIÉTÉS CARACTÉRISANT LE GENRE ROMANESQUE

Par les propriétés énonciatives que je viens de mettre en évidence, le *Roman d'Eneas* se démarque du style épique : le mode d'inscription du couple narrateur/narrataire, centré sur le « je », ainsi que le recours à des formes diversifiées – et notamment non marquées – de DR relèvent en effet de choix narratifs nouveaux, caractérisant l'écriture romanesque.

17 Cet énoncé, qui délimite les deux tours de parole tout en indiquant le changement de locuteur, s'inscrit dans le schéma ternaire *perception/prise de conscience ou réaction émotive/parole* ; celui-ci sera formalisé et systématisé dans les dialogues rapportés des romans en prose, comme l'ont montré Bernard Cerquiglini (*La Parole médiévale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 71-77) et Michèle Perret (« Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'Information grammaticale*, 118, juin 2008, p. 22-26, ici p. 26).

## Un texte du *je*

Comme l'a montré Sophie Marnette, « les lais et romans en vers sont des textes du *je*, [...] et les chansons de geste ceux du *vous*<sup>18</sup> ». Autrement dit : les premiers permettent au narrateur de se mettre en scène dans sa narration, alors que les textes épiques insistent sur l'interpellation des destinataires présentés comme des auditeurs d'une performance orale. La partie narrative du *Roman d'Eneas* témoigne déjà, de ce point de vue, des propriétés du roman et se distingue, de ce fait, non seulement des chansons de geste, mais aussi du premier roman antique, le *Roman de Thèbes*, qui, lui, se présente encore comme un « texte du *vous*<sup>19</sup> ».

En effet notre texte comporte, nous l'avons vu, très peu de renvois à un *vous* posé comme destinataire du discours du narrateur. Nous y avons certes relevé la formule épique *ez vos* sous sa variante *estes vos*

(7) *Estes les vous touz seulz ensamble, / [...] (1604)*

ainsi que la tournure *[il] vous semblast*<sup>20</sup>

(6) [...] / ne resambloit de rien vilain : / *ce vous samblast que fust Febus.*  
(1581-1582)

qui sont des procédés utilisés dans les chansons de geste afin « d'associer les auditeurs/lecteurs à l'action et de les transformer en témoins<sup>21</sup> ». Mais il s'agit là d'exemples isolés. Par ailleurs, les déictiques référant au temps de l'énonciation – *or, hui, hui mais* (maintenant/à présent, aujourd'hui) – et donnant l'image d'une communication directe entre

18 S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, *op. cit.*, p. 32.

19 J'ai eu l'occasion de le montrer dans mon étude : « L'inscription de la relation narrateur/narrataire dans le *Roman de Thèbes* », *L'Information grammaticale*, 96, janvier 2003, p. 7-11, ici p. 8.

20 Elle fait partie des tournures associant un verbe de perception (auditive, visuelle ou intellectuelle) à l'imparfait du subjonctif et peut de ce fait être rapprochée des formules *lors oïssiez / lors veïssiez* fréquentes dans les textes épiques (voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, *op. cit.*, p. 60).

21 *Ibid.*, p. 61.

le narrateur et son public, sont quasi absents de notre texte, alors que leur emploi caractérise la chanson de geste.

Le *Roman d'Eneas* nous présente en revanche un narrateur *je* qui, malgré un nombre encore modeste d'occurrences (à l'intérieur de notre corpus), donne de lui une image suffisamment diversifiée pour annoncer le narrateur des romans en vers (et des lais), à savoir celle d'un *je* « ayant une individualité précise, qui raconte, compose et pense<sup>22</sup> ». Notre narrateur se présente en effet à la fois

- comme celui qui « dit », qui raconte :

(5) Que *vous* en *diroie je* plus ? (4042)

24

- comme celui qui « sait<sup>23</sup> », qui détient la connaissance des événements qu'il raconte :

(4) D'auquans des princes, des barons / *vous say* a dire touz les nons.  
(3992-3993)

- comme celui qui fait des choix narratifs :

(2) L'achoisson de cel maltalent / *veuil* moustrer assez briement.  
(4438-4439)

- et comme celui qui « pense » :

(3) S'elle ne fust si bien tenue, / *je cuit* jamais ne fust veüe ; / [...] (4581-4582)

Il se différencie de ce fait nettement du narrateur des chansons de geste, dont l'inscription, dans le texte, concerne en premier lieu son rôle de conteur, de jongleur.

#### Délimitation des discours et perméabilité des frontières énonciatives

L'emploi des différentes formes de DR permet également au *Roman d'Eneas* de se démarquer du style épique. En ce qui concerne les paroles des personnages, « les chansons de geste [...] tiennent à établir une

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>23</sup> Il avoue toutefois parfois aussi son ignorance : « Ne say dire compte des més / qui souvent vindrent et espez / [...] » (4857-4858)



séparation stricte entre le discours du narrateur et les discours des personnages<sup>24</sup> ». Elles emploient ainsi de manière quasi exclusive les formes marquées de DR, et parmi elles, préférentiellement le DD.

Comme nous l'avons déjà constaté plus haut, les DD sont également bien représentés dans notre texte. C'est notamment la forme de DR utilisée préférentiellement dans les discours de lamentation – voir (18) – qui rappellent les motifs du planctus épique<sup>25</sup>.

Notre narrateur semble donc bien avoir le souci d'une séparation claire entre le discours des personnages et son propre discours. Cela se vérifie en particulier par le nombre relativement important de DD mixtes (représentant 37 % de l'ensemble des DD), qui comportent un marquage « lourd » par deux séquences introductrices<sup>26</sup>.

Le souci de délimitation précise entre le DD et la narration peut aussi être constaté si l'on observe la fin des dialogues ou monologues : celle-ci y est marquée, dans 37 % des occurrences, soit par le recours à un DI ou un DN, soit par un énoncé formulaire indiquant le retour à la narration<sup>27</sup> ; celui-ci renvoie alors à l'acte d'énonciation rapporté, le plus souvent à sa perception par le destinataire<sup>28</sup> :

(17) Acarius commence a rire, / et par gabois commence a dire : /  
 « Forment nous a fain angoissié / quant nos tables avons mengié,  
 / n'i remaint table ne relief / n'acions par fain pris de rechief. » /  
 Quant Eneas, son pere, l'ot, / dedenz son cuer moult s'en esjot : / [...]  
 (3126-3133)

24 S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, op. cit., p. 125.

25 Voir l'étude consacrée à ce sujet par Paul Zumthor, « Le planctus épique », *Romania*, 84, 1963, p. 61-69.

26 Les séquences figurant en incise (en *DD mixte* comme en *DD ana*) comportent alors régulièrement le verbe *faire*, dont l'emploi comme verbe de parole n'est pas encore établi dans les chansons de geste.

27 Sur ce point, voir l'étude de M. Perret, « Les marques de retour à la narration », art. cit.

28 Ces énoncés comportant un verbe de perception auditive et rapportant la réaction du destinataire du DD qui précède peuvent être rapprochés de ceux figurant à l'intérieur d'un dialogue pour délimiter les différents tours de parole ; cf. (32).

(19) [...] il [Eneas] s'abandonne / vers la dame, si l'araisonne : / « Dame, fait il, por moie amor / avez souffert mortel dolor, / je vous sui achoison de mort, / mais je n'i ay coupes ne tort. /... » / *Quant Dydo l'ot ainsi parler, / el le ne pot plus esgarder, / [...]* (2712-2735)

À côté de ces procédés, qui permettent de dissocier, sans la moindre ambiguïté, narration et DR, le *Roman d'Eneas* utilise toutefois aussi des DD sans séquence introductrice, que nous avons rangés parmi les DDL : le passage de la narration au discours nous est alors seulement suggéré, par exemple par le récit d'événements propices à la prise de parole et l'apparition de déictiques... Et à l'intérieur d'un dialogue rapporté, le recours à cette forme de DD, en particulier dans des répliques brèves (n'occupant pas un octosyllabe en entier), produit l'effet de vivacité et de spontanéité d'un échange « du tac au tac » que l'on retrouve dans certains romans en vers. Peuvent ainsi être rapprochés des occurrences (29) et (31) celles que l'on trouve par exemple dans le *Tristan* de Béroul (33) et chez Chrétien de Troyes (34) :

(33) « Qu'il portera ? » dist li hermites. / « Gel porterai. – Tristran, nu dites. / – Certes, sire, si ferai bien, / [...]<sup>29</sup>. »

(34) « Fui ! fet Erec, nains enuieus, / trop es fel et contraliëus ; / lesse m'aler. – Vos n'i iroiz. / – Je si ferai. – Vos nel feroiz<sup>30</sup>. »

Même si les DD au sens large (DD et DDL) sont majoritaires dans notre texte, les formes indirectes (DI et DIL) y occupent également une place importante (environ 40 % de l'ensemble des DR). Des dialogues entiers peuvent ainsi être rapportés sans le moindre recours au DD :

(35) [...] / [Eneas] demande a touz communement / s'il s'en voudront o lui fuïr / et bien et mal o lui souffrir / ou s'en voudront retourner enz / vengier la mort de lor parenz [DI] ; / *pres est de faire lor plaisir / ou de combatre ou*

<sup>29</sup> Béroul, *Le Roman de Tristan. Poème du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Ernest Muret, revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979, v. 2435-2437.

<sup>30</sup> Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1968, v. 213-216

*de fouir* [DIL]. / *Ce dient tuit de repairier / ne del combatre n'est mestier,*  
*/ car n'est mie granz lor efforts* [DI] : / *tost les avroient li Grieu mors ; / miex*  
*vouloient o lui fouir / que retourner enz pour morir* [DIL]. (4860)

Cette diversification témoigne là encore d'une nouveauté par rapport aux chansons de geste, en particulier en ce qui concerne la place accordée au DIL (qui représente un peu plus de 10 % de l'ensemble des DR relevés). À côté de la volonté de marquer, de manière explicite, la frontière entre narration et paroles des personnages, notre texte opte donc aussi régulièrement pour une certaine perméabilité de ces frontières énonciatives, ce qui peut parfois nous faire hésiter sur l'interprétation à donner à certains énoncés.

(11) Entr'euz le dient, *si ont droit*, / que moult est folz qui feme croit :  
/ ne se tient preu en sa parole, / tel tient on a saje qui est folle. / Elle  
dissoit qu'a son seigneur, / qui mors estoit, proumist s'amor, / ne li  
toudroit a son vivant : / or en fait autre son talent, / or est mentie la  
fiance, / trespassee est la couvenance / qu'a son signor avoit plevie. /  
Ffolz est qui en feme se fie, / moult a le mort tost oublié, / ja ne l'avra  
si bien amé, / puis fait du vif tout son deport, / en nonchaloir a mis le  
mort. (1672-1687)

Dans (11) par exemple, nous pouvons comprendre que les vers 1674 à 1687 font partie du discours attribué aux seigneurs éconduits par Didon ; celui-ci est alors rapporté d'abord au DI (1672-1673), puis au DIL. Mais, vu le commentaire « si ont droit », on pourrait aussi se demander si le développement à partir du vers 1674 ne constitue pas l'argumentaire qu'avance le narrateur pour justifier sa prise de position. Ou devons-nous conclure à une superposition de plusieurs voix, celle du narrateur et celles des personnages, vu que tous assument le contenu de ces paroles ?

Le narrateur du *Roman d'Eneas* joue ainsi, comme le narrateur des lais et des romans (courtois) en vers, « de manière subtile sur le contrôle qu'il exerce sur les discours de ses personnages. Ceux-ci sont tantôt

strictement inclus au sein de son propre discours (DI), ou plus librement mêlés aux mots qui sont les siens (DIL), tantôt présentés de façon spontanée<sup>31</sup> » dans les dialogues (DDL) ; ils témoignent tour à tour d'un effort d'indiquer, de manière insistante, les frontières énonciatives (*DD mixte*)<sup>32</sup> et de la volonté d'en assouplir le passage, avec le recours à des formes libres, interprétatives du DR.

---

31 S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, *op. cit.*, p. 130.

32 Notons que le *DD mixte* se développera surtout dans le roman en prose – voir sur ce point *ibid.*, p. 133 – étant donné que « le système de la prose est un jeu de sur-déterminations » (B. Cerquiglini, *La Parole médiévale*, *op. cit.*, p. 64) qui s'efforce d'indiquer avec le plus de précision possible tout changement de situation d'énonciation.

LE ROMAN D'ENEAS DANS LA VERSION DU MS A  
(BNF FR. 60) :  
UN PALIMPSESTE LINGUISTIQUE

*Pierre Manen*  
*Université de Saint-Étienne*

Quelle est donc la langue dont parle Aimé Petit dans l'introduction de son édition du *Roman d'Eneas*<sup>1</sup>, marquée à la fois d'influences normandes, picardes, wallones, lorraines, bourguignonnes peut-être, et aussi du Centre ? Depuis longtemps, les éditeurs des manuscrits médiévaux ont pris l'habitude de rechercher dans un manuscrit particulier des vocables ou seulement des formes graphiques propres à une aire dialectale permettant d'identifier l'origine du manuscrit, voire celle de la source du texte qui y est recopié. Cette pratique suppose une relative stabilité des traits dialectaux décelés, même si, depuis les travaux de Louis Remacle et de Charles Théodore Gossen en particulier<sup>2</sup>, il

- 1 Dans la partie de l'introduction consacrée à la langue du texte, Aimé Petit précise que le texte « est à la fois marqué par certains traits de l'Ouest et certains traits picards (ceux-ci plus nombreux que ceux-là). Cette relative coloration picarde, si elle est bien moins appuyée que dans le manuscrit F, demeure cependant présente jusqu'à la fin de l'œuvre, tout en s'atténuant pour sa seconde moitié. On relève également la présence sporadique de formes de l'Est. S'il s'agit donc, comme souvent, d'une *scripta* quelque peu hétérogène, le faisceau de caractéristiques graphiques et morphologiques réunies permet de localiser assez nettement cette rédaction du *Roman d'Eneas* dans le nord-ouest de la France, ou tout au moins d'y déceler l'influence d'un modèle picard. » (*Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, éd. Aimé Petit, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1997, p. 34 ; mon édition de référence).
- 2 Louis Remacle, *Le Problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948 ; il affirme ainsi : « Depuis longtemps, des lecteurs attentifs et perspicaces ont remarqué que les anciens textes de Wallonie n'étaient pas écrits en wallon (parlé) » (p. 144). Voir également Charles Théodore Gossen, « Méditations scriptologiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 263-283.

est bien connu que ces traits ne sont jamais exclusifs d'autres usages linguistiques ni même dominants. Il faut donc renoncer à chercher dans la plupart des manuscrits français, en particulier littéraires, l'expression d'un quelconque dialecte, la langue étant bien davantage une sorte de *koïné* littéraire ouverte à ces traits dialectaux, dont l'usage ne vise pas à transcrire le texte dans un univers linguistique particulier, mais sans doute plutôt à l'inscrire dans la culture d'une zone géographique, politique et/ou culturelle particulière.

30

Les travaux de Serge Lusignan ont permis de montrer combien le marquage dialectal fonctionne comme outil de revendication identitaire : le trait dialectal serait une sorte de variante marquée introduisant dans la langue du texte un surplus d'informations qui ne tient pas tant au contenu du texte lui-même qu'à la posture de l'énonciateur au regard de son destinataire<sup>3</sup>. C'est là une hypothèse séduisante, mais dont l'application au *Roman d'Eneas* est quelque peu problématique, et pas seulement parce qu'elle a été élaborée à partir du seul champ de la diplomatique : des traits dialectaux aussi variés que ceux que recèle le manuscrit A peuvent-ils se comprendre comme une revendication identitaire, une acculturation du texte, *a fortiori* dans un manuscrit aussi tardif ?

Transcrit à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, le manuscrit A a été élaboré au cours d'une période de transition menant vers ce que la tradition appelle le moyen français. Or cet état de langue se distingue de l'ancien français dans lequel a été composée la première version du *Roman d'Eneas* vers 1160. Ces deux états de langue diffèrent non seulement par des traits linguistiques (lexicologiques et morpho-syntaxiques, notamment), mais aussi, et peut-être tout particulièrement dans un texte littéraire, par un statut fort différent du français commun au regard des autres dialectes de langue d'oïl. L'époque du moyen français, de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle aux premières manifestations de la Renaissance, est en effet marquée par une extension presque hégémonique du français standard, au point qu'on s'interroge rarement sur les traits

---

3 Voir notamment Serge Lusignan, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, PUF, 2004.

dialectaux d'un texte de cette époque<sup>4</sup>. Il s'ensuit qu'ils ne peuvent plus jouer le même rôle qu'en ancien français et c'est à ce rôle que l'on tentera de réfléchir en considérant qu'il relève d'une pratique délibérée du ou des copiste(s). De ce point de vue, l'emploi de traits dialectaux pourrait être l'indice d'un changement de main, non que leur distribution dépende de la langue d'origine du copiste, comme on le disait autrefois, mais relève d'un projet – d'une esthétique ? – différent d'un scribe à l'autre. Rien n'exclut cependant que l'emploi de formes dialectales soit également lié à la négligence des copistes (cette hypothèse a trop souvent été avancée sans être réellement étayée, mais certains travaux invitent à ne pas l'écarter trop rapidement : ainsi, dans l'étude qu'il a consacrée aux initiales ornées, Aimé Petit a démontré que celles-ci ont assez souvent été réalisées en dépit du bon sens<sup>5</sup>).

#### VARIATIONS DIATOPIQUES

Les traits dialectaux repérables relèvent principalement de trois ensembles linguistiques distincts et inégalement représentés ; ce sont en effet, comme le rappelle Aimé Petit, les traits dialectaux picards qui sont quantitativement les plus nombreux, suivis par certains traits caractéristiques de l'ouest du domaine d'oïl, et par d'autres qui relèvent d'une zone relativement étendue, allant de la Wallonie à la Bourgogne en passant par la Lorraine et la Champagne ; il n'est pas exclu de repérer

- 4 À partir du XIII<sup>e</sup> siècle se développe une pensée linguistique dont on trouve la manifestation dans l'apparition de textes descriptifs parmi lesquels des *nominalia* comme celles de Walter Bibbesworth, des traités d'orthographe comme le *Tractatus orthographiae gallicanae* dont la première version, dite de *T. H. parisi studentis* (« de l'étudiant parisien »), date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et la seconde, de Cofurelly, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ; viennent ensuite l'*Orthographia gallica*, dont les versions s'étalent de la fin de XIII<sup>e</sup> siècle au début du XV<sup>e</sup> siècle, et les *Donats français*. À cela s'ajoute une intense activité de traduction qui favorise un enrichissement (au moins lexical) du français et l'émergence d'une véritable langue savante (S. Lusignan, « Langue française et société du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans Jacques Chaurand [dir.], *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 91-143).
- 5 A. Petit, *Le Roman d'Eneas*, éd. cit., p. 25.

aussi des traits qu'on pourrait rattacher à l'Orléanais. Leur inégale représentation n'est pas seulement numérique, elle est aussi qualitative, la variété des traits représentés pour chacun des domaines dialectaux étant plus ou moins grande.

### Les traits dialectaux

#### Les traits dialectaux picards

Ils sont les plus fréquents, mais aussi les plus variés. En effet, on peut considérer comme tels aussi bien des phénomènes phonétiques (les plus représentés), que des phénomènes morphologiques (souvent d'origine phonétique) ou même des phénomènes purement graphiques.

32

De façon assez caractéristique, les écrits picards ont développé à date relativement ancienne un certain nombre d'usages graphiques qui définissent plutôt un système graphique particulier qu'une langue particulière. Par exemple, à la suite de la réduction de l'affriquée [ts] en finale, plus précoce d'ailleurs en picard que dans le reste du domaine d'oïl<sup>6</sup>, les copistes picards ont eu tendance à substituer au graphème *z*, employé jusqu'alors pour noter cette affriquée, le graphème *s*, entérinant ainsi l'évolution phonétique et l'adaptation du système graphique à la prononciation. Les manuscrits picards se reconnaissent donc assez systématiquement par l'absence de ce graphème *z* final que les copistes du reste du domaine d'oïl ont eu tendance, au contraire, à conserver, le transformant en élément de morphogramme.

Par ailleurs, le picard se distingue de la plupart des autres dialectes du domaine d'oïl par le traitement des vélaires [k] ou [g] devant [a]. Alors qu'elles sont le plus souvent passées respectivement à [tʃ] réduit à [š] et [dʒ] réduit à [ž] en français commun, le picard tend à les maintenir telles quelles. Pour noter cette caractéristique phonologique, les copistes picards ont volontiers utilisé le

---

6 Voir Pierre Fouché, *Morphologie historique du français. Le verbe*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 192.



graphème *k*<sup>7</sup>, presque totalement inusité dans le système graphique de l'ancien français standard ; et de même que l'on trouve pour le pronom *qui* la forme picarde *ki*, on trouve pour *cheval* la forme picarde *keval* ; mais ils ont aussi volontiers employé le graphème *c* et l'on trouve donc aussi la forme picarde *ceval*. En revanche, on ne trouve jamais *ci* ou *ce* pour *ki* ou *ke*. L'emploi du graphème *c* n'est donc permis dans les manuscrits picards que pour noter des vocables dont le son ainsi transcrit est [tʃ] / [ʃ] en ancien français standard et [k] en picard ; si au contraire, on trouve le même son [k] en ancien français standard et en picard, les copistes picards utiliseront le graphème *k* quand ils n'emploient pas le graphème standard *qu*. On peut donc considérer que le graphème *c* dans ce type d'emploi relève d'un diasystème : il n'existe pas de relation biunivoque entre le graphème et le son précisément pour permettre au graphème d'être réalisé phonétiquement différemment selon l'origine du locuteur. L'emploi du graphème *c* là où, en ancien français standard, on aurait *ch*, peut donc être considéré comme un trait picard non en raison du son qu'il note mais par le diasystème<sup>8</sup> qu'il institue et qui est assurément un diasystème picard/ancien français standard.

Dès lors, on peut considérer que les traits picards du corpus les plus marquants sont les suivants :

– Sur le plan phonétique : l'absence de palatalisation de [k] devant [a] comme dans *cane* (2216) ou *blance* (2206) et *blances* (840) ; le passage de [s] à [ʃ] comme dans *chachier* (1529) et *chacha* (273)

7 À dire vrai, dans le texte, on ne trouve qu'une seule fois le graphème *k* et c'est à l'initiale de *karacte* (1123) ; il est difficile de considérer alors qu'il s'agit d'un trait picard tant le choix de ce vocable relativement rare et précieux semble peu favorable à un marquage dialectal.

8 Le terme de *diasystème* est ici employé avec le sens qu'il a dans l'article de Nelly Andrieux-Reix, « Séquences graphiques dans une écriture spontanée : le *Sermon sur Jonas* », dans Jean Dufournet (dir.), « *Si a parlé par moult ruïste vertu* ». *Mélanges de littératures médiévales offerts à Jean Subrénat*, Paris, Champion, 2000, p. 19-30, en particulier p. 21. Ce concept a aussi été largement développé par Michel Banniard. Voir en particulier « Diasystèmes et diachronies langagières du latin parlé tardif au protofrançais. III<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles », dans József Herman (dir.), *La Transizione dal latino alle lingue romanze*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 731.

et *chachierent* (1589)<sup>9</sup> ; le rhotacisme aboutissant au passage de [z] impiosif à [R] comme dans *derve* (1476) et ses dérivés (*dervee*, 1879, 2100) ou *varllet* (647, 795, 847), les formes en s n'étant pas attestée dans le corpus ; la réduction de la diphtongue [ei] romane à [i] devant [s] comme dans *pasmisons* (1942) ; l'amuïssement du [d] entre [n] et le [R] du morphème d'infinitif dans *prenre* (5071, 5421) ou du morphème de futur dans *prenroit* (976)<sup>10</sup>.

– Sur le plan morphologique : le pronom régime direct atone féminin *le* (*Amors le fait de saige folle*, 1493 ; *elle le fait nouvelle ou plaine*, 1998) et l'article défini féminin *le* (*Sont ce le grés et le mercis*, 1784 ; *en escil chacha le seror*, 273) ; le morphème de 5<sup>e</sup> personne és (*nous consentés a sejourner*, 572 ; *qu'en mer entrés par tel oraige*, 1791) ; l'élimination de la forme de CS *tuit* au profit de la forme analogique *tout*. En élargissant le corpus à l'ensemble du texte, on trouverait par ailleurs les formes typiquement picardes du déterminant possessif de P1 : *men* (*de men gré*, 8699) et de P3 : *sen* (*sor sen escu*, 5948) et du pronom sujet de P1 *jou* (8594).

– À la limite de la morphologie et du simple usage graphique, on pourrait par ailleurs noter l'emploi du graphème *c* épithétique en finale de la P1 des verbes du groupe II, comme *perc* (2147) et *senc* (1911).

9 Cette forme est intéressante en ce qu'elle est à la fois picarde par le passage [s] à [š] – ce qui est noté par le deuxième *ch* – mais tout à fait standard par la palatalisation du [k] initial de l'étymon en [tš] réduit ensuite à [š] ; on pourrait faire le même commentaire à propos de *richeche* (2217) si la rime avec *prouesce* (2216) n'obligeait à considérer la finale *-eche* comme un simple artefact graphique sans incidence sur la prononciation : il prend la forme picarde du suffixe *-esse/-esce*, mais ne signifie pas pour autant une prononciation picarde. Ou bien inversement, il faut considérer que le suffixe *-esse/-esce* peut être lu à la picarde en [eš]. Enfin, il faut remarquer que ce type de marquage dialectal est limité à quelques vocables qui ne sont pas parmi les plus fréquents du corpus ; au contraire, *cheval* est toujours graphié ainsi et n'apparaît jamais sous sa forme picarde.

10 Cette évolution n'est pas sans lien sans doute avec un autre phénomène courant en picard, également observable en wallon et dans la plupart des dialectes de l'Est : l'amuïssement de la voyelle prétonique entre deux consonnes n'a pas entraîné d'épenhèse entre les deux consonnes qui se sont retrouvées consécutives ; il n'y a donc pas de [b] entre [m] et [l] dans *humlement* (10145) ou *sanlant* (9862) (dans ce dernier cas, le [m] s'est dentalisé devant [l]) ou de [d] entre [n] et [R] dans les formes de futur *retenron* (4274) ou *tenra* (5630).

### Les autres traits dialectaux

Les traits dialectaux relevant d'autres aires dialectales sont moins nombreux et moins variés. Ceux qu'on peut qualifier de l'Ouest correspondent à l'emploi sporadique du morphème de 4<sup>e</sup> personne *-on* (la plupart des occurrences concernent le présent de l'indicatif ; au futur ou à l'imparfait, comme dans *quant l'esgardion tout entor*, 1034, le phénomène est plus rare) et du morphème d'imparfait *-o-* (*comandot*, 2037). Les traits relevant de dialectes de l'Est, aussi bien wallon, lorrain, champenois que bourguignon, correspondent à des faits de morphologie, tel l'emploi du morphème de P4 *-ommes* (*disommes*, 6760) et du morphème d'imparfait du subjonctif *-aiss-* (*donnaissent*, 509, *contaisse*, 967, etc.) ; à des faits phonétiques, comme la diphtongaison de [e] ouvert en [ie] devant [l] (*championelz*, 2267) ou la monophthongaison de [oi] en [o] (*bos*, 2249). Il faudrait citer aussi l'emploi régulier de formes comme *estauges*, *Cartaige* qui supposent le développement d'un [u] non syllabique entre [a] tonique et la consonne suivante ; elles commutent presque toutes avec des formes en *ai* : *estaige*, *Cartaige*. Mais s'il est plus que probable que ces formes graphiques notent une évolution phonétique effective dans les dialectes du Nord et de l'Est, il faut toutefois remarquer que, dans le texte, ces formes peuvent rimer avec les formes équivalentes en ancien français standard : *Un jor estoit dedens Cartaige. / de par les diex vient .I. mesage* (1698-1699) ; il faudrait donc considérer ces traits comme relevant d'un emprunt au système graphique des dialectes du Nord et de l'Est, non comme l'emprunt d'une forme linguistique propre à ces dialectes.

#### Un marquage dialectal relativement marginal

Ce dernier point, comme par ailleurs le cas des graphèmes *c* et *ch* fonctionnant comme éléments d'un diasystème picard/ancien français standard, met en évidence combien il est difficile de débrouiller si les traits dialectaux repérés sont des emprunts effectifs à un système linguistique différent ou simplement des emprunts à un système graphique différent. Si l'on écarte en effet les traits qui relèvent presque exclusivement d'un jeu sur la graphie (sans avoir nécessairement d'incidence sur la prononciation) tels que l'emploi du *c* épithétique, la variante *c* de *ch* dans *blancel blanche*, la variante *ch* de *ss/sc* dans le suffixe

-esce (*prouesce*)/eche (*richeche*) ou les différentes formes du verbe *chachier*, les variantes *au* et *ai* de *a* dans *Cartaugel*/*Cartaigel*/*Cartage*, le nombre de traits induisant des différences effectives de prononciation et l'emploi de formes relevant de dialectes d'oïl distincts s'amenuise considérablement, et par le nombre d'occurrences, et par la variété des traits attestés : pour l'essentiel, il reste l'emploi du pronom régime direct féminin *le* et de l'article défini féminin *le*, les différents morphèmes temporels évoqués précédemment et quelques exemples limités de traits phonétiques distincts comme celui qu'exemplifie *pasmisons* (1942).

36

Le corpus illustre donc assez bien le « *continuum* hybride et composite, offrant tout un faisceau de traits régionaux (ou diatopiques), archaïsants, innovateurs, et bien d'autres encore » défini par Gossen<sup>11</sup>. De ce point de vue, le texte du *Roman d'Eneas* adopte une *scripta* qui peut évoquer le domaine picard, mais il faut garder à l'esprit que les traits picards ne sont ni majoritaires ni même exclusifs d'autres traits dialectaux.

C'est en effet une caractéristique essentielle des *scriptae* telles qu'elles sont représentées dans les textes français du Moyen Âge de ne jamais donner une image complète des traits définitoires du dialecte auquel elles se rattachent. La *scripta* picarde du *Roman d'Eneas* donne ainsi à voir (et à entendre) une langue qui ne se distingue de l'ancien français standard que par quelques variantes de prononciation et quelques variantes morphologiques comme s'il n'y avait pas – c'est pourtant souvent le cas d'un dialecte à l'autre – de différences lexicologiques, voire syntaxiques. Le copiste opère donc un choix parmi les traits dialectaux disponibles pour distinguer la forme qu'il veut donner au texte écrit en langue standard sans pour autant s'en éloigner beaucoup, peut-être aussi contraint par la forme versifiée du texte.

Tout se passe donc comme si l'auteur apportait une coloration dialectale au texte sans pour autant le faire de façon systématique :

---

11 Ch. Th. Gossen, « Méditations scriptologiques », art. cit. Voir aussi la note dans laquelle il précise que l'étude des traits dialectaux d'une charte picarde de 1310 (Emmanuel Lemaire, *Archives anciennes de la ville de Saint-Quentin*, Saint-Quentin, t. I, 1888, n° 229) aboutit aux résultats suivants : « 62,6 % de tous les mots sont des formes communes au français et au picard ; 16,9 % des mots sont carrément non picards ; 20,5 % des mots peuvent être qualifiés de picards avec certitude. » (Ch. Th. Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksiek, 1976, p. 42.)

les traits dialectaux évoqués précédemment ne sont pas généralisés à l'ensemble du texte, et sont presque toujours en concurrence avec la forme standard, non marquée dialectalement. Si l'on exclut le verbe *chachier* dont toutes les formes attestées dans le corpus sont engendrées à l'aide de la base composite *chach-*, et les trois occurrences de l'adjectif *blancel blances*, les formes marquées dialectalement selon les variantes repérées précédemment commutent avec la forme standard équivalente. Il semble que plus le vocable considéré est fréquent dans le corpus, plus cette variation est effective : ainsi, la forme marquée *rices* (395) commute avec *riche* (360, 386, 862, 1379, 2222)/*riches* (430, 807). On serait tenté, à partir de cet exemple, de penser que c'est même la forme standard qui est la plus représentée, mais si l'on prend le cas de *Cartage*, dont on compte 6 occurrences (597, 645, 662, 766, 1461, 1773), ce sont les formes marquées qui dominent largement : on relève une seule occurrence de *Cartauge* (429) pour 13 de *Cartaige* (262, 294, 374, 383, 503, 762, 774, 801, 1654, 1698, 1952, 2071, 2137).

#### VARIATIONS DIACHRONIQUES

Le texte du *Roman d'Eneas* – et le manuscrit A dans son ensemble vraisemblablement – offre donc l'exemple d'un amoindrissement des pratiques *scriptaires* : plus encore que dans les manuscrits du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle, si les traits dialectaux se maintiennent à l'écrit, c'est essentiellement par des emprunts ponctuels aux systèmes graphiques régionaux différents et non par des emprunts réguliers à des systèmes linguistiques différents. Cette évolution correspond sans doute à l'émergence d'une forme plus unifiée de français littéraire à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui oblige dès lors à considérer la forme écrite du texte non seulement du point de vue de la variation diatopique, mais aussi diachronique.

#### Traits caractéristiques d'un manuscrit de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle

Le corpus présente en effet nombre de traits caractéristiques de cette époque, en partie liés à l'évolution – en particulier phonétique, mais non exclusivement – qui affecte l'ancien français standard aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, ainsi qu'à des pratiques d'écriture différentes.

Une étude menée sur le *Roman de Troie*, dans sa version du manuscrit A et dans d'autres versions antérieures ou postérieures a montré que « tous les manuscrits en vers du corpus antérieurs au xiv<sup>e</sup> siècle adoptent une graphie *o* indifférenciée pour noter les sons issus de [ō]/[ũ] latins entravés et [ō]/[ũ] latins libres en syllabe tonique, de [ō], [ö] ou [ü] latins et [o] d'origine germanique à l'initiale, et même parfois de [ō] latin libre en syllabe tonique. Au contraire, les manuscrits A et M, qui datent respectivement des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, adoptent des graphies distinctes et plus variées (les digrammes *eu* et *ou* se généralisent)<sup>12</sup> ». De la même façon, on observe dans le texte du *Roman d'Eneas* une tendance assez nette à remplacer l'archigraphème *o*<sup>13</sup> par des graphies plus précises et distinctives<sup>14</sup> : la forme *seignor* (220, 598, 1444, 1451, 1459, 1682, 1805, 2074) est ainsi concurrencée par *seigneur* (61, 751, 897, 1414, 1667, 1676, 2086) dont on trouve presque le même nombre d'occurrences. Ce changement graphique est manifestement justifié par l'évolution de la diphtongue [ou] qui s'est réduite au cours du xiii<sup>e</sup> siècle à [œ] ; dès lors, il semble sans doute plus simple d'adopter la graphie *eu* pour noter ce son selon un usage qui renvoie plus ou moins aux deux éléments constitutifs de la diphtongue avant sa monophthongaison : [e] qui se labialise ensuite en [œ] et [u] non syllabique qui finit par s'amuïr. Cette graphie, qui correspond à l'archigraphème associé au son [œ] dans le

- 
- 12 Pierre Manen, *Variations graphiques en français médiéval (du xiii<sup>e</sup> siècle au xv<sup>e</sup> siècle). Étude du « Roman de Troie » et de ses réécritures et comparaisons avec l'écrit documentaire contemporain*, Thèse de doctorat de l'université Paris III, 2005, p. 273.
- 13 N. Andrieux-Reix, « En terme d'archigraphème : la lettre *o* dans du français écrit au Moyen Âge », dans Claude Gruaz et Renée Honvault (dir.), *Variations sur l'orthographe et les systèmes d'écriture. Mélanges en hommage à Nina Catach*, Paris, Champion, 2001, p. 217-228.
- 14 Jusqu'au xiii<sup>e</sup> siècle, le graphème *o* est couramment employé pour noter des sons *a priori* très divers, issus de : de [ō]/[ũ] latins entravés en syllabe tonique comme dans *-ior* ou *-ator* ; de l'ancienne diphtongue de coalescence (monophthonguée alors) issue de la vocalisation de [l] dans la séquence [o] + [ʃ] + consonne dans *doz* ; de [ō] libre en syllabe tonique des suffixes latins *-or*, *-oris* et *-osus*, *-a*, *-um* ; de [ō], [ö] ou [ü] latins et [o] d'origine germanique en syllabe atone (en particulier à l'initiale) ; *o* n'apparaît que de façon extrêmement marginale pour noter le son issu de [ö] latin libre en syllabe tonique.

système graphique du français moderne admet donc une variante *o* qu'on peut qualifier d'historique et une seule variante d'origine dialectale *ou*. On peut alors s'étonner du maintien de la forme *seignour* (1259, 1399) qui suppose manifestement le maintien de la prononciation dialectale [u], puisqu'elle est à la rime, avec *tor* d'abord, avec *amour* ensuite, l'un et l'autre vocable se terminant indubitablement par le son [uR]. Mais c'est précisément cette rime qui justifie le maintien de la forme dialectale : à défaut de laisser une forme *seignor* comme c'est ailleurs le cas, le copiste ne pouvait ici modifier la graphie dans le sens d'une adaptation à la nouvelle prononciation du XIV<sup>e</sup> siècle sans rompre la rime ; pour la conserver, il devait donc maintenir la forme dialectale en *-our*. On peut même faire l'hypothèse que cette graphie est moins dialectale que simplement phonographique : il fallait au copiste une graphie indiquant clairement au lecteur une rime en [u] ; or il est probable que la forme *seignor* était prononcée comme *seigneur* dont elle était une simple variante graphique ; pour s'assurer d'une rime en [uR] avec *tor* et *amour*, le copiste avait tout intérêt à recourir à une graphie la moins ambiguë possible.

#### Réorganisation du système graphique

En marge de ces exemples d'adaptation de la graphie à la prononciation, il faut aussi pointer un certain nombre d'usages graphiques nouveaux qui, n'ayant rien à voir avec une quelconque évolution de la prononciation, peuvent être considérés comme des témoignages de l'évolution du système graphique de l'ancien français standard à cette époque. On citera deux ensembles de phénomènes assez représentatifs de cette évolution qui conduit le système graphique de l'ancien français standard vers le système graphique du moyen français. L'évolution d'un système linguistique vers le suivant s'est doublée d'un changement partiel du système graphique qui semble moins pensé désormais en terme de phonographie – même s'il fonctionne encore de cette façon – pour se charger d'une très forte iconicité.

#### L'emploi des graphèmes *y* et *z*

On peut ainsi évoquer l'emploi extrêmement fréquent d'*y* et de *z* dont la fréquence dans le système graphique de l'ancien français standard était limitée. L'un et l'autre ont en commun d'avoir été, si l'on peut

dire, des graphèmes surnuméraires au moment où s'est constitué le système graphique de l'ancien français, sans doute au tournant des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles : en effet, en reprenant les graphèmes du système graphique latin avec la valeur qu'ils avaient acquise dans le latin de cette époque, les clercs se sont retrouvés avec un graphème *y* dont la valeur était identique à celle du graphème *i* et avec un graphème *z* qui n'avait guère plus d'utilité en français qu'en latin sauf à partir du moment où se sont multipliées les affriquées [ts] en position finale : il était alors possible de lui rendre sa valeur de base ancienne, celle avec laquelle les Romains eux-mêmes l'avaient emprunté aux Grecs.

40

Dans le manuscrit A, l'emploi du graphème *y* ne change pas radicalement : il reste un équivalent du graphème *i* dont il peut assumer toutes les valeurs. Toutefois, si l'on compare ce texte avec une version antérieure, on remarquera combien son emploi est singulièrement plus fréquent dans le manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle. Dans les 2 000 premiers vers du *Couronnement du Louis*, on ne compte ainsi que quatre occurrences du graphème *y* qui est toujours employé dans la transcription de noms propres : *Yve* et *Yvoires* (565), *Symon* (1019) et *Moyés* (1020)<sup>15</sup> ; l'emploi de ce graphème, en raison de sa valeur iconique, est sans doute d'autant plus évident qu'il sert ici à écrire les noms de personnages dont le caractère exceptionnel est ici signalé par ce graphème rare et élégant, également évocateur d'une certaine étrangeté. Au contraire, ni *Guillaume* ni *Loois* ne sont écrits avec un *y*. Dans le manuscrit A, l'emploi du graphème *y* est désormais étendu à toutes les catégories de mots : noms propres (*Dydo*, 1303) mais aussi noms communs (*roys*, 1299 ; *rojne*, 1301), verbes (*assamblay*, 1261 ; *yert*, 1461), pronoms personnels (*moy*, 1264) ou interrogatifs (*quoy*, 1412), adverbes de lieu *y* (1298) et *yci* (1421), déterminants (*ycest jor*, 1377). Et, dans le cas de certains vocables, il peut éliminer complètement la variante en *i* : on compte ainsi 7 occurrences de *foy* et pas une seule de *foi* ; de même, on compte 20 occurrences de *roy* ou *roys* mais une seule de *rois* (1005).

15 *Le Couronnement de Louis*, chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle, éd. Ernest Langlois, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1984, p. 163.



Le graphème *z* adopte dans le manuscrit A un emploi qui est tout à fait celui qu'il aura dans le système graphique du moyen français : après la réduction de l'affriquée [ts] à [s] vers 1200 (même un peu plus tôt en picard), le graphème *z* est devenu dans cette position l'équivalent de *s*. Il n'en a pas moins été utilisé, presque tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle, mais également dans bon nombre de manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle, avec une valeur nouvelle : il est à la fois élément de digramme dans le cas des morphèmes verbaux comme le *-ez* de la 5<sup>e</sup> personne ou revêt une valeur diacritique venant s'ajouter à sa valeur phonographique. Ainsi, en finale après le graphème *e*, il note le son [s] et suppose que le graphème *e* précédent note le son [e] fermé. On retrouve d'ailleurs ce type d'emploi dans le *Roman d'Eneas* ou la forme marquée de *nefest* assez régulièrement notée *nez* – on note 22 occurrences de cette forme contre une seule de *nes* – alors que l'emploi du graphème *z* ne se justifie pas historiquement ; c'est donc une graphie inverse qui s'est imposée dans cette version du texte et qui rend compte de la valeur diacritique prise par le graphème *z*. Dans le même temps, la précision phonographique qu'induit cet emploi est parfois brouillée par l'utilisation de *z* comme simple équivalent de *s* final, y compris après le graphème *e* notant la voyelle finale atone : *montagnez* (252), *barjez* (660), *estagez* (988), *longuez* (1070). Les exemples sont toutefois peu nombreux et concernent des vocables peu susceptibles de confusion, le compte des syllabes et leur position à la rime avec un vocable terminé par *-es* levant tout doute.

Il semble alors que le copiste joue avec la valeur ornementale particulière du graphème *z* et du graphème *y*<sup>16</sup>, mais au lieu que leur emploi soit limité

16 Cette valeur ornementale est à ce point reconnue que l'auteur du *Tractatus orthographiae gallicanae* affirme : « § 20 : *Y vero habet sonum i in omni loco et debet scribi pluralibus locis loco i, causa ornatae scripturae et principaliter in propriis nominibus civitatum et villarum, cognominibus virorum mulierum et dignitatum.* » (Mildred K. Pope, « The *Tractatus orthographiae* of T. H. Parisii Student », *Modern language Review*, 5, 1910, p. 185-193.) Les deux graphèmes *i* et *y* sont donc équivalents parce qu'ils ont la même valeur, « *sonum i* » : il faut bien sûr comprendre que le graphème *y* peut avoir toutes les valeurs de *i*, particulièrement celle du *i* voyelle et celle du *i* consonne ; la différence qu'il établit entre ces deux graphèmes relève de la logographie : *y* orne l'écriture et doit donc être employé à la place de *i* dans les noms propres de lieux et de personnes.

à des formes précises du texte qu'il aurait voulu ainsi distinguer, il est manifestement démultiplié, peut-être dans une perspective consistant à faire du texte lui-même un ensemble ornemental conformément à cette esthétique si particulière de l'enluminure des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles qui se manifeste par un foisonnement du décor.

#### L'emploi des lettres quiescentes

42

Une autre caractéristique du système graphique du moyen français est la place qu'il laisse aux lettres quiescentes, « c'est-à-dire ces consonnes introduites dans l'orthographe de plusieurs mots sans que leur présence soit phonétiquement justifiée<sup>17</sup> ». Dans la version du manuscrit A du *Roman d'Eneas*, il s'agit surtout de *l* doublant le graphème *u* qui note le [u] non syllabique issu de la vocalisation de [l] implosif : on trouve ainsi les formes *nuls*, *eulz*, *voult*, *ceulz*, *veult*, *sault*, *fault* ; lorsqu'elles existent, les variantes sans *l* quiescent sont moins nombreuses : on ne trouve ainsi qu'une seule occurrence de *euz* (1164) et deux occurrences de *ceulz* (910, 1814) ; quant aux formes *nuls* et *veult*, elles sont employées à l'exclusion des formes *nus* et *veut*, non attestées dans le corpus ; il faut encore une fois que le vocable soit relativement peu fréquent pour que l'on arrive à une répartition équitable les deux formes avec et sans *l* quiescent,

---

17 Stéphanie Brazeau et Serge Lusignan, « Jalon pour une histoire de l'orthographe française au XIV<sup>e</sup> siècle : l'usage des consonnes quiescentes à la Chancellerie royale », *Romania*, 122, 2004, p. 444-467, ici p. 444. En dépit de cette définition simple et claire, la notion de « lettres quiescentes » est peut-être parfois un peu vague : dans leur article, S. Brazeau et S. Lusignan, reprenant une étude de Thera de Jong, étudient sous ce terme « le remplacement de la finale en *s* ou en *z* de l'ancien français par la finale *x*, *lx*, *ls*, *lz*, *ns*, *bs* ou *bz* en moyen français ; l'introduction de la consonne *p* dans *temps* ». Cette liste recouvre en réalité des phénomènes parfois différents. L'alternance *sis/six* n'a pas la même signification sur le plan graphique que l'alternance *sos* ou *soz/soubz*. Dans le premier cas, le *x* continue d'avoir une valeur phonographique ; dans le deuxième cas, l'introduction de *b* ne modifie pas la prononciation et n'est pas nécessaire à la notation des sons. Il vaudrait mieux s'en tenir aux lettres qui assument une valeur zéro (Claire Blanche-Benvéniste et André Chervel, *L'Orthographe*, Paris, Maspéro, 1969, p. 147) et dont l'apparition relève le plus souvent d'une modification de l'ensemble du contexte graphique (on ne peut pas seulement parler de l'apparition de *p* dans *temps* alors que cette forme remplace en fait *tens* ou *tans*).

comme c'est le cas pour *fault* (1355) et *faut* (1317) ; mais la fréquence basse contredit alors toute exemplarité.

On relèvera aussi les formes *compta* (914), *compte* (substantif, 930), *compte* (verbe à la 3<sup>e</sup> personne du présent de l'indicatif, 934), *dampnez* (1108) et *rompt* (2167) qui témoignent de la réfection des formes anciennes *conter* et *conte*, par ailleurs attestées dans le corpus, et de *damez* et *ront*, non attestées dans le corpus<sup>18</sup>. Si l'alternance *conter/compter* évoque les formes du français moderne<sup>19</sup>, il faut toutefois remarquer que cette alternance n'est pas encore justifiée par une discrimination sémantique : les deux occurrences du verbe (*compta comment fu mors Hector*, 914 ; *puis li compte les travaux granz*, 934) et l'occurrence du substantif (*Il afaïta un poy son compte*, 930) renvoient respectivement à l'action de raconter et au récit lui-même ; ces formes en *-mpt-* ne se distinguent donc pas sémantiquement des formes en *-nt-* encore majoritaires dans le texte. La forme *conte* apparaît y compris lorsque ce substantif prend le sens moderne de « compte » comme dans *De l'onneur n'est conte tenu* (1506)<sup>20</sup>.

Dans les deux cas étudiés, le développement des lettres quiescentes, dont il est possible qu'il réponde à des usages graphiques plus subtils, telle l'habitude prise par les copistes de fermer graphiquement la syllabe tonique<sup>21</sup>, relève d'une pratique historiciste tendant à donner à certains

18 Cette forme *desront* est attestée dans *Le Couronnement de Louis*, éd. cit., par exemple aux vers 123, 913, 944, 1038.

19 Cette opposition est attestée déjà dans les manuscrits de Charles d'Orléans par exemple au vers 9 du poème XCII (Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. Pierre Champion, Paris, Champion, t. I, 2010).

20 La variante *-mpt-* n'est donc qu'une variante graphique dont la distribution dans le texte est d'ailleurs étonnante : elle est en fait d'un usage extrêmement limité, circonscrit à un passage très bref d'une dizaine de vers.

21 « Or, aussi curieux que cela puisse paraître au premier abord, c'est bien la structure de la syllabe phonique (C-V) qui explique la naissance d'une syllabe graphique du type opposé, c'est-à-dire fermée (schéma : C-V-C). Le processus phono-graphique sous-jacent est simple : dès lors qu'une syllabe orale se termine toujours par une voyelle, il est entendu que, dans la syllabe graphique correspondante, toute consonne qui suit la voyelle et précède la consonne initiale de la syllabe suivante ne saurait avoir une valeur phonographique quelconque » [Cl. Blanche-Benvéniste, A. Chervel, *L'Orthographe*, op. cit., p. 66].

vocables une forme graphique plus proche de celle de leur étymon. Ceci n'a bien sûr rien à voir avec le sujet traité, en ce qu'il relève d'un mouvement général caractérisé d'une part par le souci d'une certaine « qualité de la langue<sup>22</sup> » – le système graphique devenant perméable à certains traits esthétiques de cette époque afin d'ornier non seulement la langue mais aussi la lettre – et d'autre part par un (nouveau) retour à l'Antiquité, si l'on pense que le XIV<sup>e</sup> siècle prolonge et amplifie la redécouverte des textes anciens.

#### Les archaïsmes langagiers

44 Paradoxalement, ce qui identifie aussi ce manuscrit comme datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est la relative « pureté » de l'ancien français qui y est employé et l'on serait même tenté de parler d'un certain archaïsme dont les aspects les plus frappants seraient, au regard des indices qui servent généralement à distinguer l'ancien du moyen français, le maintien du système de déclinaison, la part relativement faible des réfections analogiques des paradigmes verbaux ou des possessifs, et les emplois du pronom sujet.

#### La déclinaison

Bien qu'on trouve des atteintes au système de la déclinaison dès les plus anciens textes en ancien français, le maintien de la déclinaison est généralement considéré comme un des éléments permettant d'opposer les textes écrits en ancien français aux textes écrits en moyen français dans lesquels la déclinaison a disparu. Or, en dépit des traits linguistiques envisagés précédemment comme les indices d'un passage à un état de langue plus proche du moyen que de l'ancien français, la version du *Roman d'Eneas* proposée par le manuscrit A, tout comme le *Roman de Thebes* et le *Roman de Troie* qui y sont également recueillis, conserve un système de déclinaison très régulier en dépit de quelques atteintes déjà attestées dans des textes plus anciens.

---

22 J. Chaurand, « La "qualité de la langue" au Moyen Âge », dans Jean-Michel Eloy (dir.), *La Qualité de la langue ? Le cas du français*, Paris, Champion, 1995, p. 25-35.

– Le groupe sujet tend à perdre les marques de cas sujet lorsqu'il est postposé au verbe : *vienent meschins de toutes pars* (1546), *Adont leva soudeement / et grant oré et grant torment* (1590-1591), *vient .I. mesage* (1699) ou *et moult est griez le departir* (1712), ce dernier vers offrant l'exemple d'un syntagme constitué d'un substantif au cas régime sur lequel porte une épithète qui conserve la marque du cas sujet conformément à la fonction sujet du syntagme ; lorsqu'il figure dans une proposition subordonnée complétive : *Elle m'a dit qu'elle fera / que le vassal retournera* (2010-2011) ; mais aussi lorsqu'il précède le verbe : *son dru la sert* (1577).

– L'attribut tend aussi à perdre la marque du cas sujet : *ne resambloit de rien vilain* (1581), *qu'il samble que ce soit songe* (1641).

– Ce peut donc être et le groupe sujet et l'attribut qui perdent en même temps la marque du cas sujet comme dans *Conréé fu le Troïjen* (1578).

– On note aussi une propension à faire disparaître la marque de cas sujet pour les substantifs de la deuxième déclinaison des féminins : *si com la mort la destraignoit* (2157), *autressi est la foy mentie* (2082). Cette évolution ne permet pas de décider clairement de la substitution ou non d'une forme de cas régime à une forme de cas sujet pour le groupe en position d'attribut dans *se ce fust ma volenté* (1847), ou de sujet postposé au verbe dans *souvent li mue la coulour* (1876)<sup>23</sup>.

– C'est peut-être cette dernière évolution qui explique que le substantif à alternance de bases *suer/seror* fasse l'objet d'emplois variés, respectant cette alternance ou éliminant la forme de cas sujet dans *que sa serrot ot apresté* (2119), *sa serrot fait la poudre prendre* (2215), alors que les substantifs masculins à alternance de bases conservent, quant à eux, une distribution régulière.

23 Il faudrait également citer ici le cas du substantif *amor*, normalement féminin en ancien français, mais qui, lorsqu'il désigne le dieu Amour, est masculin, ce qui peut avoir pour conséquence de favoriser le maintien du morphème *-s* au cas sujet singulier ; dans le texte, on trouve toutefois de très nombreux exemples où, comme n'importe quel substantif féminin de la deuxième déclinaison, il perd ce morphème : *si com la destraignoit Amor* (1877), *S'amor l'argüe et destraint* (2041), *Amor le fait souvent pamer* (2042), *Amor l'argüe et demene* (2051), *l'amor a mort le tret* (2055), *que me donnast Amor la raige* (2143), etc.

La multiplication de ces exemples ne doit pourtant pas laisser penser que les atteintes à la déclinaison sont nombreuses ; il y en a certes davantage que dans des textes plus anciens, mais leur proportion reste *a priori* relativement modeste, confirmant ainsi au texte un état de langue ancien, proche de celui qui devait être le sien au moment de sa composition, tout en laissant entrevoir le sentiment d'étrangeté que la déclinaison devait en partie produire sur un locuteur (et au auditoire) de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

#### Les réfections analogiques

46

Le passage de l'ancien français au moyen français est marqué par un ensemble de réfections systémiques qui affectent la plupart des paradigmes, surtout ceux qui possèdent de nombreuses formes. C'est notamment le cas pour les paradigmes verbaux et, dans une moindre mesure, pour le paradigme des possessifs<sup>24</sup>. Ces réfections systémiques ont la caractéristique d'être analogiques, contrecarrant ainsi une évolution phonétique qui tend bien souvent à rompre la continuité morphologique des paradigmes.

Ce point aurait pu être abordé dans la partie précédente, relative aux indices attestant un passage vers le moyen français, mais ils sont finalement si peu nombreux qu'on peut, au contraire, considérer leur faible représentation comme l'indice d'un désir, de la part du copiste, de conserver à la langue du texte sa forme ancienne.

On relèvera ainsi la forme *fais* (1858, 2059), 1<sup>re</sup> personne du verbe *faire* au présent de l'indicatif qui remplace la forme étymologique *faz*, jamais attestée dans le corpus. On peut donc en déduire que le paradigme du verbe *faire* a déjà été refait. Pour autant, cette réfection qui sera effectivement assez générale en moyen français<sup>25</sup> n'est encore

---

24 Dans la catégorie des déterminants, le possessif se distingue par un nombre nettement plus élevé de formes en raison de sa variation non seulement en genre et nombre, mais aussi selon la personne.

25 La base 3 propre à la première personne du présent de l'indicatif de verbes comme *poir*, *venir*, *tenir*, *morir*, *trover*, *plaire*, a disparu en moyen français, la forme de la première personne du présent de l'indicatif étant refaite sur le modèle de la deuxième personne ; il n'y a guère que la forme *puis* qui se soit maintenue, en concurrence avec *peux*, *vieng*, *tieng*, *muir*, *truis*, *plaz* ont toutes disparu).

que marginale dans le corpus où l'on trouve de nombreuses occurrences de *muir* (1354, 1386, 1802, 1909, 1969), *veul* (1392, 1394, 1796, 1805, 2030, 2086, 2127, 2134) ou encore *pardoins* (2149, 2152), à l'exclusion des formes analogiques qui s'imposeront ensuite, respectivement *meurs*, *veux* et *pardonne*. On trouve aussi exclusivement la forme *puis* (128, 1165, 1767, 1814, 1819, 1864, 1891, 1938, 2061, 2091, 2186), mais cet exemple est sans doute moins pertinent dans la mesure où, précisément, *puis* est l'un des rares exemples de base 3 à avoir été conservée à la première personne du présent de l'indicatif jusqu'en français moderne, en concurrence, il est vrai, avec la forme analogique *peux*.

Le caractère limité de ces réfections analogiques va de pair avec l'absence de formes de 1<sup>re</sup> personne du présent de l'indicatif refaites par adjonction d'un morphème analogique de celui de la 2<sup>e</sup> personne du présent de l'indicatif (-*e* pour les verbes du groupe I et -*s* pour les verbes du groupe II)<sup>26</sup>.

De même, les réfections analogiques qui affectent le paradigme des possessifs restent essentiellement limitées aux formes toniques de 3<sup>e</sup> personne du singulier masculin où l'on trouve les formes *sien* (744, 2030) et *sienz* (1586) en concurrence toutefois avec la forme ancienne (malgré le *z* final analogique qui s'est substitué par graphie inverse au *s* final) *suenz* (245). Dans tous les autres cas de formes toniques, seules sont attestées les formes anciennes, aussi bien à la 3<sup>e</sup> personne du singulier féminin (*seue*, 1572) qu'à la 1<sup>re</sup> personne du singulier féminin (*moie*, 587, 1833, 1924).

On évoquera aussi rapidement le caractère très limité des réfections affectant les formes invariables en genre de l'ancien français : dans le corpus, on ne trouve guère que l'exemple du déterminant indéfini dont la forme de féminin refaite *telle* (796, 965, 1049, 1253) ne concurrence que très marginalement la forme épïcène étymologique *tel* (125, 133, 320, 416, 437, 697, etc.). Encore faut-il préciser que ce type d'évolution, comme l'extension d'un morphème -*s* analogique au

<sup>26</sup> Ce type de réfection est attesté dans d'autres tiroirs verbaux – de façon limitée toutefois – comme par exemple avec la forme *fuz* (953) qui concurrence très marginalement la forme ancienne *fui* (120, 1118, 1120, 1133, 2135, 2142).

cas sujet singulier des substantifs masculins de la 2<sup>e</sup> déclinaison (*freres*, 271) ou des adjectifs à alternance de bases (*مندres*, 471) est déjà avéré en ancien français.

#### Le pronom sujet

48 Deux traits différencient assez nettement l'ancien français du moyen français de ce point de vue. En ancien français, le pronom sujet n'est pas obligatoire<sup>27</sup> et lorsqu'il est employé, ce peut être avec une valeur emphatique. En moyen français, le pronom sujet devient presque systématique avant ou après le verbe, même si, jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle au moins, il est encore possible dans certains cas de ne pas l'employer devant un verbe conjugué ; en outre, les formes distinctes des formes de pronoms compléments (*je, tu, il, ils*) ne peuvent plus être employées de façon tonique et sont donc remplacées dans ces emplois par les formes toniques du pronom complément de même personne (*moi, toi, lui, eux*).

Or, le texte du *Roman d'Eneas*, dans sa version du manuscrit A, suit les usages de l'ancien français. Aux nombreux exemples de verbes conjugués employés sans pronom sujet s'ajoute l'emploi disjoint du pronom sujet. Il apparaît en apposition à un nom : *Ocis y fu li roys Prianz, / il et sa femme et ses enfanz* (1920), *En .I. banc sistrent ambedui / danz Eneas, elle* lés lui (706-707). Il peut être disjoint du verbe par un groupe nominal : *et il de par les diex respont* (1101) ; ou par un adverbe : *Je meïsmes ay aprestee* (2169). Il figure dans un syntagme elliptique du verbe : *ne deguerpi li n'elle lui* (1600) ou *Je ?* (1763). Il est expansé par un groupe nominal prépositionnel : *ne june gaire / et il par mer et il par terre* (388389).

La version que donne le manuscrit A est donc un texte étonnant par un certain mélange d'états de langue variés : il est ouvert à la fois à la variation diatopique et à la variation diachronique tout en semblant les restreindre l'une et l'autre. La variation diatopique reste en effet marginale et se présente davantage comme une coloration de l'ancien français standard

27 Le plus souvent, chaque fois qu'un constituant complément précède le verbe et suppose en conséquence la postposition du sujet, le pronom personnel sujet n'est pas employé.



au moyen de quelques traits empruntés à des dialectes ; certains de ces traits ne sont peut-être d'ailleurs qu'un simple travestissement graphique, dans la mesure où la graphie « exotique » ne suppose pas pour autant une différence de prononciation. Et c'est précisément par la graphie que perce cette autre variation, chronologique cette fois, le texte d'ancien français, presque hiératique dans sa propension à représenter un ancien français idéal, se parant d'une forme graphique qui l'inscrit dans un temps postérieur.

Cette version s'apparenterait donc à une sorte de palimpseste laissant entrevoir d'autres états du texte que l'on ne saurait réduire à des états antérieurs. Il faut donc nécessairement s'interroger sur les raisons qui poussent le copiste à les rendre si visibles. Alors qu'émerge une forme normalisée de français littéraire, excluant les formes dialectales, pourquoi en avoir conservé des exemples aussi nombreux et variés et qui, par là-même, pointent dans des directions aussi différentes ? S'agit-il seulement d'un héritage que le copiste ne peut récuser ? Il est vrai que pour des raisons pratiques, le maintien des rimes ou des formes bourguignonnes en *-our* ont leur avantage, ce qui peut justifier qu'elles continuent de concurrencer les formes désormais standards en *-eur*. Il est vrai aussi que la réécriture sans déclinaison d'un texte en vers poserait problème tant du point de vue de la rime que du mètre.

Mais ne peut-on aussi imaginer que ce palimpseste linguistique relève d'une esthétique du texte ? À une époque où le français littéraire tend précisément à se normaliser et où émerge l'idée d'une qualité de la langue, le maintien de traits dialectaux dont on peut supposer qu'ils étaient plus difficilement identifiables par les locuteurs contribue peut-être à l'élaboration de ce que les copistes et leur auditoire imaginent être un texte du XII<sup>e</sup> siècle.

À défaut de pouvoir l'assurer, on dira néanmoins que l'intérêt de ce palimpseste linguistique est moins de situer le texte ou le manuscrit dans une aire géographique et dialectale que de contribuer à une esthétisation du texte assez conforme au goût que l'enluminure de la même époque manifeste, un goût dominé par la prolifération.



# La Boétie



LA RHÉTORIQUE DE L'ÉVIDENCE  
DANS LE *DISCOURS DE LA SERVITUDE VOLONTAIRE*

*Alexandre Tarrête*  
*Université Paris-Sorbonne*

Les commentateurs du *Discours de la servitude volontaire* ont souvent souligné sa dimension « rhétorique<sup>1</sup> ». Ce fut longtemps un argument pour tenter d'en diminuer la portée politique<sup>2</sup>. Plus récemment, la lecture novatrice de Jean Lafond a visé au contraire à prendre au sérieux à la fois la dimension rhétorique et la portée philosophique du *Discours* en le rattachant à la culture renaissante de la déclamation, illustrée en particulier par Érasme<sup>3</sup>. D'autres critiques à sa suite se sont élevés contre toute compréhension réductrice de la « rhétorique » du *Discours*, comme par exemple Jean-Pierre Cavaillé, qui a montré comment La Boétie utilisait l'éloquence traditionnelle pour inventer une « rhétorique de l'affranchissement<sup>4</sup> ». Toutefois, malgré l'importance reconnue depuis longtemps à sa dimension oratoire, le *Discours de la servitude volontaire* manque encore d'études

- 1 Voir sur ce thème Michael Offord, « Oratorical Devices in Etienne de La Boétie's *Discours de la servitude volontaire* », *Nottingham French Studies*, XVII, 1, 1978, p. 11-13.
- 2 Voir par exemple Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, t. IX, 1856, p. 112-128 ; Louis Delaruelle, « L'inspiration antique dans le *Discours de la servitude volontaire* », *RHLF*, XVII, 1910, p. 34-72.
- 3 Jean Lafond, « Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V. L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 735-745.
- 4 Jean-Pierre Cavaillé, « Langage, tyrannie et liberté dans le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de la Boétie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 72, 1988, p. 6-7.

stylistiques de détail. Je propose de faire un pas dans cette direction en m'intéressant ici à l'une des figures de style que La Boétie affectionne particulièrement : l'*enargeia*<sup>5</sup>.

Cette figure a récemment suscité l'intérêt des spécialistes de poétique, notamment dans son association avec l'*ekphrasis*. Mais elle joue aussi un rôle important dans la rhétorique antique, en particulier dans l'éloquence judiciaire. Quintilien la définit comme un procédé visant à « présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux<sup>6</sup> ». Le procédé est bien connu des rhétoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle. Jacques Peletier définit la figure qu'il nomme l'*hypotypose* en termes similaires, comme « une représentation des choses advenues, laquelle les donne à voir quasi mieux qu'à ouïr<sup>7</sup> ». Mais la traduction française la plus courante à l'époque est celle de « vive représentation<sup>8</sup> ». Cette figure joue un rôle central dans le *Discours de la servitude volontaire*, à tel point que la première publication séparée (et anonyme) du *Discours* utilise cette expression comme titre<sup>9</sup>. Dans le cadre de l'éloquence judiciaire, l'*enargeia* est un procédé puissant, qui permet d'évoquer une image saisissante apte à convaincre et à émouvoir les juges dans le sens désiré. « Le discours [...] n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, explique Quintilien, si

54

- 
- 5 Le terme grec est traduit en latin par *evidentia* : voir Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 32, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. IV, 1977, p. 32. Sur l'*enargeia*, voir Georges Molinié, art. « Évidence », dans *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1999, p. 166-167 ; Perrine Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, notamment II<sup>e</sup> partie, chap. 1 et 2, p. 99-134 ; Terence Cave, *Cornucopia*, trad. fr., Paris, Macula, 1997, p. 55 sq.
  - 6 « *res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare* » (Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 63, trad. cit., t. V, p. 78).
  - 7 Jacques Peletier, *Art poétique*, I, 9, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 276 ; Peletier cite ici Quintilien (*Inst. Or.*, IX, II, 40), qui renvoyait lui-même à Cicéron (*De Or.*, III, LIII, 202).
  - 8 Voir Claude-Gilbert Dubois, « Itinéraires et impasses de la 'Vive représentation' au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Marguerite Soulié (dir.), *Mélanges d'histoire et de critique littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et amis*, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425.
  - 9 Il s'agit de la *Vive description de la Tyrannie, et des Tyrans, avec les moyens de se garantir de leur joug*, Reims, Jean Mouchar, 1577 (voir La Boétie, *De la servitude volontaire*, éd. Malcom Smith et Michel Magnien, Genève, Droz, 2001, Notes additionnelles, p. 96).

son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits [...], au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles aux yeux de son esprit (*oculis mentis ostendi*)<sup>10</sup> ». Je propose donc de voir comment La Boétie met l'*enargeia* au service du souffle et de la véhémence de son propos, pour dénoncer la tyrannie et les tyrans.

Dans son analyse, Quintilien définit l'*enargeia* d'une manière double, à la fois comme un *ornement du discours* – elle est alors une figure de style analogue à l'hypotypose<sup>11</sup> – et, de manière plus générale, comme une *qualité du style* de la narration – elle est alors assimilable à une forme de clarté supérieure<sup>12</sup>. Nous nous intéresserons donc successivement à ces deux aspects de l'*enargeia* dans le *Discours de la servitude volontaire*, afin d'en montrer toute l'importance pour l'efficacité du style et la construction du sens. Puis nous évoquerons pour finir les résonances platoniciennes de la notion et sa portée philosophique.

#### L'ENARGEIA : UNE FIGURE STRUCTURANTE

En un premier sens donc, le terme d'*enargeia* renvoie à un procédé de style : il s'agit de construire par le langage « un tableau crédible des faits qui donne l'impression aux auditeurs qu'ils assistent, pour ainsi dire, à la scène<sup>13</sup> ». Cette figure joue un rôle structurant tout au long du *Discours de la servitude volontaire*, d'abord dans l'exorde puis, par échos, dans l'ensemble du texte.

Après avoir exposé l'objet du *Discours* de manière analytique et abstraite (« entendre comm'il se peut faire que tant d'hommes [...] endurent quelquefois un tyran seul »), La Boétie choisit de recourir à une *enargeia* pour montrer à son lecteur de manière frappante les effets terrifiants de la tyrannie :

Grand'chose certes et toutesfois si commune qu'il s'en faut de tant plus  
douloir et moins s'esbahir, voir un million d'hommes servir miserablement  
aiant le col sous le joug non pas contrains par une plus grande force, mais

10 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 62, trad. cit., t. V, p. 78.

11 En latin, *evidentia* ou *repraesentatio* (*ibid.*, p. 77).

12 En latin, *perspicuitas* (*ibid.*, IV, 2, 123, t. III, p. 72).

13 *Ibid.*

aucunement (ce semble) enchantes et charmes par le nom seul d'un, duquel ils ne doivent ni craindre la puissance puis qu'il est seul, n'y aimer les qualités puis qu'il est en leur endroit inhumain et sauvage<sup>14</sup>.

56

Cette première occurrence de l'*enargeia* du peuple tyrannisé présente un certain nombre d'éléments caractéristiques. Les termes évoquant la vision jouent le rôle de signaux et sollicitent l'imagination du lecteur (verbe « voir », incise « ce semble »). On note aussi la présence de détails visuels concrets (« le col sous le joug »), l'aspect duratif de l'action (« voir un million d'hommes servir », c'est-à-dire « occupés à servir »), voire l'effet d'immobilisation (« enchantés et charmés »). On remarque enfin la dimension pathétique de la représentation (« douloir », « misérablement », « inhumain et sauvage »), qui a pour effet d'impliquer fortement la sensibilité du lecteur.

L'*enargeia* du peuple tyrannisé est reprise deux pages plus loin, et cette fois sous une forme plus développée :

Mais o bon dieu, que peut estre cela ? comment dirons nous que cela s'appelle ? quel malheur est celui la ? quel vice ou plustost quel malheureux vice, voir un nombre infini de personnes, non pas obeir mais servir ; non pas estre gouvernés, mais tirannisés, n'aians ni biens, ni parens, femmes ni enfans, ni leur vie mesme qui soit a eux, souffrir les pilleries, les paillardises, les cruautés, non pas d'une armée non pas d'un camp barbare contre lequel il faudroit despendre son sang et sa vie devant, mais d'un seul ; non pas d'un Hercule ny d'un Samson, mais d'un seul hommeu, et le plus souvent le plus lasche et femelin de la nation ; non pas accoustumé a la poudre des batailles, mais encore a grand peine au sable des tournois, non pas qui puisse par force commander aux hommes, mais tout empesché de servir vilement a la moindre femmelette. (p. 80-81)

Ici l'*enargeia* se renforce grâce au recours anaphorique aux déictiques (« cela », « cela », celui la ») qui semblent désigner un objet présent, plutôt que le décrire. Le verbe *voir* (« voir un nombre infini de

14 Étienne de La Boétie, *De la servitude volontaire ou Contr'un*, éd. Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 79-80 [mon édition de référence pour toutes les citations du *Discours de la servitude volontaire*.]



personnes») joue à nouveau le rôle d'un signal et sollicite l'imagination du lecteur. Les détails concrets donnent un caractère sensible et imagé à la description (« la poudre des batailles », « le sable des tournois »), tandis que certains noms peuvent solliciter la mémoire picturale et renvoyer à des représentations empruntées aux arts plastiques (« armée », « camp barbare », « Hercule », « Samson »...). Le tableau pathétique de la foule des esclaves se précise et prend de l'ampleur grâce aux hyperboles en cascade (« n'aians ni biens, ni parens, femmes ni enfans, ni leur vie mesme ») et aux gradations (« les pilleries, les paillardises, les cruautés »). La figure du tyran prend du relief, grâce au jeu des corrections qui accusent les antithèses (« non pas d'un Hercule ny d'un Samson, mais d'un seul hommeau », « non pas accoustumé a la poudre des batailles mais ancore a grand peine au sable des tournois », « non pas qui puisse par force commander [...] mais tout empesché de servir vilement a la moindre femmelette »). La figure du tyran émerge ici comme un personnage caricatural, conforme aux codes de la satire traditionnelle qui reposent sur des jeux d'inversion corporelle et sexuelle<sup>15</sup>.

Pour créer cette *enargeia*, La Boétie suit pas à pas les instructions de Quintilien. Celui-ci explique que pour convaincre l'auditoire de la scène évoquée, il importe que l'orateur commence par se persuader lui-même de la réalité de ce qu'il peint, au point qu'il ressente le premier les passions qu'il veut transmettre à ceux qui l'écoutent :

l'essentiel est donc [...] que nous soyons touchés nous-mêmes avant d'essayer de toucher les autres [...] il faut utiliser [...] la faculté de nous représenter les images des choses absentes (*phantasia*) au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous<sup>16</sup>.

Plus encore que de la persuasion, le procédé tient de la suggestion : en désignant un spectacle qu'il semble être le seul à apercevoir, l'orateur

15 Voir sur ce thème Pascal Debailly, « La hantise de la *mollitia* », dans *La Muse indignée*, t. I, *La Satire en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 119-123.

16 Quintilien, *Inst. or.*, VI, 2, 28-32, trad. cit., t. IV, p. 31-32.

invite les auditeurs à partager sa vision<sup>17</sup>. Au début du passage reproduit ci-dessus, les interrogations répétées, les rectifications, les hésitations (« Mais o bon dieu, que peut estre cela ? comment dirons nous que cela s'appelle ? quel malheur est celui la ? quel vice ou plutôt quel malheureux vice [...] ? »), font entendre comme un balbutiement, un tremblement dans la voix de l'orateur, qui semble sous l'emprise de passions confuses, induites par le spectacle frappant qu'il a sous les yeux. Ainsi, ce sont les passions qui naissent en l'orateur lui-même qui se propagent ensuite aux auditeurs, et renforcent l'impact de l'évocation.

58

Deux figures antithétiques se font ainsi face : la foule des esclaves tyrannisés, et le personnage dérisoire du tyran. L'art de l'*enargeia* rejoint ici la technique mémorielle des *imagines agentes*, ces « figures animées » utilisées par les orateurs antiques pour mémoriser les lieux successifs de leur discours. Dans le livre qu'elle a consacré à la question, Frances Yates relève que les traités de rhétorique antiques apprenaient aux orateurs à imaginer et à mémoriser des figures humaines « frappantes et inhabituelles, belles ou hideuses, comiques ou grossières<sup>18</sup> » : il s'agissait d'élaborer des personnages symboliques propres à frapper l'imagination (en premier lieu celle de l'orateur qui devait mémoriser son discours, et en second lieu celle des juges). C'est précisément le cas ici du portrait du tyran efféminé et minuscule, qui cristallise le mépris et la haine, tandis que la foule innombrable des esclaves suscite l'effroi, la pitié et la colère.

La Boétie, dont la formation rhétorique est encore toute fraîche<sup>19</sup>, utilise donc une figure de style propre à l'éloquence antique. Cependant, il lui donne une fonction bien spécifique. Il ne s'agit pas ici, comme dans une plaidoirie d'avocat classique, de susciter la pitié pour les victimes et la colère contre les coupables. À ce stade du discours, ni les uns ni les autres ne sont encore clairement désignés ni distingués :

---

17 Voir Paul H. Schryvers, « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », dans Brian Vickers (dir.), *Rhetoric Revalued*, Binghamton (New York), CMERS, 1982, p. 45-57.

18 Frances Yates renvoie sur ce thème à la *Rhétorique à Herennius* (III, 22) : voir *L'Art de la mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975, p. 22.

19 Selon Montaigne, le *Discours* a été pour l'essentiel rédigé lorsque La Boétie avait environ seize ou dix-huit ans (*Essais*, I, 28).

ce n'est que progressivement que les torts seront clairement attribués – au prix d'ailleurs d'un renversement paradoxal : les victimes de la tyrannie, esclaves volontaires, se révéleront tout aussi coupables que le tyran. L'*enargeia* inaugurale a donc seulement pour but de *donner à voir* le spectacle de la tyrannie comme un scandale incompréhensible, et de créer un sentiment de révolte encore diffus chez le lecteur. Il s'agit, dans un premier temps, de convaincre le lecteur de l'existence même du crime. Face à un scandale devenu invisible, parce que trop coutumier, l'*enargeia* sert d'abord à la révélation d'un fait : il s'agit d'imposer à l'esprit du lecteur l'existence même de la servitude volontaire, en la lui plaçant « sous les yeux ».

Toutefois, malgré sa présence qui s'impose, l'image garde quelque chose d'irréel, d'incroyable, comme une vision ou un cauchemar. La vision d'une foule innombrable (« un nombre infini de personnes ») peut faire penser à l'imaginaire prophétique de l'Apocalypse (où Jean voit paraître « une foule immense, que nul ne pouvait dénombrer » [Ap. VII, 9]). Cette tonalité visionnaire et biblique se retrouve d'ailleurs dans d'autres passages du *Discours*. Plus loin, dans une nouvelle *enargeia*, le tyran sera comparé à un colosse qui s'affaisse (« vous le verres comme un grand colosse a qui on a desrobé la base, de son pois mesme fondre en bas et se rompre » [p. 88]), dans une vision qui évoque le songe de Nabuchodonosor (Dan. II, 31-35)<sup>20</sup>. À la fin du *Discours*, l'*enargeia* de la foule tyrannisée reparaitra, avec cette fois un degré de précision supplémentaire, qui fera apparaître, autour du tyran, l'escouade de ses complices. La multitude informe des esclaves s'organise en une pyramide vertigineuse de tyrannies secondaires :

tousjours il a esté que cinq ou six ont eu l'oreille du tyran [...] ces six [ont] six cent qui proufitent sous eus, et font de leurs six cent ce que les six font au tiran. ces six cent en tiennent sous eux six mille

20 Rapprochement proposé par Emmanuel Buron, « Le *Discours de la servitude volontaire* et son double », *Studi francesi*, 135, septembre-décembre 2001, p. 498-532, ici p. 513. Voir aussi Alexandre Tarrête, « L'imaginaire gigantesque du tyran dans le *Discours de la servitude volontaire* », dans Marianne Closson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 137-146.

[...] grande est la suite qui vient apres cela, et qui voudra s'amuser a devider ce filet, il verra que non pas les six mille, mais les cent mille, mais les millions par ceste corde se tiennent au tiran [...].  
(p. 117-118)

60

Les fondements de l'*enargeia* sont bien là, à nouveau : usage de démonstratifs (« ces six », « ces six cent », « cela », « ce filet »), verbe de vision (« il verra »). Mais la dynamique même de la prolifération numérique met cette fois en péril la représentation elle-même : l'importance des nombres avancés est un défi à l'imagination. Cette nouvelle vision est emportée par une forme de prolifération qui évoque à nouveau les multitudes aperçues par le prophète de l'Apocalypse (« ils se comptaient par myriades de myriades et par milliers de milliers » [Ap. v, 11]). Le tableau se développe comme une inversion infernale de la Jérusalem céleste. Le chiffre 6, martelé dans tout le passage, fait significativement écho au chiffre de la Bête, 666 (Ap. XIII, 18).

L'*enargeia* fondamentale de la foule tyrannisée face au tyran isolé ressurgit ainsi tout au long du *Discours*, du début à la fin, comme une vision obsédante. Quintilien notait déjà cette proximité entre l'*enargeia* et les rêveries diurnes ou même les états de délire : « dans ces sortes de rêves, que l'on fait éveillés, nous sommes hantés par les visions dont je parle<sup>21</sup> ». De ce fait, l'*enargeia* est d'ailleurs souvent utilisée dans les récits de rêve<sup>22</sup>. Le risque pourrait être que le lecteur du *Discours* rejette l'image comme trop artificielle, sans rapport avec le réel. C'est toute l'ambiguïté, d'ailleurs, de la figure de l'*enargeia*, où la vision s'impose comme une présence réelle, mais où parfois son caractère pictural même tend à la frapper d'irréalité, en exhibant son caractère artificiel. La Boétie déjoue finalement ce danger en renvoyant le lecteur au monde réel qui l'environne.

---

21 Quintilien, *Inst. or.*, VI, 2, 31, trad. cit., t. IV, p. 32.

22 Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, op. cit., p. 23-134.

## IMAGE ET RÉALITÉ

Une fois dressée l'image saisissante de la foule tyrannisée, La Boétie invite soudain son lecteur à y retrouver le reflet du monde politique contemporain. L'image pivote comme un miroir, pour renvoyer au réel :

ce qui se fait en tous pays, par tous les hommes, tous les jours, qu'un homme mastine cent mille et les prive de leur liberté, qui le croiroit s'il ne faisoit que l'ouïr dire et non le voir, et s'il ne se faisoit qu'en pais estranges et lointaines terres, et qu'on le dit, qui ne penseroit que cela fut plustost feint et trouvé, que non pas veritable ? (p. 84)

Le spectacle de la tyrannie est de tous les temps et de tous les pays, il concerne donc directement le lecteur, quel que soit son monde. Comme dans un miroir convexe représenté en trompe-l'œil dans le coin d'un tableau, le reflet du monde du spectateur fait irruption dans le monde de la fiction. Le lecteur est ainsi sommé de contempler la tyrannie non plus dans le texte ou dans son imagination, mais dans son environnement immédiat. Le texte ici ne dépeint plus, il dénonce et désigne du doigt.

*Lenargeia* a ainsi préparé le regard à décrypter le réel. Le lecteur est maintenant invité à projeter l'image élaborée dans le texte sur sa propre réalité, afin d'y apercevoir les situations de tyrannie qu'il ne voyait plus ou ne voulait plus voir. L'imprécision même du tableau de la tyrannie permet au lecteur de couler sa propre expérience dans la silhouette proposée, d'où l'efficacité éternelle du *Discours*, auprès de lecteurs plongés dans des contextes historiques et idéologiques très différents.

En renvoyant au monde réel, la représentation change alors brusquement de paradigme. L'image de la tyrannie ne relève plus des ressources illusionnistes de l'*enargeia*, mais de l'observation de l'historien, témoin véridique de son temps. L'opposition entre « le voir » et « l'ouïr dire » reprend en effet les critères de fiabilité du témoignage historique, où l'*autopsie* prime sur le témoignage de seconde main<sup>23</sup>. L'*enargeia* ne relève plus alors de l'éloquence et de la suggestion, mais de la clarté et de la crédibilité du récit « historique », catégorie qui, prise ici au sens large, doit

23 Voir François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980, p. 303-306.

s'entendre comme englobant à la fois le témoignage d'un géographe, d'un historien, ou celui d'un voyageur « en pays estranges ». Il faut souligner toutefois le caractère inattendu et déconcertant de ce changement de paradigme. Le lecteur, d'abord sollicité pour apporter son adhésion à une représentation imaginaire, se trouve soudain pris à témoin, pour en garantir lui-même la véracité, en se tournant vers le monde qui l'environne. La Boétie, comme souvent dans le *Discours*, agit avec une brusquerie concertée, pour rallier le lecteur à sa thèse en le prenant par surprise et en s'assurant sa coopération sans lui laisser le temps de réagir.

62

Pour mieux convaincre, La Boétie feint souvent de prêcher un lecteur déjà convaincu. Il utilise souvent l'évidence comme un argument implicite, pour faire admettre une idée rapidement et sans discussion possible. L'évidence permet de faire l'économie de la démonstration : elle convainc tout de suite. Le procédé est employé dès le début du *Discours*, pour contredire Ulysse :

il falloit dire que la domination de plusieurs ne pouvoit estre bonne, puisque la puissance d'un seul, deslors qu'il prend ce titre de maistre, est dure et desraisonnable. (p. 78)

Il s'agit ici de faire semblant d'admettre comme évidente la thèse fondamentale mais ô combien paradoxale du *Discours de la servitude volontaire* : l'identification de « la puissance d'un seul », quel que soit le régime considéré, à une forme de tyrannie. Par une sorte de ruse rhétorique, la thèse est ici glissée comme en passant, en incise, comme une simple évidence dont chacun serait déjà persuadé<sup>24</sup>. L'idée que toute domination est condamnée en tant que telle et qu'il n'existe pas de différence entre la soumission au roi et la soumission au tyran est ainsi posée d'emblée comme admise, sans paraître mériter qu'on la conteste. Ainsi, dès le début du *Discours*, La Boétie fait violence au lecteur, impose un tempo rapide, propice à emporter l'adhésion sans discussion, et utilise l'évidence comme un argument logique imparable.

---

24 Nadia Gontarbert note la tendance chez La Boétie à confondre « puisque », expression de la cause incontestable, et « parce que », expression de la cause simple (*De la servitude volontaire*, éd. cit., p. 143).

L'*enargeia* n'est pas seulement une figure, elle est aussi, en un sens plus général, une qualité du style, une forme de clarté supérieure. Cette qualité concerne la narration des faits et, en particulier, la narration historique. Elle ne consiste pas seulement à exprimer les idées de manière compréhensible, mais elle permet de faire voir les actions que l'on évoque.

Du point de vue rhétorique, la clarté joue un rôle persuasif important. Un exemple sera d'autant plus convaincant qu'il constituera une représentation crédible et compréhensible. Est évident ce qui persuade immédiatement, sans qu'une argumentation développée soit utile. L'image, sous ses différentes formes, relève de ce régime. À la différence d'un raisonnement analytique ou d'un enthymème, elle fonctionne par intuition plutôt que par déduction. Ainsi, pour démontrer le caractère inoffensif du tyran, quoi de mieux que de le montrer nu et sans force ?

[C]elui qui vous maîtrise n'a que deux yeux, n'a que deux mains, n'a qu'un corps, et n'a autre chose que le moindre homme [...]. (p. 87)

Cette réduction tautologique du tyran à lui-même, à l'apparence de son corps chétif, suffit à prouver avec évidence la disproportion de la puissance qui lui est attribuée. Ici, montrer, c'est démontrer.

Dans le *Discours de la servitude volontaire*, le raisonnement progresse souvent grâce à la construction d'*exempla* qui prennent une forme très visuelle. Ainsi, c'est la ressemblance visible entre les hommes qui suffit à établir leur fraternité :

s'il y a rien de clair ni d'apparent en la nature, et où il ne soit pas permis de faire l'aveugle, c'est cela, que la nature, la ministre de dieu la gouvernante des hommes nous a tous faits de mesme forme, et comme il semble, a mesme moule, afin de nous entreconnoistre tous pour compagnons ou plustost pour freres [...]. (p. 89-90)

On ne saurait refuser de voir ce qui est « clair » et « apparent » : l'évidence, ici encore, fait preuve. Elle exprime la voix même de la « nature », qui ne saurait mentir. On retrouve alors les racines stoïciennes de la

notion d'*enargeia* : pour Zénon en effet, l'impression vraie possède une clarté particulière, qui la distingue de l'impression fautive et invite à la saisir sans réticence :

Il ne considérait pas toutes les impressions comme dignes de confiance, mais seulement celles qui ont un pouvoir particulier pour rendre clairs leurs objets. Comme cette impression même se laisse discerner juste par elle-même, il l'appelait « saisissable » [...] mais une fois qu'elle a été reçue et approuvée, il lui donnait le nom de « saisie » [*katalèpsis*], à l'image des choses que l'on saisit à la main<sup>25</sup>.

64

Pour les stoïciens, l'évidence caractérise la représentation « cataleptique », la saisie intuitive du vrai. L'évidence elle-même n'a pas besoin d'être définie, tant elle est d'elle-même évidente<sup>26</sup>. La Boétie est proche ici du Portique, comme quelques lignes plus haut, sur l'existence des idées innées<sup>27</sup>.

La voix de la nature s'exprime encore avec évidence à travers le témoignage des animaux, particulièrement importants dans le *Discours*. Les leçons de liberté qu'ils nous donnent sont absolument incontestables : « Les bestes ce maid'Dieu, si les hommes ne font trop les sourds, leur crient, vive liberté » (p. 91) ; elles nous donnent « tant de signes apparens » de leur amour de la liberté, « qu'il est bel a voir » qu'elles n'acceptent jamais la servitude (p. 92). Le spectacle de la nature, inaltéré chez les bêtes sauvages, suffit à démontrer le caractère inaliénable de la liberté des êtres.

---

25 Cicéron, *Les Académiques*, I, 40-41, fragment, dans *Les Philosophes hellénistiques*, éd. Anthony Long et David Sedley, trad. Jacques Brunschwig et Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, t. II, p. 188.

26 Voir Cicéron, *Premiers Académiques*, II, 6, 17 (*Les Stoïciens*, trad. fr. Émile Bréhier, éd. Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 196).

27 Voir l'éd. Gontarbert, p. 89, « quelque naturelle semence de raison », et la note de Michel Magnien à ce même passage (éd. Smith/Magnien, p. 99) ; voir également Jean-Raymond Fanlo, « Les digressions nécessaires de La Boétie », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII-7/8, juillet-décembre 1997, p. 76.



## L'ÉVIDENCE DE L'HISTOIRE

L'évidence qui caractérise les enseignements donnés par la nature se retrouve dans les leçons de l'Histoire<sup>28</sup>. Les apologues ou les exemples que La Boétie puise chez les historiens antiques tendent en général à se réduire à un récit bref, imagé, et qui parfois se passe de tout commentaire. La Boétie déclare à propos de l'apophtegme de Caton tenté par le tyranicide : « qu'on conte seulement le fait tel qu'il est, la chose mesme parlera » (p. 101). Il semble ainsi avoir fait sien le goût proverbial des Spartiates pour le laconisme, incarné dans le *Discours* par Lycurgue qui, « voulant montrer au peuple lacédémonien que les hommes sont tels que la nourriture les fait », leur présente deux chiens élevés de manière contraire (« l'un courut au plat et l'autre au lievre »). Ce court récit est accompagné d'un commentaire encore plus bref : « toutesfois [...] si sont ils freres » (p. 98).

L'antithèse entre les deux chiens reprend le contraste entre les Turcs et les Vénitiens, qui incarnait le face à face du despotisme et de la liberté. Là aussi, l'*exemplum* s'organisait en un diptyque immédiatement probant :

Qui verroit les Venitiens une poignee de gens vivant si librement [...] qui aura veu dis-je ces personnages là, et au partir de la, s'en ira aus terres de celui que nous appellons grand seigneur, voiant la les gens qui ne veulent estre nez que pour le servir [...] s'il n'estimeroit pas que sortant d'une cité d'hommes, il estoit entré dans un parc de bestes. (p. 97-98)

La démonstration se résume ici à deux instantanés visuels (on note à nouveau la récurrence du verbe *voir* : « qui verroit », « qui aura veu », « voiant la »), dont la confrontation parle d'elle-même : la liberté s'oppose à la servitude volontaire, l'humanité à la bestialité.

Ces exemples relèvent, au sens large, de l'Histoire, c'est-à-dire du « témoignage » sur les sociétés humaines, antiques ou contemporaines. Elle joue dans le *Discours* un rôle privilégié. C'est elle qui rend visible la tyrannie, que nos yeux émoussés ne peuvent plus voir dans le présent ou dans notre environnement immédiat. La distance du temps ou de

<sup>28</sup> Voir sur ce thème F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.

l'espace permet au regard d'ajuster sa visée. L'Histoire, comme spectacle intelligible et complet, donne accès à la vérité des choses et des êtres. Une raison à cela : libérés du tyran mort, les historiens peuvent parler clairement et sans réticence. Ils feront pleinement justice à sa mémoire :

certes encore après qu'ils sont morts, ceus qui viennent après ne sont jamais si paresseus que le nom de ces mangepeuples ne soit noirci de l'encre de mille plumes, et leur reputation deschiree dans mille livres. (p. 127)

La liberté de parole joue son rôle, mais le talent d'écriture des historiens également. Comme le note François Hartog, ils ont pour fonction, depuis les Grecs, de « rendre le passé visible<sup>29</sup> ». Il écrit ainsi, à propos de Thucydide : « Savoir historiquement, c'est avoir une connaissance claire et distincte, c'est aussi *to saphes skopein*, “voir clair”, “découvrir dans sa clarté”, ou encore *saphôs heurein*, “trouver clairement”, “rendre évident”. Savoir historiquement, c'est voir<sup>30</sup> ». Ce n'est pas un hasard si, depuis l'Antiquité, l'*enargeia* fait partie des qualités de style louées chez l'historien. Plutarque faisait ainsi l'éloge de Thucydide :

le meilleur historien est celui qui, grâce au pathétique et aux caractères, donne à son récit le relief d'un tableau. Ainsi Thucydide s'efforce-t-il toujours d'atteindre dans son récit à cette suggestivité [*enargeia*], car il est animé du désir de transformer pour ainsi dire l'auditeur en spectateur, et d'inspirer au spectateur les sentiments de stupeur et de trouble éprouvés par les témoins oculaires<sup>31</sup>.

On comprend alors pourquoi La Boétie se tourne si volontiers vers les historiens pour leur emprunter des *exempla* qui auront l'évidence et la force de conviction qu'il recherche en tant qu'orateur. La tyrannie au fond est mieux comprise et sentie par les exemples transmis par l'Histoire, que par les définitions complexes de la philosophie politique : la distinction des trois types de tyrans se révèle finalement inutile<sup>32</sup>, mais les anecdotes

---

29 *Ibid.*, p. 66.

30 *Ibid.*, p. 78.

31 Plutarque, *De la gloire des Athéniens*, 347a, dans *Œuvres morales*, t. V-1, trad. Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1990, p. 189.

32 Voir *De la servitude volontaire*, éd. cit., p. 93-94.

empruntées à Hérodote, Thucydide, Tacite, Suétone, Plutarque nous font *voir* la tyrannie, ils la rendent possible à appréhender de manière concrète. L'Histoire enseigne avec évidence, il semble qu'on la voit plutôt qu'on ne la lit : « qu'on regarde hardiment » (p. 123) l'exemple de Néron et de ses crimes inhumains : on saisira l'essence de la tyrannie. « Qu'on discoure toutes les anciennes histoires, qu'on regarde celles de nostre souvenance » (p. 121-122) et l'on connaîtra l'ingratitude des tyrans et le malheur de leurs complices.

La métaphore du miroir ou du tableau, qui sert souvent à désigner le récit historique, insiste précisément sur ses capacités suggestives et visuelles. Jacques Gohory souligne ces qualités chez l'auteur des *Discours sur la première décade de Tite-Live*, que La Boétie a pu lire :

[Machiavel] declare les perfections et imperfections de tous Royaumes et Republicques de renom : tellement que ces devis sont un vray miroer de l'histoire universelle qui peut grandement servir à l'instruction de toutes manieres de gens<sup>33</sup>.

On retrouve un demi-siècle plus tard, chez René de Lucinge, cette comparaison de l'histoire avec un tableau ou un miroir, qui révèle avec clarté les vertus et les vices des hommes :

l'histoire bien écrite (dict Thucydide) est le miroir de l'Antiquité, là où l'on void tous ceux qui ont joué quelque personnage aux siècles passés sur le théâtre du monde : les faits mémorables des uns, l'opprobre et l'ignominie des autres ; leurs vices, leurs vertus, de saison en saison, comme sur le tableau d'une peinture bien mise, crayonné de vives couleurs par l'habileté de son pinceau, qui nous a représenté le bien et le mal de tout ce que l'antiquité et les temps les plus reculés de nous ont veu digne d'estre conservé par le texte de ses véritables narrations<sup>34</sup>.

Si l'Histoire est *magistra vitae*, elle le doit à la qualité de ses représentations et de ses récits, où le sens et les faits s'offrent dans une même évidence.

33 Machiavel, *Discours*, trad. Jacques Gohory, Paris, Denis Janot, 1544, f. 8 (cité par Jean Balsamo, « "Le plus meschant d'entre eux ne voudroit pas estre Roy" : La Boétie et Machiavel », *Montaigne Studies*, XI-1-2, 1999, p. 19).

34 René de Lucinge, *La Manière de lire l'histoire* (Paris, Toussaint du Bray, 1614), éd. Michael J. Heath, Genève, Droz, 1993, p. 50.

Le paradoxe de la servitude volontaire, c'est qu'elle est à la fois scandaleuse et difficile à apercevoir. Elle nous est devenue invisible, à cause de la coutume qui a émoussé notre regard. Aussi ne suffit-il pas de placer l'évidence de la tyrannie sous le regard du lecteur : il faut encore que ses yeux soient capables de la voir, qu'ils ne soient pas offusqués par la coutume, l'ignorance ou l'intérêt. Comment rouvrir les yeux ? La rhétorique peut nous forcer à voir la tyrannie, l'Histoire nous apprendre à la connaître ; mais seule la philosophie pourra, en nous donnant l'accès à la vérité des essences, nous rendre notre liberté de comprendre notre condition.

68

Le *Discours* dessine dans son ensemble un itinéraire platonicien, marqué par un mouvement ascendant. L'injonction finale, « Levons les yeux vers le ciel » (p. 127), évoque le mouvement d'élévation qui, dans le mythe de la Caverne, dirige le regard du philosophe vers les astres et vers le Soleil, *analogon* visible du Bien<sup>35</sup>. Remarquons toutefois que ce mythe si célèbre est ici librement adapté : alors que Platon faisait de la Justice, du Bien ou du Vrai les essences suprêmes, La Boétie privilégie la Liberté. De cette réorientation du texte de Platon témoigne du reste la seule mention explicite de *La République* dans le *Discours* : la majorité des hommes, nous explique La Boétie, sont obnubilés par les appétits grossiers, et n'échangeraient pas leur « escuelle de soupe pour recouvrer la liberté de la république de Platon » (p. 110). Platon, philosophe de la connaissance et de la vérité, devient ainsi le philosophe de la liberté, au prix d'une réinterprétation notable. Le thème de la connaissance n'intervient dans le *Discours* que dans la mesure où il est raccordé au problème de la liberté. Ainsi à la foule aveuglée par les désirs du corps s'oppose l'aristocratie naturelle des hommes cultivés, qui malgré les ténèbres de la tyrannie se souviennent de la liberté disparue : « quand la liberté seroit entièrement perdue et toute hors du monde, [ils] l'imaginent et la sentent en leur esprit. » (p. 103). La liberté est ici une Idée platonicienne, immatérielle et transcendante, qui n'est sensible qu'à

35 *Rép.*, VII, 516 a-b (trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1950, p. 1104).

l'esprit, et plus précisément à la mémoire. Le rôle-clé de cette faculté dans le *Discours* dénote l'influence de la théorie platonicienne de la réminiscence : l'idée de la liberté disparue se conserve dans la mémoire des « mieulx nés », qui « ne se peuvent tenir d'aviser a leurs naturels privileges, et de se souvenir [...] de leur premier estre » (p. 103). Pour cette avant-garde humaniste, le rôle de la mémoire est fortifié par la culture et en particulier par l'Histoire : la tête « polie par l'estude et le scavoir », ils se « rememorent encore les choses passées pour juger de celles du temps advenir » (p. 103).

Comme chez Platon, les hommes éclairés par la culture s'opposent à la masse ignorante : ils « ne se contentent pas comme le gros populas de regarder ce qui est devant leurs pieds » (p. 103). L'image du regard borné peut à nouveau faire écho au mythe de la Caverne, où la foule des ignorants « ne voient que ce qui est en avant d'eux<sup>36</sup> » parce qu'ils sont « enchaînés par les jambes et par le cou », dos au Soleil. Leur regard est entravé et fixé sur la paroi où un théâtre d'ombres projetées captive leurs esprits.

Chez La Boétie, ce qui distingue l'avant-garde des hommes libres et la masse des esclaves volontaires, c'est la connaissance de notre vraie nature : la liberté. Ainsi, les Perses qui ne l'ont jamais connue s'opposent aux Spartiates, qui en ont éprouvé les charmes (« de la liberté, quel goust elle a, combien elle est douce, tu n'en scais rien » (p. 100). Comme chez Platon, c'est la connaissance du Bien qui en procure le désir. La mémoire, éclairée par le souvenir de la liberté, donnera le courage de combattre contre la tyrannie, comme chez ces guerriers grecs qui défendent farouchement leur indépendance, ayant « tousjours devant les yeulx le bon heur de la vie passée » (p. 83). À nouveau, la vue est la métaphore de la connaissance, et le Vrai mène à la vertu.

36 *Rép.* VII, 514 b, trad. cit. p. 1101. Emmanuel Buron note un autre écho de cette image avec un passage de la *République* : au livre IX (586a), le regard fiché en terre est celui des hommes bestiaux, qui ne vivent que d'appétits matériels (« *Le Discours de la servitude volontaire* et son double », art. cit., p. 505 n. 31). De fait, La Boétie comme Platon analyse l'avilissement de « l'homme tyrannique » (type unique dont relèvent à la fois les esclaves, le tyran, et les « tyranneaux » ses complices) comme une victoire des appétits corporels.

Pour restaurer l'amour de la liberté chez son lecteur, et chez ses contemporains, La Boétie propose donc une *paideia* de la liberté, une rééducation du regard, qui passe par la rhétorique et par l'Histoire. Le modèle platonicien trouve ici encore sa pertinence. Le Vrai en effet n'est pas immédiatement intelligible, ni même perceptible. La lumière du Vrai produit d'abord une forme d'éblouissement, qui paradoxalement commence par ôter la vue. Il faudra tout un travail d'accoutumance pour habituer l'œil à la lumière : commençant par poser son regard sur des reflets ou sur des lueurs nocturnes, l'individu libéré de ses chaînes accoutume graduellement son regard à la force de la lumière solaire<sup>37</sup>. Le *Discours* de La Boétie fonctionne sur ce modèle. Le tableau inaugural de la servitude volontaire produit un effet d'éblouissement : placé sous les yeux grâce aux ressources de l'*enargeia*, il se révèle d'abord impossible à accepter, et encore plus à comprendre. Un temps d'accoutumance est donc nécessaire. La réapparition finale du tableau initial permet d'y distinguer des détails (comme ces « tyranneaux » autour du tyran) qui procurent aussi des éléments d'intelligibilité. L'*enargeia*, comme technique d'éclaircissement, prépare l'intellection du Vrai. Son usage récurrent tout au long du *Discours* accommode progressivement notre regard à la contemplation du réel.

À cet égard, et comme Platon le rappelle, l'éblouissement qui naît du trop obscur (ici, la servitude) ne le cède en rien à celui qui naît du trop clair (la liberté)<sup>38</sup>. Entre les deux apparitions de l'image de la tyrannie volontaire prend place un long détour par l'Histoire et ses exemples qui nous apprennent, sur des objets éloignés, à discerner la servitude et son contraire, la liberté. L'idée de liberté revient progressivement à la lumière. Dans « les faits du temps passé », la gloire des héros rend sa visibilité et son éclat à la liberté, qui « se fait paroistre » dans les *exempla* des tyrannicides les plus fameux : « Harmode Aristogiton Thrasymbule Brute le vieus Valere et Dion » (p. 105). Comme ces enfants qui apprennent à lire attirés par « les luisans images des livres enluminés » (p. 109), La Boétie guide son lecteur, par le plaisir de l'exemple, vers le souvenir de la liberté à laquelle il avait renoncé.

<sup>37</sup> *Rép.*, VII, 516 a-b, trad. cit., p. 1104.

<sup>38</sup> *Rép.*, VII, 518 a, trad. cit., p. 1106.

La conversion du regard est donc progressive. Par l'éloquence et par l'Histoire, La Boétie poursuit un but proprement philosophique : rendre la vue et la liberté à son lecteur. Mis d'emblée en présence du scandale insoutenable de la servitude volontaire grâce aux ressources rhétoriques de l'*enargeia*, il apprend ensuite à retrouver, dans les témoignages éclairants de l'Histoire, la lumière jamais éteinte de l'héroïsme et de la liberté. Cette entreprise de libération passe par une lente remontée vers l'Idée de la liberté, puis par une redescente vers le tableau de la servitude, que la notion désormais reconquise de liberté permet d'éclairer de manière intelligible. Reconduit ainsi, par la rhétorique et par l'Histoire, vers sa véritable nature, le lecteur pourra ressaisir sa liberté originnaire, quel que soit le monde où il se trouve, et les contraintes politiques de son environnement historique. Un texte « rhétorique », le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie ? D'accord, mais à condition d'en faire aussi un exemple réussi de cette union de la philosophie et de l'éloquence que son contemporain Loÿs Le Roy appelait de ses vœux, en 1551, dans la préface de sa traduction des *Olynthiaques* de Démosthène<sup>39</sup>.

39 *Trois oraisons de Demosthene*, Paris, M. de Vascozan, 1551 (cité par Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 665).





« METTRE LA MAIN AUX PLAIES INCURABLES ».  
LE PARI DE L'ÉLOQUENCE PARADOXALE  
DANS LE DISCOURS DE LA SERVITUDE VOLONTAIRE

Nora Viet

Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand

À une époque où le paradoxe connaît un succès croissant et s'érigerait bientôt en genre littéraire autonome, le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie se distingue de la littérature paradoxique<sup>1</sup> contemporaine par la radicalité et la complexité d'emploi de ce que l'on nommera, provisoirement, une figure rhétorique<sup>2</sup>. Dans ce texte « ambigu », « énigmatique », « monstrueux », qui laisse « perplexe »<sup>3</sup> le critique

- 1 J'emprunte à Jean-Claude Margolin la différence entre « discours paradoxal » et « discours paradoxique », le premier « niant dans l'opinion courante sa qualité de discours », le second désignant un discours « dont les éléments structuraux sont faits de paradoxes » (« Le paradoxe, pierre de touche des "jocoseria" humanistes », dans Marie-Thérèse Jones-Davies [dir.], *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 59-79, ici p. 60).
- 2 Je renvoie pour ce débat à J.-C. Margolin, « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique ? », *Nouvelle revue du seizième siècle*, vol. 6/5-14, 1988, p. 5-14. En dépit des problèmes théoriques posés par la question, je considère le paradoxe comme une figure rhétorique, en suivant une approche qui fait aujourd'hui consensus (voir, entre autres, Ronald Landheer et Paul J. Smith [dir.], *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz ; 1996 ; Katarzyna Wolowska, *Le Paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.) J'adopterai la distinction entre « paradoxe littéraire » et « paradoxe logique » de Michael Riffaterre (« Paradoxe et présupposition », dans R. Landheer et P. J. Smith [dir.], *Le Paradoxe en linguistique et en littérature, op. cit.*, p. 149-171, ici p. 149), en concentrant notre réflexion sur le premier.
- 3 Tous ces adjectifs sont fréquents sous la plume des critiques ayant analysé le *Discours de la servitude volontaire*. Voir, entre autres, Edmond Lablénie, « L'énigme de la "servitude volontaire" », *Revue du seizième siècle*, XVII, 1930, p. 203-227 ; Richard Regosin, « "Mais o bon Dieu, que peut estre cela?" La Boétie's *La servitude volontaire* and the rhetoric of political perplexity », dans Marcel Tetel (dir.),

d'aujourd'hui comme il déconcertait les lecteurs du passé, le paradoxe se situe dans toutes les strates de l'œuvre, à tous les niveaux de composition et d'interprétation. Non seulement l'objet du texte, désigné par l'oxymore du titre *servitude volontaire*, est un objet inconcevable, un « monstre de vice » (p. 82<sup>4</sup>) qui défie les lois de la nature, de la morale comme du langage. Mais la démarche adoptée par l'auteur, qui consiste précisément à nommer et à décrire cet objet que « la langue refuse de nommer » (p. 82) est un paradoxe en soi. La fonction pragmatique dont se charge le texte, « prescher » (p. 88), « réveiller » (p. 95) un peuple aliéné, dénaturé par la servitude, prend elle-même l'allure d'une aporie, énoncée à la fin du premier mouvement du texte : « les médecins conseillent bien de ne pas mettre la main aux plaies incurables ; et je ne fais pas sagement de vouloir prescher en cecy le peuple, qui a perdu long temps a toute congnoissance, et duquel puis qu'il ne sent plus son mal, cela monstre assés que sa maladie est mortelle » (p. 88). Ainsi, le lecteur se trouve devant un texte qui nie une visée qu'en même temps il affirme, et face à un auteur qui s'enferme dans une posture paradoxale de sage incompris, « singulier [...] en [ses] fantasies » (p. 104), préférant des paroles qu'il présente d'emblée comme irrecevables<sup>5</sup>.

Face à cette situation discursive aporétique, le paradoxe, en vertu des contradictions qu'il suscite, semble pourtant à même d'offrir un remède au mal diagnostiqué par le texte, et de relever par là certains des défis qu'il s'est lancés. Défini comme la « formulation d'une opinion contraire à la *doxa*<sup>6</sup> », c'est-à-dire à l'opinion commune, le paradoxe se signale comme

---

Étienne de La Boétie, *sage révolutionnaire et poète prigourdin*, Paris, Champion, 2004, p. 241-260 ; Michèle Clément, « “Abrutis, vous pouvez cesser de l'être” : le *Discours de la servitude volontaire* comme diatribe cynique », dans *Le Cynisme à la Renaissance d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, 2005, p. 149-164.

- 4 Toutes nos citations renvoient à l'édition de Nadia Gontarbert, *De la servitude volontaire ou Contr'un*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- 5 Posture paradoxale qui n'est pas sans rappeler celle de Montaigne, dont l'« Avis au lecteur », on le sait, congédie celui à qui il s'adresse.
- 6 Cette définition fait consensus. Voir par exemple J.-C. Margolin, « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique ? », art. cit., p. 6, ou encore Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1998, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992, p. 240 ; Catherine Fromilhague, *Les Figures de style* [1995], Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2003, p. 101-102.

un outil de démystification privilégié, tout particulièrement apte à rendre sa « liberté de pensée » à une humanité aliénée par la coutume de servir, qui la conduit à prendre la servitude comme son état naturel. Non seulement le paradoxe retourne les apparences et prend littéralement l'opinion à rebours, mais il met en dialogue deux propositions contradictoires (l'une émanant de la *doxa*, l'autre opposée à celle-ci), et instaure une oscillation entre elles<sup>7</sup>, qui suscite une instabilité sémantique salutaire, capable de « réveiller » (p. 95) les esprits et de mettre l'intelligence en alerte. Le paradoxe présente ainsi des vertus pédagogiques qui expliquent assez le rôle-clé que lui assigne La Boétie dans son *Discours*, et permet de comprendre l'engouement qu'il suscite au XVI<sup>e</sup> siècle, à une époque où le scepticisme et le cynisme jouissent d'un intérêt nouveau<sup>8</sup>.

Dans le *Discours de la servitude volontaire*, le paradoxe, remède ultime aux « plaies incurables » de l'esprit, fait l'objet d'un usage exacerbé et systématique dont je propose d'analyser les modalités stylistiques et les limites discursives. N'est-ce pas dans le pari d'une éloquence entièrement fondée sur le paradoxe que le texte de La Boétie trouve sa singulière force de frappe ?

#### LE PARADOXE À L'ÉPREUVE DE L'AMPLIFICATION

Longtemps considéré par la critique comme exercice de rhétorique gratuit<sup>9</sup>, le *Discours de la servitude volontaire* tient du genre de la *declamatio* son éloquence ostentatoire, mais surtout son recours à l'amplification comme principe d'écriture. Si la déclamation peut

7 R. Landheer et P. J. Smith, *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, *op. cit.*, « Présentation », p. 9 et 10 ; R. Landheer, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule », dans *ibid.*, p. 91-116.

8 Voir M. Clément, « "Abrutis, vous pouvez cesser de l'être" », art. cit. ; Yvonne Bellenger, « Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580 », dans M.-Th. Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 9-22, ici p. 14.

9 Tradition critique qui remonte à Montaigne mais a été notamment installée par un jugement de Sainte-Beuve. Voir, entre autres, Jean Lafond, « Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 735-745.

être définie avec Jean Lafond comme un « exercice de développement oratoire sur un thème donné<sup>10</sup> », le *Discours de la servitude volontaire* se présente à bien des égards comme l'amplification systématique et méthodique du paradoxe initial, brillamment formulé par l'oxymore du titre : *servitude volontaire*<sup>11</sup>.

Cet oxymore éponyme constitue à la fois le thème du texte et le paradoxe fondateur d'une série de reformulations qui relèvent de l'expolition<sup>12</sup> et de l'amplification. Dans le syntagme *servitude volontaire*, on distingue une antinomie opposant les sèmes /contrainte/ ≠ /volontaire/ (ou encore /privation de liberté/ ≠ /liberté/) qui rend incompatibles les sémantèmes des deux lexies, et non pertinente la caractérisation du nom par l'adjectif. L'oxymore *servitude volontaire* est alors parfaitement conforme à la définition que propose Pierre Fontanier du paradoxe (qu'il nomme « paradoxisme<sup>13</sup> ») : « Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément *Alliance de mots*, est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique<sup>14</sup> ». L'oxymore, figure de construction microstructurale, est ici le support de la figure de pensée

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 737.

<sup>11</sup> Bien qu'aucun manuscrit autographe du texte de La Boétie ne soit conservé, nous considérons que le titre prévu par La Boétie contenait l'oxymore « servitude volontaire ». Montaigne, éditant les œuvres de La Boétie en 1572 chez Morel, précise qu'il omet : « un Discours de la servitude volontaire, et quelques Mesmoires de noz troubles sur l'Edict de Janvier de 1562 ». Des trois manuscrits du xvi<sup>e</sup> siècle conservés, celui appartenant à Henri de Mesmes ne précise pas le titre de l'œuvre de La Boétie. Les deux autres, le manuscrit de Claude Dupuy et le manuscrit BnF fr. 20157 présentent respectivement les titres « La Servitude volontaire de M. La Boétie », et « Discours / De la servitude volontaire ». Cf. La Boétie, *De la servitude volontaire*, éd. cit., « Filiation et choix d'un texte de base », p. 47.

<sup>12</sup> « Réexposition plus vive, plus nette, d'une pensée », « par touches et retouches successives » (Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998).

<sup>13</sup> Notion proche du « paradoxe », qui met l'accent sur la dimension discursive de la figure et dont la spécificité par rapport au paradoxe est aujourd'hui contestée.

<sup>14</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1821], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 137.

qu'est le paradoxe<sup>15</sup>, puisqu'il prend à rebours l'opinion commune selon laquelle la « servitude » est nécessairement « contrainte » et ne peut en aucun cas procéder d'un choix délibéré.

Le *Discours* lui-même, mais tout particulièrement le premier mouvement (p. 78-89), apparaît alors comme une suite de reformulations du paradoxe initial, développant parallèlement les deux isotopies antinomiques de la contrainte et de la liberté, non sans les faire évoluer ni sans les étoffer d'isotopies hétérogènes. Les exemples suivants illustreront ce mouvement d'amplification :

(1) Encores ce seul tiran, il n'est pas besoin de le combattre, il n'est pas besoin de le defaire, il est de soy mesme defait, mais que le pais ne consente à sa servitude ; il ne faut pas luy oster rien, mais ne lui donner rien ; il n'est pas besoin que le pais se mette en peine de faire rien pour soy, pourveu qu'il ne face rien contre soy. (p. 84)

(2) ce sont donc les peuples mesmes qui se laissent ou plustost se font gourmander, puis qu'en cessant de servir ils en seroient quittes [...]. (p. 84)

(3) c'est le peuple qui s'asservit, qui se coupe la gorge, qui aiant le chois ou d'estre serf ou d'estre libre quitte sa franchise et prend le joug : qui consent à son mal ou plutost le pourchasse. (p. 84)

(4) comm'il se peut faire que tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelque fois un tyran seul, qui n'a de puissance que celle qu'ils lui donnent ; qui n'a pouvoir de nuire, sinon tant qu'ils ont vouloir de l'endurer ; qui ne sçauroit leur faire mal aucun, sinon lors qu'ils aiment mieulx le souffrir que lui contredire. (p. 79)

Dans le premier exemple, le sème de la contrainte est actualisé à travers les lexies *tyran*, *combattre* et *defaire*, et se voit inversé en son contraire (/non-contrainte/, /liberté/) par le recours à la négation (« il n'est pas besoin de le combattre », « il n'est pas besoin de le defaire ») et par l'antithèse « defaire »/« soy mesme defait » qui forme une épanorthose<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> C. Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 102-103.

<sup>16</sup> Je l'entends au sens particulier que lui donne Georges Moliné : « Elle est à l'œuvre lorsque, dans le discours, le développement se réalise sur un système

L'oxymore initial a été reformulé et explicité à la faveur de l'expolition : la servitude est volontaire puisqu'elle émane d'un tyran qu'il est inutile de combattre. On notera que, sous cette forme étendue, le paradoxe n'est plus porté seulement par des lexies isolables, comme c'était le cas dans l'oxymore, mais se construit à travers un mouvement de prédication complexe qui livre au lecteur une présupposition exprimant la *doxa* (un tyran exerce la contrainte et ne peut être combattu que par la force) pour la nier simultanément<sup>17</sup>. L'amplification du paradoxe est à la fois volumétrique et discursive (on passe d'une caractérisation non pertinente à une prédication paradoxale), mais aussi sémantique puisqu'elle s'accompagne d'une évolution de l'isotopie initiale, en introduisant un paradoxe nouveau, celui d'un tyran qui serait bourreau de lui-même (« il est de soyemesme défait »). Ce dernier sera repris dans les exemples (2) et (3) avec un thème différent : « ce sont donc les peuples mesmes qui se laissent ou plustost se font gourmander », « c'est le peuple qui s'asservit, qui se coupe la gorge... ».

L'amplification et l'expolition sont alors caractéristiques du fonctionnement général du texte. Non seulement l'expolition analysée ci-dessus est suivie de deux nouvelles reformulations, qui donnent cette fois de l'ampleur rythmique au paradoxe par le recours à l'anaphore et à l'hypozeux (« il ne faut pas luy oster rien, mais ne lui donner rien ; il n'est pas besoin que le pais se mette en peine de faire rien pour soy, pourveu qu'il ne face rien contre soy ») ; mais les exemples (2), (3) et (4) peuvent être considérés comme de nouvelles expolitions du même paradoxe, actualisant ou introduisant des isotopies différentes, pour éclairer un aspect spécifique du paradoxe : l'exemple (2) reprend le paradoxe du bourreau de soi-même en l'appliquant cette fois au peuple asservi, l'exemple (3) donne de ce même paradoxe une représentation imagée. L'exemple (4), enfin, vient articuler l'isotopie de la servitude

---

d'opposition : une qualité est présentée négativement, puis positivement, de telle sorte que l'assertion positive apparaisse comme un renforcement par rapport à l'assertion négative préalable » (*Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 137).

17 Selon le mécanisme décrit par M. Riffaterre, dans « Paradoxe et présupposition », art. cit.

volontaire à un autre paradoxe qui traverse le texte : l'opposition entre le grand nombre et la singularité, argument crucial dans la dénonciation de la tyrannie et de son étrangeté radicale.

Ainsi se tisse un réseau serré d'isotopies évolutives, qui se relaient, s'entrecroisent et s'organisent en antithèses multiples, et permettent à l'auteur de cerner dans toutes ses facettes ce « monstre de vice » qu'est la tyrannie, pour produire sur l'entendement humain la secousse salutaire de l'étonnement tant recherchée : « c'est chose estrange... » (p. 84), « qui le croirait s'il ne faisoit que l'ouïr dire et non le voir... » (p. 84), « Quoi ? » (p. 85), « il n'est pas croyable » (p. 95), ne cesse en ce sens de s'interroger le texte. Certains paradoxes ne sont énoncés qu'une seule fois, et renforcent ainsi le caractère globalement paradoxique du discours (l'homme boude sa liberté car elle trop facilement accessible<sup>18</sup>, par exemple, ou le tyran le plus novice est aussi souvent le plus cruel<sup>19</sup>) ; d'autres traversent le texte de part en part, et forment les thèmes majeurs qui sous-tendent l'argumentation : la servitude trouve sa source dans le sujet asservi, paradoxe abondamment analysé ci-dessus ; la tyrannie soumet une majorité d'hommes à une minorité, paradoxe complétant et renforçant le premier, comme l'a montré l'exemple (4). Ces deux paradoxes, énoncés fort significativement dans le titre et le sous-titre apocryphe du texte, *Discours de la servitude volontaire* ou *Contr'Un*, forment ainsi la charpente du texte, et se diffractent en paraphrases multiples dans l'ensemble de l'œuvre.

Nul doute que cet usage récurrent, « opiniâtre », exacerbé du paradoxe – qui répond à l'« opiniâtreté » de l'aveuglement humain<sup>20</sup> – fait l'une des grandes originalités du texte, même à une époque où le paradoxe était une forme discursive très prisée. Pourtant, la stratégie rhétorique de La Boétie n'est pas sans comporter ses propres apories, en raison même des deux principes d'organisation du discours qu'elle articule,

18 « La seule liberté les hommes ne la desirent point, non pour autre raison, ce me semble, sinon que s'ils la desiroient ils l'auroient, comme s'ils refusoient de faire ce bel acquest seulement par ce qu'il est trop aisé ! » (p. 86).

19 « c'est chose estrange de combien ils passent, en toutes sortes de vices, et mesmes en la cruauté les autres tirans » (p. 94).

20 « nations opiniastres en vostre mal » (p. 89).

l'amplification et le paradoxe, en réalité peu compatibles. Poussée à l'excès, érigée en principe d'organisation textuelle, l'amplification menace en effet le paradoxe de toute sorte de « dangers » rhétoriques : dissolution, affaiblissement et résorption de la contradiction logique, conciliation, en somme, du paradoxe avec la *doxa*.

#### LES PIÈGES DE L'AMPLIFICATION : VERS UNE RÉSORPTION<sup>21</sup> DU PARADOXE ?

80

Si le paradoxe se développe au xvi<sup>e</sup> siècle en lien étroit avec la maxime, dont il peut à bien des égards apparaître comme un détournement ou une forme inversée<sup>22</sup>, c'est en partie en raison de la *brevitas* que cultivent l'une et l'autre de ces formes d'expression. Comme la maxime, le paradoxe gagne en force lorsque sa forme est dense et ramassée, et les paradoxes de Montaigne<sup>23</sup>, par exemple, tirent toute leur richesse de la densité de leur style. L'amplification à laquelle procède La Boétie porte alors atteinte à cette concision, nécessaire à cultiver l'ambiguïté constitutive du paradoxe et à produire l'oscillation sémantique qui le caractérise. Dans le cas de l'oxymore « servitude volontaire », une tension s'instaure entre le constat d'une contradiction apparente, résidant dans une servitude dénuée de contrainte, et les solutions que propose immédiatement l'esprit pour résoudre la contradiction : la servitude serait-elle volontaire au sens où le sujet y consentirait passivement, par lâcheté, habitude ou par manque d'imagination ? serait-elle volontaire

21 J'emprunte le terme à Marina Tutescu, qui montre que la contradiction logique du paradoxe en langue fait en discours l'objet d'une « résorption discursive » qui constitue la figure en trope (« Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans R. Landheer et P. J. Smith [dir.], *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, *op. cit.*, p. 76-90).

22 Voir Verdun-Louis Saulnier, « Proverbe et paradoxe du xv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Henri Bédarida (dir.), *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, Paris, Boivin, 1950, p. 87-104.

23 Y. Bellenger, « Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580 », art. cit. ; P. J. Smith, « "J'honore le plus ceux que j'honore le moins". Paradoxe et discours chez Montaigne », dans *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, *op. cit.*, p. 173-197 ; Xavier de Saint-Aignan, « De l'usage critique des paradoxes dans le *Discours de la servitude volontaire* et les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VII/31-32, 2003, p. 11-27.



au sens où le sujet y contribuerait activement ? par intérêt, ou peut-être par conviction ? Chacune de ces hypothèses lève la contradiction et résout du même coup le paradoxe. Le propre du paradoxe est justement de maintenir la tension et de faire miroiter tour à tour le problème logique et sa résolution possible.

On comprend donc en quoi l'expolition, figure d'amplification volumétrique et d'explicitation sémantique, est susceptible d'affaiblir, voire de détruire le paradoxe. Non seulement l'amplification dilue la concision de la formule paradoxale, mais l'explicitation apporte des éléments de réponse à la contradiction formulée, et oriente ainsi le récepteur vers une résorption du paradoxe. Dans l'exemple (1) analysé précédemment, l'expolition vient ainsi éclairer partiellement le sens de l'adjectif *volontaire* : le tyran « est de soymesme defait, mais que le pais ne consente à sa servitude »... La servitude est « volontaire » au sens où les sujets la tolèrent, y consentent. Nous verrons ultérieurement par quels moyens rhétoriques La Boétie maintient, envers et contre tout, la force paradoxale de son discours. Soulignons pour l'instant que la ligne entre le paradoxe et sa résolution est bien souvent franchie, et que le paradoxe se dissout régulièrement sous l'effet de reformulations trop explicites. Ainsi dans le passage suivant, qui énonce une fois de plus le paradoxe de la servitude volontaire :

(5) Si deux si trois si quatre ne se defendent d'un, cela est estrange, mais toutesfois possible : bien pourra l'on dire lors à bon droict que c'est faute de cœur. Mais si cent, si mille endurent d'un seul, ne dira l'on pas qu'ils ne veulent point, non qu'ils n'osent pas se prendre a luy, et que c'est non couardise mais plustost mespris ou desdain ? si l'on void non pas cent, non pas mille hommes, mais cent pais, mille villes, un million d'hommes n'assaillir pas un seul, duquel le mieulx traité de tous en reçoit ce mal d'estre serf et esclave, comment pourrons nous nommer cela ? est ce lascheté ? (p. 81-82)

Si « cent », « mille » « ne veulent point » s'en prendre à « un seul » qui pourtant les malmène, nous avons là la stricte explicitation du titre de « servitude volontaire ». Mais le paradoxe est doublement affaibli : d'une part, l'explicitation précise encore quelque peu le sens de l'adjectif

« volontaire », en excluant la lâcheté comme motif de la soumission au tyran (« ne dira l'on pas qu'ils ne veulent point, non qu'ils n'osent pas se prendre a luy » ?), d'autre part l'usage de la modalisation tend à son tour à assouplir l'expression de la contradiction logique. En effet, la modalisation associée à l'interrogation (« ne dira l'on pas... » ?) signale une suspension de l'assertion, que vient confirmer l'expression explicite de la perplexité du locuteur : « comment pourrons nous nommer cela ? » L'effet d'étrangeté qui se dégageait ailleurs de l'usage du paradoxe est ici explicité et ramené à la subjectivité de l'auteur, ce qui, certes, souligne en un sens la « monstruosité » radicale de la tyrannie, mais ôte à l'énoncé lui-même son caractère intrinsèquement paradoxal. Dire que la servitude est volontaire est un paradoxe, se demander si la servitude peut l'être, ou s'étonner qu'elle puisse l'être, est dans la logique des choses...

82

Les exemples où le paradoxe cède ainsi à l'expression de l'étonnement et de la perplexité de l'auteur sont très nombreux dans le *Discours* :

(6) C'est chose estrange d'ouir parler de la vaillance que la liberté met dans le cœur de ceux qui la deffendent ; mais ce qui se fait en tous pais, par tous les hommes, tous les jours, qu'un homme mastine cent mille et les prive de leur liberté, qui le croiroit s'il ne faisoit que l'ouir dire et non le voir, et s'il ne se faisoit qu'en pais estranges et lointaines terres, et qu'on le dit, qui ne penseroit que cela fut plustost feint et trouvé, que non pas veritable ? (p. 84)

(7) c'est chose estrange de combien ils passent, en toutes sortes de vices, et mesmes en la cruauté les autres tirans, ne voians autre moien pour asseurer la nouvelle tirannie, que d'estreindre si fort la servitude, et estranger tant leurs subjects, qu'ancore la memoire en soit fresche, ils la leur puissent faire perdre. (p. 94)

(8) il n'est pas croiable comme le peuple deslors qu'il est assujetti, tombe si soudain en un tel et si profond oubly de la franchise, qu'il n'est pas possible qu'il se resveille pour la ravoir, servant si franchement et tant volontiers, qu'on diroit a la voir qu'il a non pas perdu sa liberté, mais gagné sa servitude. (p. 95)

Dans tous ces cas, le discours conserve, certes, des expressions paradoxales ou du moins antithétiques (« qu'*un* homme mastine *cent mille* » en [6], « *nouvelle* tyrannie »/ « *si fort* la servitude » en [7], « *gagné* sa servitude » en [8]), mais le caractère contradictoire du discours est nettement affaibli, voire, comme en (6) totalement dissipé. La charge affective qui émane de l'expression de cette subjectivité perplexe vient alors partiellement compenser, d'un point de vue pragmatique, la force de frappe que perd le texte avec la dissipation des paradoxes. Mais le discours de La Boétie est traversé de tensions rhétoriques et pragmatiques (dérouter/expliciter ; étonner/émouvoir), qui, sans nuire à la visée ultime du discours – « presser » un peuple aliéné par la tyrannie –, portent à ses limites ultimes une logique de l'amplification généralisée et systématique.

On mentionnera encore un dernier outil d'amplification, qui menace à son tour de dissoudre le paradoxe et ses contradictions internes. Tout comme l'explicitation et l'explication logique, le recours à l'image est l'une des constantes stylistiques du texte. La volonté de donner à « voir », et non seulement à « ouïr » (p. 84), ce phénomène inconcevable qu'est la servitude volontaire, n'est pas le moindre des paradoxes du *Discours*, et l'un des projets avoués du texte. Pourtant, sauf dans des cas rares où l'image est physiquement impossible et s'apparente à un adynaton<sup>24</sup>, la mise en images du paradoxe transforme le phénomène proprement inconcevable en une image simplement très frappante et affaiblit, là encore, le paradoxe à proprement parler. Le tableau saisissant de la tyrannie en monstre tentaculaire, dans le premier mouvement du texte, est une exception notable à cette résorption du paradoxe dans l'image :

(9) Celui qui vous maistrise tant n'a que deux yeux, n'a que deux mains, n'a qu'un corps et n'a autre chose que ce qu'a le moindre homme du grand et infini nombre de vos villes, sinon que l'avantage que vous lui faites pour vous détruire. D'ou a il pris tant d'yeux dont il vous espie, si vous ne les luy bailles ? comment a il tant de mains pour vous fraper, s'il ne les prend de vous ? les pieds dont il foule vos cités, d'ou les a il s'ils ne

<sup>24</sup> Au sens de « réalité inconcevable dans l'ordre du monde » (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 39).

son des vôtres ? comment a-t-il aucun pouvoir sur vous, que par vous ?  
Comment vous oseroit-il courir sus, s'il n'avoit intelligence avec vous ?  
que vous pourroit-il faire, si vous n'estiés receleurs du larron qui vous  
pille, complices du meurtrier qui vous tue, et traistres à vous mesmes ?

84

Ici, le paradoxe de celui qui n'a à la fois que « deux yeux » et « tant d'yeux », de celui qui n'a que « deux mains » et « tant de mains », est un phénomène inconcevable. Inconcevable aussi, le fait que ce tyran frappe avec des mains qui ne sont pas les siennes, foule les cités avec des pieds qui ne sont pas les siens. La Boétie accomplit le tour de force de donner corps, en une série de diatyposes qui construisent une hypotypose globale, à un phénomène proprement inimaginable, et de donner à voir ce qui non seulement est contraire aux lois de la physique, mais qui en réalité ne peut pas totalement être visualisé. Plus qu'un adynaton, ce tableau est un véritable paradoxe visuel, sorte de dessin d'Escher avant la lettre. Mais ce tableau est un hapax, et dans toutes les autres représentations visuelles de la tyrannie – elles sont nombreuses dans le texte –, les images proposées sont simplement frappantes (ainsi l'image du feu qui s'alimente du bois qu'on lui donne<sup>25</sup>), et tout au plus inhabituelles : c'est le cas de l'exemple (4), qui incarne le paradoxe du bourreau de soi-même en un peuple qui « se coupe la gorge ». Phénomène surprenant et frappant, qui donne au discours l'évidence<sup>26</sup> nécessaire à son efficacité rhétorique, mais non logiquement inconcevable...

La Boétie installe le paradoxe au cœur même de son écriture. La stratégie rhétorique d'une amplification systématique et protéiforme du paradoxe est ainsi poussée à ses ultimes limites, menaçant

---

25 « Certes comme le feu d'une petite estincelle devient grand et toujours se renforce ; et plus il trouve de bois plus il est prest d'en brusler, et sans qu'on y mette de l'eau pour l'esteindre, seulement en n'y mettant plus de bois n'ayant plus que consommer il se consomme soyemesme, et vient sans force aucune, et non plus feu, pareillement les tirans plus ils pillent, plus ils exigent, plus ils ruinent et détruisent, plus ils se fortifient [...] » (p. 85).

26 Au sens rhétorique du terme latin *evidentia*, ou du grec *enargeia*. Pour Quintilien, l'évidence désigne à la fois la clarté logique du discours, et le caractère frappant de l'image (Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 61, trad. fr. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1978, p. 77 ; *id.*, VI, 2, 32, trad. cit., t. IV, 1977, p. 32). Sur ce point, voir Alexandre Tarrête, « La rhétorique de l'évidence dans le *Discours de la servitude volontaire* », *supra*.

cela même qu'il se propose de communiquer à son lecteur : le caractère monstrueux, proprement inconcevable, de la servitude volontaire. L'explicitation, la modalisation et la mise en images du paradoxe sont à double tranchant : elles renforcent le *pathos* et la force de conviction du discours, mais dissolvent les contradictions logiques du paradoxe. Dès lors, le paradoxe ne vient pas seulement agrémente ou enrichir le discours dans le but de mettre en éveil l'intelligence et de cultiver l'esprit critique du lecteur. Il est l'objet tout à la fois essentiel et fragile de ce texte, qu'il s'agit de conserver et de cultiver, au risque de voir s'épuiser la force pragmatique du discours. Ce défi ne se manifeste pas seulement dans la macrostructure de l'œuvre, à travers le va-et-vient constant qu'opère le texte entre l'expression paradoxale et la tentative d'expliquer, d'élucider l'énigme. Il conditionne aussi, à un niveau d'analyse microstructural, les modalités d'expression et de construction syntaxique du paradoxe. Le paradoxe est le fruit d'une conquête rhétorique qui se joue dans la syntaxe même du texte, et donne lieu à des constructions savamment échafaudées. Pari pédagogique et politique, ultime remède à la tyrannie, le paradoxe est aussi le plus grand défi rhétorique du *Discours*.

#### LE PARADOXE, UN PARI RHÉTORIQUE

Si l'on considère la littéraire paradoxique contemporaine, l'usage que fait La Boétie du paradoxe ne se démarque pas seulement par son caractère récurrent. Il se distingue aussi par la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés qui contribuent à « construire » le paradoxe au sein même de son discours, et viennent mettre en relief et justifier la contradiction logique. Le paradoxe est rarement énoncé dans une assertion simple, comme on en trouve tant sous la plume de Montaigne, par exemple (du type « Qui apprendroit les hommes à mourir, les apprendroit à vivre » [Montaigne, *Les Essais*, Livre I, 88 c]<sup>27</sup>). De telles assertions paradoxales peuvent se rencontrer, certes, dans le *Discours de la servitude volontaire*, mais elles restent minoritaires :

27 Voir P. J. Smith, « “J'honore le plus ceux que j'honore le moins” », art. cit., p. 193.

« Toujours ainsi le peuple sot fait lui mesmes les mensonges pour puis apres les croire » (p. 113), déclare dans une sorte de maxime l'auteur dans la seconde partie du texte, ou encore : Vespasien « estoit a mon advis plus aveugle que ceus qu'il guerissoit » (p. 113) (on prêtait à Vespasien le pouvoir de guérir la cécité). Le plus souvent, le paradoxe naît chez La Boétie de manipulations sémantiques complexes, lesquelles viennent en quelque sorte « creuser » le paradoxe, ou préparer la contradiction logique dans le discours. Le paradoxe se combine quasi systématiquement à la paradiastole, par exemple, qui consiste à « établi[r] un système de nuances, ou de distinctions précisantes, en général développé sur des parallélismes de la phrase<sup>28</sup> ». Elle sert chez La Boétie à éliminer des potentialités sémantiques qui expliqueraient le paradoxe. L'exemple suivant illustre particulièrement le fonctionnement de cette figure :

86

(10) Mais o bon dieu, que peut estre cela ? comment dirons nous que cela s'appelle ? quel malheur est celui la ? quel vice ou plustost quel malheureux vice, voir un nombre infini de personnes, non pas obéir mais servir ; non pas estre gouvernés, mais tirannisés, n'aians ni biens, ni parens, femmes, ni enfans, ni leur vie mesme qui soit a eux, souffrir les pilleries, les paillardises, les cruautés, non pas d'une armée non pas d'un camp barbare contre lequel il faudroit despendre son sang et sa vie devant, mais d'un seul ; non pas d'un Hercule ny d'un Samson, mais d'un seul hommeau, et le plus souvent le plus lasche et femelin de la nation ; non pas accoustumé a la poudre des batailles, mais encore a grand peine au sable des tournois, non pas qui puisse par force commander aux hommes, mais tout empesché de servir vilement a la moindre femmelette. (p. 81)

Cet extrait essentiel dans la définition de l'objet du *Discours*, et qui constitue, comme a pu le remarquer Jean-Raymond Fanlo, une sorte de péroration de la première partie<sup>29</sup>, est littéralement saturé

<sup>28</sup> G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, op. cit., p. 240

<sup>29</sup> Jean-Raymond Fanlo, « Les digressions nécessaires d'Étienne de La Boétie », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/7-8, juillet-décembre 1997, p. 63-79.

de « précisions nuançantes », le plus souvent construites à l'aide du balancement « ne pas... »/« mais », qui forme ce que Georges Molinié entend précisément par *épanorthose* : « non pas obéir mais servir », « non pas estre gouvernés, mais tirannisés », « non pas d'un camp barbare contre lequel il faudroit despendre son sang et sa vie devant, mais d'un seul ». Dans les trois premiers exemples, les termes opposés sont des parasyonymes et visent véritablement à préciser le texte (« servir » n'est pas « obéir », par exemple, mais s'en rapproche), alors que dans le dernier, les deux termes construisent une antithèse (opposant « camp barbare » et « un seul »), laquelle donne du relief au paradoxe. D'autres épanorthoses, proprement antithétiques, saturent la fin de l'extrait (« non pas d'un Hercule ny d'un Samson, mais d'un seul hommeau » ; « non pas accoustumé à la poudre des batailles, mais encore a grand peine au sable des tournois »), en même temps que de nouvelles formes de construction de la paradiastole apparaissent : « d'un seul hommeau, et le plus souvent le plus lasche et femelin de la nation » (le syntagme adjectival vient ici compléter la caractérisation du SN *un seul hommeau* au moyen d'un syntagme adjectival qui forme une hyperbate). Cet ensemble touffu de nuances, de précisions et d'antithèses vise alors à souligner, voire à faire émerger sous les yeux même du lecteur le paradoxe de la tyrannie, en réfutant petit à petit toutes les explications logiques que l'esprit pourrait proposer : l'« obéissance » (naturelle) du peuple au souverain, le « gouvernement » (qui peut être légitime) exercée par le souverain, ou encore la puissance du tyran, son « armée » ou sa puissance personnelle, qui pourrait expliquer la soumission du peuple... On voit bien en quoi cette rhétorique fondée sur la paradiastole et l'épanorthose fait rempart à la menace de dissolution et de rationalisation du paradoxe.

Dans la même perspective, on observera que le paradoxe est souvent renforcé par des phénomènes d'adjonction qui peuvent prendre la forme d'une hyperbate comme dans l'exemple cité ci-dessus. La Boétie ajoute bien souvent à la construction binaire induite par l'épanorthose « non pas... mais... » un troisième terme, qui constitue une sorte de clause argumentative, établissant définitivement le paradoxe. Les exemples (1) et (2) analysés précédemment illustrent cette progression ternaire

de l'expression paradoxale (je souligne la clausule argumentative, et signalons en gras le balancement binaire) :

(1) Encores ce seul tiran, il n'est pas besoin de le combattre, **il n'est pas** besoin de le defaire, **il est** de soymesme defait, mais que le pais ne consente à sa servitude. (p. 84)

(2) ce sont donc les peuples mesmes **qui** se laissent **ou plustost** se font gourmander, puis qu'en cessant de servir ils en seroient quittes. (p. 84)

L'ajout de la proposition subordonnée relationnelle (« mais que... », « puis que... »), non nécessaire à la complétude informationnelle et syntaxique de la phrase, vient justifier après-coup la formulation du paradoxe et lui donner tout son poids.

88

Ailleurs, la clausule argumentative enrichit le paradoxe d'une contradiction nouvelle, et accentue globalement le caractère paradoxal du discours :

(11) Grand'chose certes et toutefois si commune [...], voir un million d'hommes servir miserablement aiant le col sous le joug **non pas** contrains par une plus grande force, **mais** aucunement (ce semble) enchantés et charmés par le nom seul d'un, duquel ils ne doivent ni craindre la puissance puis qu'il est seul, n'y aimer les qualités puis qu'il est en leur endroit inhumain et sauvage. (p. 79-80)

La proposition relative, elle même construite sur un parallélisme interne (« ni... »/« n'y »), apporte ici un nouvel argument au paradoxe exprimé dans la principale, qui réside dans la disproportion numérique entre le tyran et ses sujets : en écartant l'hypothèse que le peuple puisse soit craindre, soit admirer le tyran, la proposition accentue l'énigme de la soumission volontaire.

La Boétie multiplie ainsi les effets de construction qui soulignent, préparent ou renforcent le caractère paradoxique du discours. Le paradoxe fait l'objet d'une véritable surenchère rhétorique, qui pousse à son paroxysme l'expression de la contradiction logique. Si l'on comprend bien comment cette pratique peut préserver le paradoxe de sa possible dissolution, elle répond aussi à une recherche de l'intensité expressive plus



largement requise, semble-t-il, par la peinture de ce phénomène contre-nature qu'est la tyrannie. Tous les moyens rhétoriques sont admis pour donner au discours la force que réclame son objet, et que nécessite aussi le public auquel il s'adresse. On ne s'étonnera pas, dès lors, de rencontrer la gradation et l'hyperbole comme adjuvants privilégiés du paradoxe. Dans tous les exemples précédemment cités, la reformulation ou l'hyperbate s'accompagne, en effet, d'une gradation sémantique : « servir » surpasse « obéir » dans la soumission, « tyrannisé » est plus fort que « gouverné » ... La gradation elle-même, qui donne force et relief au paradoxe, s'accompagne bien souvent d'une expression hyperbolique, portée notamment par la détermination numérale : « si cent, si mille n'endurent d'un seul... », « si l'on void non pas cent, non pas mille hommes, mais cent pais, mille villes, un million d'hommes n'assaillir pas un seul... ». La monstruosité de la tyrannie s'exprime aussi par la disproportion du nombre et des forces, et l'hyperbole est là pour manifester, concrètement, le caractère hors norme – l'*é-normité* – de la soumission du peuple à un seul. Le paradoxe est au service d'une écriture du paroxysme, et c'est dans tout un faisceau de procédés rhétoriques qui donnent au discours de l'intensité, de l'emphase et de la véhémence, qu'il faut inscrire l'usage que fait La Boétie de cette figure complexe.

Selon Jean-Claude Margolin, qui rappelle que l'éveil philosophique commence par l'étonnement pour Aristote, et passe par le retournement de la *doxa* chez Platon, le paradoxe n'est rien moins que la « source ou l'instrument privilégié de toutes les découvertes et de tous les progrès<sup>30</sup> ». Les auteurs de la Renaissance ne furent pas loin, eux-mêmes, de partager cette analyse, considérant bien volontiers le paradoxe comme un outil heuristique, porteur de « vérité » et d'« évidence »<sup>31</sup>. Dans le *Discours de la servitude volontaire*, le paradoxe, consubstantiel à la construction et au style même du discours, présente un usage plus complexe. Il n'est pas seulement cet outil pédagogique qui dessille les

30 J.-C. Margolin, « Le paradoxe, pierre de touche des “jocoseria” humanistes », art. cit., p. 79.

31 Voir, par exemple, l'avis au lecteur de la traduction des *Paradossi* d'Ortensio Lando par Charles Estienne (*Paradoxes*, Paris, Charles Estienne, 1553).

yeux du lecteur et lui révèle le vrai visage de la tyrannie. Il est d'abord un moyen d'obscurcissement délibéré du discours, une source d'ambiguïté et d'opacité que l'auteur cultive pour elles-mêmes. Expression adéquate d'un phénomène que la langue refuse de nommer, espoir ultime pour un peuple abruti par la servitude, le paradoxe est une nécessité rhétorique qu'il s'agit de préserver et de protéger, précisément, contre sa propension à se dissoudre dans la « clarté » et l'« évidence » du trope. Le *Discours de la servitude volontaire* relève ce défi en élaborant une rhétorique originale, qui installe le paradoxe au cœur de la syntaxe, et fait de la surprise un système de progression textuelle. Plongeant le lecteur dans un vertige herméneutique qui risque de le perdre, elle est aussi une expérience limite de la langue, qui est conduite jusqu'aux frontières de sa propre intelligibilité.

**Corneille**



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

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

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

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

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

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

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

94

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### UNE ÉTRANGE JOIE

96

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

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

(IV, 4, v. 1282-1290)

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



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

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

(IV, 4, v. 1267-1273)

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

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

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

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

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

(IV, 4, v. 1297-1300)

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

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

(IV, 4, v. 1301-1304)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(IV, 4, v. 1305-1314)

100

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

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

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

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

(V, 2, v. 1577-1586)

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

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

#### ADOUICIR UNE INHUMAINE

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

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

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

102

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

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

Je tremble, je soupire,

Et vois que si nos cœurs avaient mêmes désirs,

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

---

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

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

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

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

(III, 4, v. 918-922)

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

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

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

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

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

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

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

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

(III, 4, v. 989-999)

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

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

(III, 4, v. 1003-1010)

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



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

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

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

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

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

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

(III, 4, v. 1049-1052)

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

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

(III, 4, v. 1057-1060)

106

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

#### NE PAS AGIR EN CONNAISSANCE DE CAUSE

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

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

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

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

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

- 20 Je pense notamment à René Pommier, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *xvii<sup>e</sup> siècle*, 178, 1993, p. 139-155, et Christopher J. Gossip. « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *xvii<sup>e</sup> siècle*, 184, 1994, p. 547-554. Pour ce qui est du rôle de Livie, rappelons seulement que Corneille semble très clair sur son caractère central (n'en déplaise à Voltaire qui ne voyait aucun problème à ce que l'on supprime ce personnage lors des représentations) : « les conseils de Livie sont de l'action principale » (Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours...*, éd. cit., p. 91).
- 21 D'autant plus que la clémence d'Auguste peut en partie être perçue comme un véritable châtement. Cf. « Qui me comble d'honneurs, qui m'accable de biens » (v. 883) et « Tu trahis mes bienfaits, je veux les redoubler / Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler » (v. 1707-1708). À ce sujet, voir le bel article d'Hélène Billis, « Corneille's *Cinna*, Clemency and the Implausible Decision », *The Modern Language Review*, CVIII/1, 2013, p. 68-89.

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

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

108

---

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

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

## CINNA ET LE GENRE DÉLIBÉRATIF

*Jean de Guardia*  
Université Paris-Est Créteil

Cinna est inscrite dans nos mémoires comme la pièce délibérative par excellence, celle dans laquelle on ne cesse de peser le pour et le contre – peut-être plus encore que dans *Le Cid*<sup>1</sup>. Comprendre précisément le fonctionnement de cette rhétorique pourrait donc permettre d'éclairer une grande partie du texte. Lorsque d'Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, traite des délibérations, le seul exemple moderne qui lui vient, c'est Corneille, et chez Corneille, *Cinna* en particulier :

On me dira peut-être que le théâtre n'est presque rempli que de délibérations, et que qui les en retrancherait, en ôterait tout ce qu'il y a de plus agréable et de plus ordinaire : les anciens nous le montrent dans tous les actes de leurs poèmes, et les modernes en ont toujours fait de même : il n'en faut point d'autre preuve que Monsieur Corneille, qui n'a presque rien de plus éclatant dans ses pièces qu'on a tant admirées : les stances de Rodrigue, où son esprit délibère entre son amour et son devoir, ont ravi toute la cour et tout Paris. Émilie délibère agréablement entre le péril où elle expose Cinna et la vengeance qu'elle désire [I, 1] ; Cinna délibère aussi entre les bienfaits de l'empereur, et l'amour de sa maîtresse [III, 3] ; Auguste délibère de ce qu'il doit faire en cette dernière conjuration, dont son favori

1 Voir la manière dont Gilles Declercq décrit la pièce comme un vaste processus délibératif, sans cesse entravé et contrarié, dans « L'identification des genres oratoires en tragédie française du xvii<sup>e</sup> siècle », dans Claire Carlin et Kathleen Wine (dir.), *Studies in honor of Ronald W. Tobin, Theatrum mundi*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 230-238.

s'était rendu le chef [IV, 2] ; je laisse un grand nombre de délibérations incidentes<sup>2</sup> qui se voient dans la même pièce<sup>3</sup>.

*Cinna* est perçu dès sa création comme une tragédie de la délibération. Mais au-delà de cette importance quantitative, ces délibérations sont reçues par les spectateurs du temps comme des ornements majeurs des pièces de Corneille, qui « n'a presque rien de plus éclatant dans ses pièces qu'on a tant admirées ». D'Aubignac y insiste encore un peu plus loin :

Bien loin donc de condamner ces délibérations, et de les exclure du poème dramatique, j'exhorte autant que je le puis, tous les poètes d'en introduire sur leur théâtre tant que le sujet en pourra fournir, et d'examiner soigneusement avec combien d'adresse et de variété elles se trouvent ornées chez les anciens et, j'ajoute, dans les œuvres de Monsieur Corneille ; car si on y prend bien garde, on trouvera que c'est en cela principalement que consiste ce qu'on appelle en lui, des merveilles, et ce qui l'a rendu si célèbre<sup>4</sup>.

110

Le propos du poéticien ennemi de Corneille est très frappant : Corneille est le grand artiste de la rhétorique délibérative, qui forme le principal intérêt de ses pièces, ses « merveilles », et *Cinna* est le chef-d'œuvre de la délibération.

Mais de quoi parle-t-on précisément lorsqu'on parle de *délibérations* ? D'Aubignac cite exclusivement des monologues d'hésitation pathétique qui, mis à part la forme des stances, ressemblent fort au fameux monologue du *Cid*, qui a rendu Corneille célèbre. On fait d'ailleurs très souvent référence à ces monologues pour illustrer l'importance de la rhétorique délibérative chez Corneille, et plus globalement l'importance de la technique rhétorique (y compris scolaire) dans le théâtre classique. Pourtant, ils ne relèvent pas de la définition stricte de la rhétorique

---

2 Allusion probable aux nouvelles craintes d'Émilie en IV, 4 et aux résolutions désespérées de Maxime en IV, 6.

3 Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2011, p. 430-431.

4 *Ibid.*, p. 431-432.

délibérative, chez Aristote puis Quintilien<sup>5</sup>. Ce sont bien des morceaux oratoires, au sens où on doit y admirer le fonctionnement de la parole, mais nullement rhétoriques. Il faut revenir un instant à la définition aristotélicienne de la rhétorique délibérative :

C'est pourquoi, de toute nécessité, il y a trois genres de discours relevant de la rhétorique : le délibératif, le judiciaire, l'épidictique. Dans une délibération, tantôt l'on exhorte, tantôt l'on dissuade. Dans tous les cas en effet, que l'on donne un conseil en privé ou que l'on adresse au peuple un discours sur les affaires communes, on fait l'une ou l'autre chose<sup>6</sup>.

Pour une délibération, la fin est l'utile ou le nuisible (car lorsqu'on délibère, on donne ce à quoi l'on exhorte comme meilleur et ce dont on dissuade comme pire<sup>7</sup>).

Les sujets sur lesquels tous les hommes délibèrent et sur lesquels les conseillers s'expriment en public sont peu ou prou, pour s'en tenir aux principaux, au nombre de cinq : les finances, la guerre et la paix ainsi que la protection du territoire, les importations et les exportations, et la législation<sup>8</sup>.

La définition d'Aristote est sans ambiguïté : la rhétorique délibérative est celle du *conseil politique* (son autre nom traditionnel est d'ailleurs la *rhétorique politique*). Elle est l'outil langagier du conseiller du prince en régime monarchique, et celui du citoyen devant l'Assemblée en régime républicain. On voit bien tout ce qui sépare cette définition des grands monologues cornéliens. D'abord, comme les autres genres oratoires, le délibératif implique toujours deux instances, et non une seule comme dans les fameuses scènes de Corneille : un orateur qui veut convaincre et un auditeur qui doit décider. Le fait que le délibératif puisse marginalement toucher aux affaires privées ne change rien à cette

5 Quintilien, *Institution oratoire*, III, 8, 10-13, trad. fr. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1976, t. II, p. 199.

6 Aristote, *Rhétorique*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, 1358 b 7, p. 140.

7 *Ibid.*, 1358 b 20, p. 141.

8 *Ibid.*, 1359 b 20, p. 148.

structure : le délibératif repose toujours sur deux instances. Ensuite, la rhétorique de la délibération est essentiellement assertive, comme toute rhétorique, et nullement interrogative : elle n'est pas une hésitation, mais une affirmation. En réalité, pour les classiques et Aristote, le discours qui relève de la rhétorique délibérative n'est pas celui du prince hésitant mais bien celui de l'orateur-conseiller, qui sait très précisément ce qu'il veut faire décider à celui qui a le pouvoir, et qui emploie toutes les ressources techniques de l'art oratoire à cet effet. S'il hésite autant que son maître, le conseiller ne sert à rien. Ainsi, le discours délibératif est une entreprise de persuasion comme une autre, et à l'inverse, l'hésitation ne relève pas du champ de la rhétorique. Ainsi, s'il existe bien de la rhétorique délibérative au sens strict dans *Cinna*, ce n'est pas dans les monologues cités plus haut par d'Aubignac, mais plutôt dans trois scènes non moins fameuses : celle où Auguste consulte calmement Cinna et Maxime sur la question de savoir s'il doit quitter le pouvoir (II, 1), celle où Livie lui conseille instamment de gracier Cinna (IV, 3), et celle où Maxime tente de dissuader Cinna de renoncer au projet de meurtre (III, 2). Ce sont là comme on sait les plus fameuses scènes de *conseil politique* de tout le théâtre classique.

Pourquoi donc la tradition critique, à commencer par d'Aubignac lui-même, a-t-elle rabattu les célèbres monologues de dilemme de *Cinna*, et de Corneille en général, sur la catégorie rhétorique du délibératif ? La confusion vient pour une part de l'ambiguïté du terme de *délibératif* en français<sup>9</sup> : le discours délibératif devrait en bonne grammaire être celui de l'homme qui s'interroge. Mais il y a probablement une seconde raison : les spectateurs considèrent peu ou prou que dans un monologue d'hésitation le personnage se dédouble en adoptant tour à tour les deux rôles structurels de la situation rhétorique, celui qui essaie de convaincre et celui qui doit décider ; une hésitation est quelque chose comme un conseil que l'on se donne à soi-même. Mais pour que cela ait un sens, il faut postuler que ce dédoublement va plus loin : pour qu'il y ait dilemme, il faut deux options, donc deux conseillers contradictoires en plus du

9 Le problème vient du fait qu'en grec *sumboulè* désigne à la fois le conseil et la délibération collective.



décisionnaire, comme dans la scène de la consultation d'Auguste : le personnage doit se multiplier au minimum en *trois* instances.

Sans la formuler explicitement, la tradition critique fait au fond toujours l'hypothèse que le délibératif au sens restreint structure le délibératif au sens élargi : la rhétorique du conseil structure l'éloquence de l'hésitation. Cette hypothèse est *a priori* pertinente historiquement : pour des raisons bien connues tenant à l'histoire du champ littéraire, la rhétorique délibérative constitue une modalité première de l'écriture classique, et notamment à l'époque de *Cinna*. Comme les deux autres genres oratoires, elle est une sorte de *réflexe* d'écriture généralisé, une modalité par défaut de toute écriture, et notamment théâtrale. La plume classique est dressée au discours du conseil. Bref, à tous points de vue, la rhétorique du conseil est *première*, et elle a probablement vocation naturelle à structurer le discours de l'hésitation, nouvelle éloquence inventée par Corneille comme marque de fabrique et signature de la tragédie moderne – que le public a jugée « merveilleuse », selon d'Aubignac. C'est cette hypothèse que je voudrais mettre à l'épreuve des textes, pour mesurer sa capacité à les éclairer réellement. Il faudrait notamment mesurer sa portée : est-il légitime de voir au sein des monologues de dilemme une situation rhétorique typique, et de rendre à nouveau opératoires les outils de la rhétorique délibérative ? Un monologue d'hésitation n'est-il qu'un entrelacement de deux discours essentiellement assertifs, l'un *pro* et l'autre *contra*, que le personnage se tiendrait à lui-même ? Mais surtout : si Corneille investit dans le monologue la structure délibérative, pourquoi donc le fait-il ?

#### LE DÉLIBÉRATIF RESTREINT : RHÉTORIQUE DU CONSEIL

Il faut commencer par comprendre le fonctionnement au théâtre du délibératif au sens strict, en examinant la plus fameuse scène de délibération de tout le théâtre classique : celle qui met Auguste face à ses deux « fidèles » conseillers, Cinna et Maxime. Auguste commence par poser, dans une tirade de plus de cinquante vers ininterrompus, l'enjeu du débat : abdiquer ou non.

Voilà, mes chers amis, ce qui me met en peine.  
 Vous, qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène,  
 Pour résoudre ce point avec eux débattu,  
 Prenez sur mon esprit le pouvoir qu'ils ont eu. (v. 393-396)

114

Suit une longue série de discours alternés (215 vers au total) des deux conseillers, *pro* et *contra*, dont le plus long fait une cinquantaine de vers à lui seul. Elle est interrompue une seule fois par Auguste, pour une réplique de quatre vers (v. 522-525), et la parole ne circule de manière dynamique entre les deux conseillers que pour un très bref passage stichomythique (v. 557-564). Dans cette structure agonistique à l'antique, Corneille fait défiler tout l'appareil technique de la rhétorique délibérative la plus académique, sans rien omettre. Chaque discours a ses sentences bien frappées : « Le pire des États, c'est l'état populaire » (v. 521) ; « Il est beau de mourir maître de l'Univers » (v. 440 et 496) ; ses *exempla* historiques (vivement recommandés par Quintilien<sup>10</sup>) : « C'est ce que fit César, il vous faut aujourd'hui / Condamner sa mémoire, ou faire comme lui » (v. 427-428) ; ses balancements systématiques entre un *concedo* et un *nego* explicites : « Oui, j'accorde qu'Auguste a droit de conserver / l'Empire [...] Qu'il approuve sa mort, c'est ce que je dénie » (v. 443-444 et 450) ; et surtout son argumentation fondée sur la distinction non moins explicite entre l'« utile » et le « nuisible », essence même de la rhétorique délibérative<sup>11</sup> : « Et cette liberté qui lui semble si chère / N'est pour Rome, seigneur, qu'un bien imaginaire / Plus nuisible qu'utile » (v. 500-503). Après avoir entendu cette lourde parade oratoire, Auguste conclut par une décision nette, nommant encore une fois la délibération comme telle : « N'en délibérons plus, cette pitié l'emporte » (v. 621).

<sup>10</sup> Quintilien, *Inst. Or.*, III, 8, 66, trad. cit., t. II, p. 212.

<sup>11</sup> « Puisque l'objectif que se fixe le conseiller est l'utile (*sumpheron*), que l'on délibère non sur la fin mais sur les moyens qui conduisent à cette fin, c'est-à-dire les choses utiles dans l'ordre des actions, puisque l'utile est un bien, il faut comprendre dans l'absolu quels sont les éléments relatifs au bien et à l'utile. » (Aristote, *Rhétorique*, éd. cit., 1362 a 15, p. 163.)

Cette scène ne constitue pas une importation au théâtre des schémas de la rhétorique délibérative : elle est beaucoup plus franchement la *représentation théâtrale d'une scène rhétorique*. Les personnages eux-mêmes pensent la scène comme une situation rhétorique typique, celle du conseil au Prince, et en utilisent eux-mêmes la technique : les héros sont bien des *personnages d'orateurs*. La technique étant attribuable au sein de la fiction aux personnages, et non au dramaturge derrière eux, elle n'a aucune raison de se cacher (il n'y a pas de rupture de *mimesis*) et la scène peut légitimement afficher toutes les caractéristiques les plus académiques de la scène de délibération politique.

Il faut bien prendre toute la mesure de l'intérêt que revêt l'utilisation de la rhétorique délibérative au théâtre. On sait bien que l'enjeu majeur de la poétique dramatique régulière est de transformer, autant que faire se peut, la parole en action : « car là, parler, c'est agir<sup>12</sup> ». Il s'agit de créer un drame de l'action, qui puisse se distinguer de la bavarde tragédie antique et renaissante, mais surtout, dans le cadre de la nouvelle esthétique de l'unité, de trouver une modalité d'articulation satisfaisante entre le discours et l'action, afin que les discours puissent être considérés comme faisant partie du *tout* de l'œuvre. Dans ce cadre théorique bien précis, toute rhétorique délibérative présente un avantage considérable : elle est *essentiellement* illocutoire. Tout conseil est une parole qui cherche à produire chez l'interlocuteur un *effet qui soit une action* (sa décision). La parole délibérative se constitue donc en action : ce qui a pour effet une action est nécessairement une espèce d'action. Ainsi, la rhétorique délibérative présente cet avantage d'établir une articulation satisfaisante entre la parole théâtrale et l'action théâtrale, rapport qui permet l'unification de la fiction représentative<sup>13</sup>.

12 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 407.

13 C'est ce qui mène Gilles Declercq à considérer le genre délibératif comme « le genre recteur de la tragédie. Ce statut recteur découle de la définition cornélienne de la tragédie : drame mettant en péril la Cité ou son Prince. Genre *essentiellement* politique, la tragédie régulière est consécutivement régie par le mode rhétorique énonçant les décisions des protagonistes princiers ; décisions qui, conformément au princip. de causalité liant les actes aux discours sur la scène classique, déterminent l'avancée du drame vers sa fin. » (« L'identification des genres oratoires en tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 232.)

Cette articulation entre parole et action est encore renforcée par Corneille dans la délibération d'Auguste. En effet, dans cette scène très singulière, le dramaturge fait en sorte que les deux conseillers convoqués soient précisément les deux comploteurs. Ces derniers, à cause de leur position dans leur drame, sont activement et passionnément concernés par le contenu et par l'effet de leurs conseils. D'Aubignac érige ce procédé en modèle :

Mais ce que j'estime surtout nécessaire est que la délibération même soit tellement attachée au sujet du poème, et ceux qui donnent conseil si fort intéressés en ce qu'ils se proposent, que les spectateurs soient pressés du désir d'en connaître les sentiments ; *parce qu'alors ce n'est plus un simple conseil, mais une action théâtrale* ; et ceux qui donnent avis ne sont pas de simples discoureurs, mais des gens qui agissent dans leur propre fait où même ils tiennent le spectateur engagé ; [...] les spectateurs étant informés de la haine d'Émilie, de l'amour de Cinna, et de la conspiration faite contre l'empereur, sont fort surpris, quand ils voient qu'Auguste consulte sur une si grande matière deux traîtres comme ses deux confidents ; on veut savoir ce qu'ils pourront dire, quel parti ils prendront, et comment ils s'en démèleront ; on les regarde comme des acteurs importants et non comme des conseillers peu nécessaires : de sorte que tout ce qu'ils disent, et tout ce qu'ils font, est écouté patiemment et curieusement examiné<sup>14</sup>.

Le conseil est en soi une parole agissante, mais si par surcroît celui qui le tient a un puissant intérêt personnel dans la décision à prendre, alors il devient non plus seulement l'action d'un discours sur un homme, mais bien l'action d'un homme sur un autre homme : « là, dire, c'est faire ».

Reste que le spectateur moderne goûte peu cette représentation de la rhétorique délibérative (au sens strict) au théâtre : elle nous semble être le contraire de ce que nous entendons par « théâtre ». La consultation d'Auguste nous apparaît comme vaguement monstrueuse, par son statisme et son artifice – bien difficile à jouer dans notre modernité. On pourrait penser que ces scènes de délibération ont simplement *mal vieilli*,

<sup>14</sup> Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 435. Je souligne.

que nous en avons perdu le sens – ou au moins le sel proprement théâtral – lorsque nous avons quitté, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'âge de la rhétorique. Or, ce n'est pas exactement le cas : dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'importation au théâtre des schémas de la rhétorique délibérative laisse les théoriciens très dubitatifs. Ainsi, parlant des délibérations au sens strict (et non pas des monologues de dilemme), d'Aubignac écrit :

Présupposant donc ici pour fondement tout ce qu'on peut apprendre ailleurs des délibérations, *je commence par cet avertissement considérable, qu'elles sont de leur nature contraires au théâtre* ; parce que le théâtre étant le lieu des actions, il faut que tout y soit dans l'agitation, soit par des événements qui de moment à autre se contredisent et s'embarrassent ; soit par des passions violentes qui de tous côtés naissent du choc, et du milieu des incidents, comme les éclairs et le tonnerre du combat, et du sein des nuées les plus obscures : en sorte que personne ne vient presque sur la scène qui n'ait l'esprit inquiété, dont les affaires ne soient traversées, et qu'on ne voie dans la nécessité de travailler, ou de souffrir beaucoup ; et enfin c'est où règne le démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre ; et dès lors qu'on y laisse arriver le calme et le repos, il faut que la pièce finisse, ou qu'elle languisse autant de temps que les actions cesseront, ou se ralentiront : comment donc les délibérations pourront-elles y prendre part<sup>15</sup> ?

Quelle que soit la pression du modèle oratoire sur le théâtre du temps, pour la doctrine qui est en train de s'imposer à l'époque de *Cinna* et de *La Pratique du théâtre*, les inconvénients de la structure délibérative sont aussi évidents que les avantages que j'ai décrits. D'abord, ces discours de conseil sont hypertrophiés par rapport à l'action dont ils sont le support, et ne permettent pas le *mouvement scénique* exigé depuis peu par les théoriciens : le risque est de retrouver le statisme de la tragédie antique et renaissante. Ensuite, ces discours sont profondément *artificiels* en ce qu'ils affichent délibérément leur technique oratoire : ils s'opposent donc à la doctrine nouvelle du « naturel » au théâtre, et plus largement de la *mimesis*. Enfin, justement parce qu'ils sont artificiels, ils ont un caractère

15 *Ibid.*, p. 429-430. Je souligne.

tranquille et apaisé, contraire à l'esprit même du théâtre moderne : ce sont là des orateurs-techniciens qui pèsent leurs mots, l'esprit clair et la langue habile. Non dramatique, non naturelle, non passionnée, la délibération est extraordinairement peu *spectaculaire*.

Ainsi, toute rhétorique délibérative au sens étroit (la rhétorique du conseil) présente au théâtre un avantage considérable – elle est virtuellement une excellente parole-action – et un énorme inconvénient : elle est très peu spectaculaire. L'hypothèse que je voudrais défendre maintenant est que l'importation par Corneille de la rhétorique délibérative dans le monologue de dilemme est une manière d'exploiter les grandes qualités dramaturgiques du délibératif tout en le purgeant de ses défauts.

118

#### LE DÉLIBÉRATIF ÉLARGI : RHÉTORIQUE DE L'HÉSITATION

Le plus célèbre monologue de dilemme de la pièce est la scène 2 de l'acte IV : le dilemme solitaire d'Auguste. Le personnage décrit la scène en ces termes à la fin : « Ô rigoureux combat d'un cœur irrésolu / Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose » (v. 1188-1189). Dans cette scène, Corneille réinvestit avec des aménagements très mineurs la logique de la rhétorique délibérative au sens strict. Le personnage crée en effet explicitement par sa parole une scène d'énonciation fictive, dans laquelle il se dédouble en un personnage qui porte son nom privé « Octave », et qui est l'instance qui doit prendre la décision, et plusieurs personnages d'orateurs (probablement des « Auguste »), qui s'adressent tour à tour à Octave avec une très grande brutalité. S'il est indispensable de postuler plusieurs orateurs, c'est que non seulement ces discours sont point par point contradictoires, et ne peuvent donc en droit être attribués à une même instance, mais qu'en plus ils forment chacun une unité, ayant chacun son système de clôture : son exorde et sa péroraison.

Un premier discours d'Auguste (aux vers 1130-1148) conseille à Octave de pardonner Cinna : c'est le fameux « Rentre en toi-même Octave » (v. 1130). Ce premier discours est extraordinairement assertif, sans aucune marque d'hésitation ou d'interrogation. Il a recours aux figures

traditionnelles du discours délibératif, et notamment à l'hypotypose, qui doit mettre une scène devant les yeux pour emporter l'assentiment :

Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné  
[...]  
Remets en ton esprit, après tant de carnages  
De tes proscriptions les sanglantes images (v. 1132-1137).

Le discours est extrêmement brutal : Auguste ne ménage pas Octave, et se comporte avec lui-même comme un conseiller *franc*, ayant le « courage de dire la vérité<sup>16</sup> » sans peur des repréailles. Cette posture oratoire est tout à fait possible et attestée en régime délibératif. Le discours s'achève par un conseil très net, à l'impératif, qui se présente comme une péroraison de discours délibératif (v. 1146 *sq.*) : « Quitte ta dignité comme tu l'as acquise... » Le texte identifie *a posteriori* ce premier orateur comme une passion particulière, la *fureur* : « Quelle fureur, Cinna, m'accuse et te pardonne ? » (v. 1150).

Un deuxième discours s'ouvre au vers 1149, par un net *mais* à l'initiale, comme ce sera le cas de tous les autres discours : « *Mais* que mon jugement au besoin m'abandonne ! ». Il est tout aussi peu interrogatif que le premier, qu'il traite comme absurde et contredit brutalement. Là encore, il s'agit bien de délibératif au sens strict, mais le discours a la particularité de s'adresser explicitement à Cinna, créant une situation d'énonciation particulièrement compliquée.

Quelle fureur, Cinna, m'accuse et te pardonne ?  
Toi dont la trahison me force à retenir  
Ce pouvoir souverain dont tu me veux punir. (v. 1150-1152)

Alors que le premier discours constituait assez logiquement une prosopopée d'une « fureur » (« une passion » de colère) s'adressant à « Octave », l'instance décisionnaire, le deuxième ne s'adresse plus

<sup>16</sup> C'est là la définition traditionnelle de la *parrêsia* grecque, qualité du discours qui ne cherche pas les subtilités de la flatterie mais prétend dire brutalement la vérité, notamment à l'assemblée des citoyens ou au prince. Dans ce dernier cas, la *parrêsia* consiste comme ici à mettre le prince en face de la réalité de sa personnalité : son *ethos*.

à Octave, mais à Cinna. Mais si personne ne s'adresse plus à Octave, ne doit-on pas postuler par principe que c'est « Octave » qui parle à nouveau ? Bref : qui donc parle dans ces vers ? Le plus simple, si l'on ose dire, est sans doute de considérer qu'il s'agit ici d'une traditionnelle figure d'« allocution<sup>17</sup> », par laquelle on convoque ponctuellement dans le discours un interlocuteur postiche, à travers lequel on s'adresse en réalité à l'interlocuteur général du discours. Ainsi, Auguste, par une figure de prosopopée, donne la parole à un deuxième orateur, qui fait lui-même une figure d'allocution à Cinna, mais s'adresse à travers lui à « Octave »... Quoi qu'il en soit, ce deuxième discours s'achève par un conseil-péroraison tout aussi net que le précédent : « Punissons l'assassin, proscrivons les complices » (v. 1161).

120

Le troisième discours commence lui aussi par un « Mais » (au vers 1162) et conseille à Octave, à nouveau nommé, non pas de pardonner ou de punir, mais de se suicider (ce qui implique que ce n'est pas l'un des deux premiers orateurs qui reprend la parole) : c'est la célèbre anaphore du « Meurs ».

Le quatrième discours commence lui aussi par un « Mais » au vers 1179 et conseille à Octave de mourir et de tuer Cinna *en même temps* : c'est donc une combinaison du deuxième et du troisième conseil. Un cinquième conseil, de deux vers, commençant lui aussi par un *mais*, semble conclure la série, mais en réalité il revient au deuxième (il faut tuer Cinna) : c'est en réalité le deuxième conseiller qui reprend un instant la parole.

La scène est paradoxalement très assertive : on n'y voit pas un homme hésitant, mais plusieurs discours visant à emporter de vive force une décision. L'essentiel du volume est en effet pris par les voix virtuelles des quatre conseillers, les « Auguste ». La voix hésitante d'« Octave » n'apparaît qu'à la fin, pour quelques vers :

Ô Romains, ô vengeance, ô pouvoir absolu  
[...]

---

17 Je préfère dans ce cas le terme à celui d'*apostrophe*, suivant l'analyse de Georges Molinié et de Michèle Aquien (dans leur *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1996, entrées « Allocution » et « Apostrophe »). Selon l'analyse thématique que l'on fait du passage, on pourrait aller jusqu'à la comprendre comme une *imprécation*.



D'un prince malheureux ordonnez quelque chose.  
Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner ?  
Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner. (v. 1187-1192)

Ce n'est plus là le discours du conseiller, assertif et péremptoire, mais bien une autre voix : celle du personnage décisionnaire hésitant, qu'aucun de ses conseillers n'a parfaitement convaincu. C'est le seul lieu où se lise véritablement la fameuse « écriture du dilemme ».

Au total, le monologue recrée virtuellement une véritable *scène de délibération* (celle qui confronte un décideur à des conseillers) grâce à la puissance de la figure de prosopopée, qu'il utilise quatre fois. L'empereur recrée ainsi de lui-même, comme par instinct, la structure de décision politique qui lui est absolument familière et que le spectateur vient de voir sur scène au début de l'acte II : privé de ses fidèles conseillers par la force des choses, il rejoue la scène dans une solitude radicale. Là est sans doute le plus pathétique de la scène : ces orateurs virtuels, ce sont sans doute Maxime et Cinna eux-mêmes.

On voit bien la fertilité qu'il y a à analyser une telle scène avec les outils propres au genre délibératif. La scène relève bien d'un délibératif virtualisé, à deux nuances près. D'abord, elle ne constitue pas *un* discours délibératif (qui serait composé de plusieurs arguments), mais bien une juxtaposition sèche de plusieurs discours délibératifs contradictoires et complets, ayant chacun sa logique et sa conclusion propres. Ensuite, les discours proprement délibératifs sont encadrés par la parole hésitante de celui qui a à prendre la décision, celle d'Octave, qui ne saurait relever en aucun cas du genre délibératif ni être analysée avec les outils qui lui sont propres.

Ainsi, le monologue d'Auguste s'éloigne d'un degré de la structure originelle de la délibération politique, en ce qu'il la virtualise, mais d'un degré seulement : il reste une scène de décision politique, et les prosopopées sont celles de véritables figures de conseillers. L'autre célèbre monologue de délibération, celui d'Émilie qui ouvre la pièce, s'en éloigne d'un degré de plus, par des aménagements supplémentaires qui rendent la structure délibérative moins reconnaissable.

Dans le monologue d'ouverture d'Émilie (I, 1), on trouve bien une situation de délibération virtualisée, similaire à celle que nous avons vue. La scène fait entendre trois voix : celle d'Émilie en tant qu'elle hésite au début et prend une décision à la fin, et celles de deux orateurs qui tentent de la convaincre, l'un de poursuivre le projet de meurtre, l'autre d'y renoncer. Le schéma de la scène est ainsi le suivant :

1) v. 1-8 : La voix d'Émilie qui doit se décider annonce le débat : « Souffrez [...] que je considère [...] ce que je hasarde et ce que je poursuis. »

2) v. 9-16 : Discours *pro*-meurtre

3) v. 17-40 : « Toutefois » + discours *contra*

4) v. 41-44 : « Mais » + conclusion du discours *pro*

5) v. 45-42 : La voix d'Émilie tranche en faveur du discours *pro* : « Cessez, vaines frayeurs... »

Mais cette fois, les deux orateurs fictifs sont explicitement identifiés : ce sont les deux « passions » en conflit. L'orateur favorable au meurtre est la passion de la vengeance, ainsi interpellée dans le célèbre premier vers : « Impatients désirs d'une illustre vengeance ». L'orateur *contra* est « Amour », qui « produit » des « lâches tendresses » (v. 45-48). La scène crée donc la situation qui est restée pour les spectateurs la marque de fabrique du fameux dilemme cornélien : deux puissantes « passions » s'affrontent dans un seul « cœur » qui doit prendre une unique décision. Cette scène des « passions oratrices » est pour le spectateur d'aujourd'hui de l'ordre de l'évidence littéraire. Elle constitue une rhétorique en elle-même, mais il faut restituer sa filiation : ces passions oratrices sont avant tout la transposition du schéma de la rhétorique politique de la délibération, qui, à tous points de vue, lui préexiste et l'informe.

Le deuxième aménagement est encore plus profond : le discours tenu par la passion de la vengeance n'est pas transcrit au discours direct. Il est renvoyé à un avant-texte auquel nous n'avons pas accès, produisant un effet bizarre de début *in medias res* virtuel : tout se passe comme si nous surprénions une scène déjà commencée, dans laquelle les « Impatients désirs d'une illustre vengeance » avaient déjà tenu un long et pénible discours à Émilie, qu'elle interrompait : « Durant quelques moments souffrez que je respire ». Nous n'entendons ainsi du discours de la

vengeance que son résumé *a posteriori*, assumé au discours narrativisé par la voix d'Émilie en tant qu'elle décide, et sous l'angle de l'effet que ce discours a produit sur elle :

Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,  
Et que vous reprochez à ma triste mémoire  
Que par sa propre main mon père massacré  
Du trône où je le vois fait le premier degré ;  
Quand vous me présentez cette sanglante image,  
La cause de ma haine, et l'effet de sa rage,  
Je m'abandonne toute à vos ardents transports,  
Et crois pour une mort lui devoir mille morts. (v. 9-16)

On se trouve ainsi devant un phénomène assez étrange, qui est la citation au discours indirect du contenu d'une prosopopée par la voix même qui avait assumé cette prosopopée. La structure profonde de la scène est bien délibérative, mais Corneille semble vouloir gommer le côté artificiel de cette structure, la faire disparaître dans la chair du monologue. Le caractère *direct* du discours du conseiller disparaît, et du coup la prosopopée elle-même n'a plus guère de présence. L'ensemble du texte s'en trouve « naturalisé », et en particulier la figure de l'hypotypose qui est en son centre (« Quand vous me présentez cette sanglante image » [v. 13]). L'usage de cette figure dans le discours d'Auguste est relativement lourd, parce qu'elle constitue une figure dans une figure (une hypotypose dans une prosopopée) – ici, elle passe avec la plus grande fluidité dans le monologue.

Cette neutralisation de l'artifice délibératif se retrouve dans le discours *contra*. En effet, la situation de discours apparemment posée fictionnellement par la réplique, selon laquelle la passion amoureuse (« Amour ») tiendrait un discours à Émilie, est remplacée par une autre scène d'énonciation, dans laquelle Émilie (la voix qui doit décider) s'adresse à Cinna.

Oui, Cinna, contre moi moi-même je m'irrite  
Quand je songe aux dangers où je te précipite.  
Quoique pour me servir tu n'appréhendes rien,  
Te demander du sang, c'est exposer le tien. (v. 21-24)

On retrouve ici le procédé de l'allocution, qu'Auguste n'utilisait que dans l'un de ses quatre discours, et qui ici prend la moitié du débat : un discours sur deux. Corneille remplace la très artificielle figure de la prosopopée par celle, plus légère, de l'allocution : ce n'est pas « Amour » qui parle à « Émilie », c'est « Émilie » qui parle à « Cinna » : tout en maintenant en profondeur le principe de la rhétorique délibérative, Corneille en efface en surface les traces.

124

On voit à quel point, dans cette scène d'ouverture, la structure délibérative est profondément réaménagée afin de dissoudre son caractère artificiel. La *prosopopée des conseillers* qu'on trouvait dans le monologue d'Auguste est transformée dans ses deux aspects : elle n'est pas guère une prosopopée, et elle n'est pas guère celle des conseillers. La parole est donnée aux « passions », instances bien moins nettement « extérieures » au personnage du décideur.

Nous avons vu que le discours délibératif présentait cet avantage considérable, du point de vue de la poétique dramatique, d'être une excellente parole-action. Cette caractéristique lui permet de donner au spectateur l'impression d'être une partie intime du tout que doit être l'œuvre théâtrale. Le discours délibératif, même longuement développé, n'est pas une excroissance : il appartient pleinement à l'intrigue. Il me semble que c'est avant tout cette caractéristique que Corneille a voulu exploiter dans ses longs monologues d'hésitation en y investissant cette rhétorique. Le monologue pose en effet de son côté un problème dramaturgique sans issue : il est par essence une parole in-active, donc toujours suspecte, outre son caractère artificiel, d'être par nature *détachable* du tout, « hors-d'œuvre ». L'investissement de la rhétorique délibérative virtualisée permet d'éviter le problème : d'une parole débrayée de l'action, Corneille fait une parole embrayée. Mais pour cela il fallait purger la rhétorique délibérative de son défaut majeur : celui d'être très peu spectaculaire. C'est ce que Corneille est parvenu à faire, transformant la froide rhétorique délibérative en rhétorique des passions oratrices :

Bien qu'en effet elles soient des délibérations, et qu'elles fassent paraître un esprit douteux de ce qu'il doit faire par des considérations opposées,

elles doivent être mises au rang des discours pathétiques qui font les plus excellentes actions du théâtre : vous y voyez des esprits agités par des mouvements contraires, poussés de différentes passions, et emportés à des desseins extrêmes, dont le spectateur ne saurait prévoir l'événement, les discours y portent le caractère théâtral ; ils sont impétueux et par les raisonnements et par les figures ; et c'est plutôt l'image d'une âme au milieu de ses bourreaux, que d'un homme qui délibère au milieu de ses amis<sup>18</sup>.

### DÉLIBÉRATIF ÉLARGI ET DRAMATURGIE

Les monologues de délibération ne sont pas chez Corneille des morceaux de bravoure dont l'œuvre pourrait structurellement se passer et qui viennent l'embellir. Au contraire, cette rhétorique est profondément liée à sa poétique. En effet, la place centrale du délibératif « élargi » chez Corneille est profondément liée à son système poétique personnel : la fameuse dramaturgie du dilemme. Elle repose sur la conjonction de deux raisonnements très simples liés à la structure profonde de la tragédie selon Aristote. D'une part, la tragédie doit avoir par définition une fin mortelle, notamment afin de former système avec la comédie, donc son action principale doit être un projet de meurtre. D'autre part, la tragédie doit, par définition toujours, provoquer la pitié (son « effet propre »), donc le meilleur projet de meurtre est celui qui opposera deux proches. C'est là l'étrange principe aristotélicien du « surgissement des violences au cœur des alliances<sup>19</sup> »,

18 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 431.

19 « Voyons donc parmi les événements lesquels sont effrayants et lesquels pitoyables. Les actions ainsi qualifiées doivent nécessairement être celles de personnes entre lesquelles il existe une relation d'alliance, d'hostilité ou de neutralité. S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est pas la violence même ; pas d'avantage s'il y a neutralité ; mais le surgissement des violences au cœur des alliances – comme un meurtre ou un autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par la mère contre le fils ou le fils contre la mère – voilà ce qu'il faut rechercher. » (Aristote, *Poétique*, 14, 53 b 14-21, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 81.)

selon lequel le projet de meurtre doit toujours se faire dans le cadre d'une relation d'affection, et non pas entre des ennemis. Corneille paraphrase ainsi Aristote :

Quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur ; c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie [...] La raison en est claire. Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir ; et il se porte aisément à plaindre un malheureux opprimé ou poursuivi par une personne qui devrait s'intéresser à sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou du moins avec répugnance. [...] C'est donc un grand avantage, pour exciter la commisération, que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre<sup>20</sup>.

126

Ainsi, la rhétorique du monologue d'hésitation (les « puissantes agitations ») n'est pas la conséquence d'un système dramaturgique (le projet de meurtre au sein d'une alliance) mais bien la cause du choix de système : Corneille choisit ses sujets de tragédie en fonction de leur capacité à créer de « puissantes agitations », c'est-à-dire une rhétorique délibérative. Produire des scènes de rhétorique délibérative est simplement l'un des buts ultimes de la structure dramatique : elle est bien, comme disait d'Aubignac, l'une des « merveilles » vers lesquelles tend l'art de Corneille.

*Cinna* illustre bien le double avantage qu'il y a à fonder la tragédie sur un projet de meurtre entre des proches. D'une part, du côté de la victime potentielle, Auguste : selon Corneille, nous le plaignons d'autant plus que celui qui le poursuit, Cinna, le fait de manière illégitime – car il est l'obligé et l'ami intime d'Auguste. D'autre part, du côté de l'assassin

---

20 Corneille, *Discours de la tragédie*, dans *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 105-106.

potentiel : le dilemme lui-même, c'est-à-dire les « agitations » créées par « l'opposition » entre les « sentiments de la nature » (l'amitié pour Auguste) et la « sévérité du devoir » (républicain) ajoutée à la « passion » amoureuse (pour Émilie) sont effectivement pour le spectateur une source de plaisir – sans qu'on sache précisément si dans l'esprit de Corneille ce plaisir est une variante de la pitié. Dans un second temps de la pièce, cette logique se redouble en s'inversant : après la découverte du projet d'assassinat, Auguste projette à son tour de tuer Cinna, et la double source du plaisir sera inversée, donc renouvelée. Pour rendre ce système possible, la pièce doit créer à tout prix des relations d'amitié puissantes entre les personnages opposés, et les rappeler à tout propos pour que le spectateur ne les oublie jamais – et cela en dépit de toute pertinence historique. Ainsi, dans l'histoire romaine telle qu'elle est rapportée par Montaigne, Cinna est simplement le membre d'une famille du camp républicain auquel Auguste a rendu ses biens après la guerre civile. Chez Corneille, Cinna doit être non seulement le conseiller principal d'Auguste, mais son meilleur ami, comme le texte ne cesse de le rappeler<sup>21</sup>. La logique du dilemme, qui produit l'invasion du délibératif, est absente de la source historique, et créée de toutes pièces par Corneille.

La logique qui sous-tend *Cinna* – comme *Le Cid* – est donc celle-ci : plus les personnages qui vont s'entretuer sont proches, plus le dilemme est grand, plus il y a de délibérations, plus l'effet pathétique sur le spectateur est puissant. Alors, « l'effet propre de la tragédie » est atteint.

---

21 Auguste, avant de gracier Cinna à la scène 1 de l'acte V, lui rappellera très longuement toute la force et les raisons de leur alliance (v. 1435-1476).





**Marivaux**



L'IMPLICATION PASSIVE DANS  
*LA VIE DE MARIANNE* DE MARIVAUX

*Fabienne Boissieras*  
*Université Jean-Moulin (Lyon 3)*

Il n'y a rien de consolant dans de pareilles peines parce que c'est la vanité qui nous les cause et que de soi-même on est incapable de détermination.

(Marivaux, *La Vie de Marianne*, p. 139)

« L'agentivité suppose une cohésion maximale, le contrôle de l'objet par le sujet<sup>1</sup> ». Partant de cette définition minimale de l'agentivité, restreinte autour du verbe, mon intention est de mettre au centre de la problématique du roman la question de l'action volontaire envisagée dans une perspective narrative et psychologique puisque les deux points de vue intimement entrelacés ici informent toute l'entreprise de mémorisation. Promis à un bel avenir, le roman pseudo-autobiographique repose en effet sur le regard rétrospectif que porte un sujet, devenu autre, sur ses propres agissements passés. Sans doute ce maillage serré de l'*actio* et de l'analyse si caractéristique de *La Vie de Marianne* explique-t-il, comme le soutient Jean-Paul Sermain<sup>2</sup>, que l'histoire dépourvue progressivement d'inconnues psychologiques ne réclame plus de dénouement. À quoi bon en effet mener la narration à son terme dès lors que la question de la résistance, ce jeu complexe de mouvements contraires, est réglée ? Inutile de rappeler que l'intrigue repose sur un défaut d'identité, une

1 Nicolas Ruwet, « Les verbes de sentiments peuvent-ils être agentifs ? », *Langue française*, 105, 1995, p. 28-39.

2 Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle : l'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985, p. 75-156.

béance d'*être* que Marianne tente héroïquement de combler et à laquelle elle cherche à donner du sens. Ce qui définit strictement la narrativité : une reprise active et re-créatrice du passé, fidèle à la flèche du temps et tenue par une cohérence interne<sup>3</sup>. Les émotions, ressort du tragique, fracturent le cours de l'existence de la jeune Marianne comme autant de menaces sur ses « desseins » (p. 195)<sup>4</sup>, « motifs » (p. 131), « plans » (p. 195), « conjectures » (p. 145), « pronostics » (p. 237), mais peut-être aussi ont-elles, en elles, nous le verrons, une dimension dynamique et active. Il apparaît que ce que Paul Ricœur appelle le « décider » est pour le personnage autant que pour le lecteur un lieu trouble d'appréhension et de désir, d'élan et d'impuissance. Loin d'être un acte simple, la décision authentique ne se révèle que lorsque « la conscience peut y reconnaître une intention, même extrêmement implicite, qui peut être affirmée après coup comme le projet virtuel d'une action *différée*<sup>5</sup> ». Outre les prédicats verbaux, de nombreux moyens de traduction du passif sont mis à disposition en discours. En effet, « l'expression du passif est multiforme en français » comme le rappelle Gérard Moignet, même s'il est à l'évidence en étroite accointance avec le verbe<sup>6</sup>. Engagée autour des pôles actanciels *agent/patient* ou sémantiques *agir/ressentir*, la réflexion trouve appui autant dans le lexique que dans certains arrangements syntaxiques destinés à obscurcir la référence à l'agent. Si la manifestation linguistique apparemment la plus présente dans le texte est la construction passive, il reste à Marivaux bien d'autres ressources pour peser la part d'implication, passive ou active du sujet<sup>7</sup>.

3 On se réfère à la notion d'identité narrative développée par Paul Ricœur, voir en particulier, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.

4 Toutes nos citations renvoient à l'édition de référence du programme de l'agrégation : Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007.

5 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. 1, *Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Points, coll. « Essais », 2009, p. 64.

6 Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 111.

7 Voir Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997, p. 457.

## Noms et adjectifs psychologiques

La langue s'est dotée d'outils précis destinés à savoir à qui imputer l'agir dans la réalisation d'un procès ou, question épineuse chez Marivaux, sur qui repose la responsabilité d'un acte réfléchi par une conscience scrupuleuse : « avais-je tort de succomber, de perdre tout courage, et d'être *abattue* jusqu'aux larmes » (p. 139). Confiée traditionnellement à la syntaxe, la question s'articule autour du verbe qui du fait de son incidence externe (*vs* le nom) peut renseigner formellement sur la part d'activité assumée par le sujet. Ainsi dans l'exemple qui précède, l'effondrement de Marianne, résultat d'une décision humiliante, semble étonnement devoir à la volonté, comme si le fait d'« être abattue » pouvait à un moment ou à un autre relever de la responsabilité du sujet. La difficulté, on le verra, vient de toutes parts et l'auteur contribue bien souvent à brouiller les cartes en diffractant la fonction agissante à diverses instances floues et instables, parfois non dénouées par la jeune Marianne, parfois élucidées par la narratrice nourrie de « l'expérience » (p. 83). On s'attachera dans un premier temps à considérer l'hétérogénéité des sélections du sujet dans le texte. Frédéric Deloffre fait un sort à ces procédés qui, sans être inventés par Marivaux, sont exploités à plein par l'auteur. Sans doute comme il est souvent montré par la critique, « le jeu subtil des analyses psychologiques, l'effort de distinction<sup>9</sup> », venus des moralistes, aboutissent-ils chez Marivaux à un degré de complexité extrême en

8 Les noms et les adjectifs psychologiques se prêtent à une même réflexion sur la part d'agentivité à l'œuvre. Une définition notionnelle entre verbes (dénotant l'action), adjectifs (indiquant une propriété) et noms manquerait de souligner la proximité entre ces catégories : les noms et adjectifs psychologiques engagent obligatoirement deux procès (voire plus). Ainsi l'adjectif verbal *consolant* inscrit-il forcément « une action » entre deux termes ou plus justement entre une source et une cible. Voir Jean-Claude Anscombe, « Temps, aspects, agentivité dans le domaine des adjectifs psychologiques », *Revue de linguistique et didactique des langues*, 32, 2005, p. 145-165 : « Les noms de sentiments d'attitude (mépris, affectation, étonnement...) correspondent obligatoirement à des procès à deux actants ».

9 Frédéric Deloffre, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. Études de langue et de style* [1955], Paris, Armand Colin, 1971, p. 326.

particulier concernant l'identification du sujet : « Notre âme sait bien ce qu'elle fait ou du moins son instinct le sait. » (p. 139.) Retouche correctrice signifiante pour dire que le véritable « sujet » de l'action se dérobe sans cesse dans l'abstraction. « Mais qu'importe que notre cœur souffre, pourvu que notre vanité soit servie. » (p. 130.) La liste est longue de ces substantifs abstraits en position de sujet grammatical, caractérisés ou non, qui manifestent des capacités agentives de façon irrégulière. Citons en exemple :

Comptons mes détreesses : une vanité inexorable qui ne voulait point de Mme Dutour [...] une pudeur gémissante de la figure d'aventurière que j'allais faire. (p. 138)

C'est dommage de le quitter. Petit regret qui déshonorait un peu la fierté de mon dépit. (p. 195)

Toutes ces instances diffractées du moi rendent compte non seulement des mouvements de pensée clivés et sinueux qui traversent l'âme de l'héroïne mais aussi du travail souterrain d'élucidation et d'explication qui sous-tend la narration d'un bout à l'autre. Le « je » emprunte des identités plurielles, « ma fierté », « mon amour-propre », etc. Il s'agit là autant d'une affirmation vaniteuse de soi que le signe tangible, et habile parfois, d'une fragilité identitaire. Commentant cette prédilection pour l'éclatement des instances du sujet, F. Deloffre l'attribue non à un « tic » stylistique mais « à une vue particulière de la psychologie humaine ». Tout comme La Rochefoucauld, Marivaux conçoit l'âme non pas « comme un principe unique mais comme la composante de forces ou tendances »<sup>10</sup>. Comme l'envisagera autrement Freud, le moi se trouve dans une situation inconfortable, pris entre des « mouvements involontaires » (le ça) et les exigences contraignantes du surmoi et du monde : « le moi traduit généralement en action la volonté du ça comme si elle était sa propre volonté<sup>11</sup> ». La complexité n'en est pas moins grande :

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* [1920], Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1983.

Je trouvai un expédient dont ma misérable vanité fut contente, parce qu'il ne prenait rien sur elle, et que mon cœur ; mais qu'importe que notre cœur souffre, pourvu que notre vanité soit servie ? (p. 130)

Mon courage en était abattu. (p. 226)

On terminera sur une remarque concernant les noms en *-ement* si notables dans le texte. Selon Nicolas Ruwet, les verbes d'action contrairement aux verbes de sentiments (*toucher, blesser, détester, redouter, etc.*) admettent la nomination<sup>12</sup>. Il semble pourtant que Marivaux, en moderne, exploite de nombreux dérivés pour la valeur active que le suffixe (*-tion/-ement* dénotant une action ou le résultat de l'action) est susceptible de conserver. Privilégiant ainsi l'observation d'un processus intérieur plus qu'un résultat, Marivaux peut sonder l'âme *au fond*. L'analyse morphologique ne se borne donc pas à une simple interprétation d'éléments formels, elle sert à décrire toujours plus finement, par la décomposition qu'elle impose, les étapes successives qui aboutissent à l'expression d'un sentiment prétendument actif. On lira ainsi les énoncés suivants en considérant la trame de leur accomplissement :

Malgré l'anéantissement où je me sentais, j'étais étonnée des choses dont il m'entretenait. (p. 83)

Mon emportement ne manqua pas de me justifier. (p. 101)

C'est que cet abattement et ces pleurs me donnèrent aux yeux je ne sais quel air digne. (p. 140)

Dans quel épuisement de courage je devais tomber. (p. 138)

Vous croyez que mon découragement est mal entendu qu'il ne peut tourner qu'à ma confusion ; et c'est tout le contraire. Il va remédier à tout ; car premièrement, il me soulagea, il me mit à mon aise, il affaiblit ma vanité, il me défit de cet orgueilleux effroi que j'avais d'être connue de Valville. (p. 140)

12 N. Ruwet, « Les verbes de sentiment peuvent-ils être agentifs ? », art. cit., p. 37.

## La diathèse verbale

La notion de diathèse verbale plus large que celle de voix retenue par la grammaire traditionnelle (active, passive, pronominale) renvoie aux rapports établis entre les constituants (arguments) rassemblés autour du verbe<sup>13</sup>. Un certain nombre de contraintes grammaticales pèsent sur les constructions passives comme sur les constructions réflexives : le choix d'y recourir lorsque plusieurs possibilités sont offertes ouvre le champ de l'interprétation<sup>14</sup>. Loin de se résumer à un renversement automatique de la « voix active », la reconfiguration de la structure phrastique au passif met à mal la notion même de sujet. Pour clarifier « le problème de la voix », G. Moignet adopte un point de vue logique qui oblige à envisager le sujet comme :

*l'initius* de la tension verbale, l'opérateur choisi pour déclencher cette tension verbale. Que ce site opérateur soit parfois aussi l'agent du phénomène évoqué, c'est évidemment possible, mais ce n'est là qu'une situation particulière, liée à la sémantèse du verbe et de surcroît à la visée du discours et au contexte dans lequel le verbe est utilisé<sup>15</sup>.

La métaphore spatiale (site, lieu, siège) que l'on retrouve chez divers théoriciens invite à penser que « tout ce qui arrive » (p. 84) ne se raccorde pas facilement à une source précise. Qui décide ? qui agit ? À travers l'indéfinition du pronom, l'idée sourd que « le moi n'est pas maître dans sa maison » selon l'expression fameuse de Freud. L'invention de Marivaux est là, dans l'intuition selon laquelle « se décider » ne résulte pas simplement d'un « vouloir ». Derrière les circonlocutions précieuses

---

13 On pourra choisir le terme de *topicalisation* retenu par M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, op. cit., p. 458 : « La topicalisation passive confirme au sujet logique la fonction de sujet grammatical mais lui dénie celle d'agent sémantique ». La topicalisation impersonnelle « procure un sujet grammatical à un énoncé privé de sujet logique ou évince le sujet logique » (p. 462). Avec cette alternative, le primat est donné à l'événementiel.

14 Sur certaines restrictions d'emploi au passif, voir Maurice Gross, *Méthodes en syntaxe. Régime des constructions complétives*, Paris, Hermann, 1975, p. 81.

15 G. Moignet, *Systématique de la langue française*, op. cit., p. 104.



perce l'inquiétude de personnages doutant de leur capacité à d'intervenir dans le cours des choses : « Une indignité si déclarée me confondait, me coupait la parole, et je restais immobile. » (p. 181.)

#### La phrase active et l'intentionnalité du *faire*<sup>16</sup>

Partant de l'analyse proposée par G. Moignet, on peut étudier les verbes à partir de leur comportement sémantique. La phrase typiquement agentive décrit une activité exercée par un agent sur un objet. Le verbe générique *faire* transitif est emblématique de ce type de procès et trouve une place importante dans le texte car *faire*, pour Marianne, est aussi exercice de sa liberté. Pour elle, l'agir est déterminé par la volonté objective de ne pas être aliéné à l'autre :

que ferais-je en sortant d'ici ? (p. 77)

je consultais donc en moi-même ce que *j'avais à faire*. (p. 94)

Mais ce qui obscurcit souvent l'analyse, c'est que l'action n'est pas toujours un « aspect du penser intentionnel », comme le remarque Paul Ricœur<sup>17</sup> (par exemple, « J'en fis trop et pas assez » [p. 145]).

Aussi *faire* ne désigne-t-il pas cet acte simple qui conformément à la logique devrait établir un lien entre un sujet et un objet ou un double objet (pour un verbe trivalent<sup>18</sup>). L'action, toujours soumise à l'analyse, n'a de sens aux yeux de Marianne que par l'intentionnalité qui la sous-tend :

16 Sur la prédilection très nette de Marivaux pour les groupes synthétiques construits avec *faire*, voir F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle*, op. cit., p. 348.

17 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'Involontaire*, op. cit., p. 260.

18 Dans une perspective sémiologique, on peut retenir l'interprétation de Julia Kristeva afin de considérer la singularité du personnage de Marivaux : « Tout récit suit la logique montante-descendante, question-réponse, d'une épreuve [...]. Cette courbe logique s'inscrit dans une structure plus large et plus universelle, qu'elle modifie, et qui n'est autre que la logique de la phrase : *sujet-verbe-objet* ; le sujet grammatical est le héros, le verbe son action, l'objet grammatical le dénouement de l'intrigue » (« La narration en psychanalyse : des symboles à la chair », dans Myriam Revault d'Allonnes et François Azouzi [dir.], *Paul Ricœur*, Paris, L'Herne, 2004, p. 140-155, ici p. 143).

Voilà ce que vous appelez faire une œuvre de charité ; et moi je dis que c'est une œuvre brutale et haïssable, œuvre de métier et non de sentiment. (p. 83)

On fait des lâchetés qu'on ne veut pas savoir, et qu'on se déguise sous d'autres noms. (p. 196)

En emplois subdits, le verbe joue sur la pureté de l'intention antérieure à l'action (le vouloir-agir), comme dans le tour nouveau « faire compassion » :

Mon innocence et mon peu d'expérience vous ont fait compassion [...] et cependant vous voulez tout d'un coup que je sois devenue une misérable [...] ! Vous voulez qu'[...] un homme [...] qui ne me donne rien que dans l'intention de me rendre en secret une malheureuse fille [m'ait rendue amoureuse]. (p. 207<sup>19</sup>)

Quant aux verbes psychologiques si présents dans le texte, ils s'apparentent eux aussi à des verbes d'action dès lors qu'ils entraînent une modification de l'objet : M. Gross en fait des « opérateurs causatifs<sup>20</sup> ». Les propriétés sémantiques de ces verbes résident dans le projet commun de faire ressentir ou de causer un sentiment : faire de la peine, rendre triste, rendre plus sensible (affecter, émouvoir, toucher, troubler, humilier<sup>21</sup>). La liste s'enrichit chez Marivaux de créations métaphoriques originales : « éplucher ma misère » ; « écraser mon amour-propre », etc.

Je haïssais la fourberie, de quelque manière qu'elle fût, surtout celle dont le motif était d'une bassesse qui me faisait horreur. (p. 104)

Vous m'avez mortifiée. (p. 161)

Vous m'affligez, Madame, lui repartis-je vivement. (p. 191)

19 Autre occurrence qui met en débat la valeur de l'action : « La pauvre enfant ! cela fait compassion à la voir [...]. Façon de s'attendrir qui n'était ni de bon goût, ni intéressante ; aussi n'en remerciai-je pas » (p. 198).

20 M. Gross, *Méthodes en syntaxe*, op. cit.

21 Voir Yvette Yannick-Mathieu, « Verbes psychologiques et interprétation sémantique », *Langue française*, 105, 1995, p. 98-106.

L'infidélité de Valville m'a dégoûtée du monde. (p. 505)

Je sentais, dans la franchise de cette femme-là, quelque chose de grossier qui me rebutait. (p. 86)

Loin pourtant de cette Marchande l'idée de violenter Marianne, capable d'imaginer les émotions d'autrui lorsqu'elle perçoit les dommages commis par ses interventions. Son action involontaire n'est pas moins cruelle. Ce déploiement de prédicats psychologiques de nature transitive fait de l'héroïne de Marivaux un être qui, trop souvent, expérimente à ses dépens et non en agent : cela tient à l'extrême sensibilité qui la gouverne.

Tout ce qui leur arrive les pénètre. (p. 84)

Que n'avais-je souffert depuis une demi-heure ? (p. 138)

Une dernière précision pourrait encore nous guider dans la compréhension de la psychologie marivaudienne si parmi tous les sentiments éprouvés on distinguait ceux qui sont des réponses à une agression extérieure et ceux qui s'originent difficilement parce qu'ils sont permanents. « Alors qu'un individu peut-être agent ou patient par rapport à un état externe peur/crainte/enthousiasme, épouvante/plaisir, il ne peut être que lieu par rapport à un état interne (un *experier*)<sup>22</sup>. »

Ce sont des mouvements inconnus qu'elle ne possède point, qui la possèdent et la nouveauté de cet état l'alarme. (p. 124)

L'équivoque est toujours possible et le texte livre quelques exemples qui viennent réfléchir de façon incertaine la part agentive du sujet :

Eh ! mon Dieu, à quoi en suis-je réduite ! Et comme il crut que mon exclamation venait de l'épouvante qu'il me donnait : Doucement, me dit-il [...] (p. 178).

---

22 J.-C. Anscombe, « Temps, aspect et agentivité dans le domaine des adjectifs psychologiques », art. cit., p. 178.

Or pour Marianne, le discours humiliant de Climal la ramène à des souffrances plus archaïques et profondes sur lesquelles elle a bien peu de prise<sup>23</sup>.

**La voix passive : « être abattue » (p. 139)**

D'abord objet de curiosité (p. 61), la jeune Marianne peine à se dégager de sa position de victime, même si elle en apprécie parfois tous les bénéfiques secondaires. La langue dispose, entre autres, de la voix passive pour contrarier le sens autour du procès :

Il y a une voix verbale où le sujet est mis en position d'opérateur à l'égard de la sémantèse verbale, c'est-à-dire placé à l'origine du mouvement de pensée qui fonde le verbe, de la causation à l'effectation de sa sémantèse : c'est la « voix active » des grammairiens. Il y a une voix verbale où le sujet est placé en situation de résultat, c'est-à-dire qu'il est déclaré qualifié par l'effectation à laquelle a abouti, au terme de son mouvement créateur, l'opérativité verbale : c'est la voix passive traditionnelle<sup>24</sup>.

140

La décision passive prépondérante dans le roman (à ne pas réduire trop vite à une action subie) assigne la jeune Marianne à une place, celle, basse, humiliante, d'être soumise aux « injures du sort » (p. 143). Le *je* syntaxiquement en première ligne se fait réceptacle d'émotions car « la topicalisation passive confirme au sujet logique "je" la fonction de sujet grammatical mais lui dénie celle d'agent sémantique dévolu à la raison<sup>25</sup> » : « J'étais bien étourdie d'un entretien de cette espèce. » (p. 82.) Derrière l'option passive, il s'agit de dénoter tel ou tel rapport d'influence, c'est là que réside l'unité du passif. La contorsion syntaxique trouve de secrètes motivations et peut au passage se mettre au service de la mauvaise-foi de Marianne : « Je la gardai donc, et sans scrupule, j'y étais autorisée par la raison. » (p. 198.)

---

23 Une phrase comme celle-ci nous permet de percevoir ces états internes non élucidés : « Je ne saurais vous dire précisément quel était l'objet de ma peur, et voilà pourquoi elle était si vive » (p. 79).

24 G. Moignet, *Systématique de la langue française*, op. cit., p. 105.

25 M. Wilmet, *Grammaire critique du français*, op. cit., p. 580.

On le pressent, l'interprétation stylistique de la transformation passive est infinie : entre inversion des rôles, disparition de l'agent, information aspectuelle, il y a toute une gamme d'effets à trouver dans le sémantisme des verbes, dans l'entour discursif et à travers les enjeux pragmatiques de cette étape passive<sup>26</sup>.

On n'en verse [des larmes] que quand la tristesse est prise, et presque jamais pendant qu'on la prend. (p. 199)

L'habit fut acheté. (p. 93)

Par un parti pris d'économie, la phrase passive « L'habit fut acheté » (p. 93) privilégie le caractère événementiel du procès en faisant l'impasse sur l'agent. Comme par une volonté qui lui échappe, voici Marianne parée ! La phrase du texte juste en amont nous a alertés sur cette désertion du vouloir (non du désir) : « Ainsi j'acceptai l'offre de l'habit à tout hasard » (p. 93), c'est-à-dire sans aucune intention précise.

L'intérêt de ces arrangements, « petits raisonnements » syntaxiques (p. 100), semble si éloquent que Freud s'y arrête, considérant qu'il s'agit bien d'un lieu symptomatique à traduire<sup>27</sup>. Ce n'est pas l'apanage du seul passif d'inverser ou de contrarier les rôles. On pourrait étudier dans le texte d'autres constructions qui agencent, voire dérèglent les responsabilités traditionnellement assignées au sujet<sup>28</sup>.

Dans sa quête de reconnaissance, il importe somme toute peu à Marianne de savoir qui sera l'artisan de sa réussite : les procès « parvenir à être honoré » (p. 148), « être aimé » (p. 226), dépourvus de complémentation sont présentés comme la finalité suprême d'un vouloir

26 Claire Blanche-Benveniste, « Commentaires sur le passif en français », *Travaux du CLAIR*, 2, 1984, p. 1-23.

27 S. Freud, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métapsychologie* [1915], trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-44. Freud s'est particulièrement intéressé aux renversements que la catégorie morphologique de la voix passive et de la voix moyenne peuvent enregistrer.

28 Dans *La Grammaire méthodique du français*, le passif est rangé parmi les « types de réaménagement communicatif » à côté des constructions impersonnelles et emphatiques (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, 2009, p. 666.) L'utilisation de l'opérateur factitif *faire* dans le texte serait à commenter.

qui n'a cessé de mener l'effort de l'action. L'autre n'est que l'instrument, quasi indifférent, d'un accomplissement narcissique toujours en ligne de mire : la leçon (au présent gnomique) est claire :

Le plaisir d'être aimée trouve toujours sa place ou dans notre cœur ou dans notre vanité. (p. 128)

Il s'y passe toujours un intervalle de temps où l'on a besoin d'être traitée doucement : le respect de celui avec qui vous êtes vous fait grand bien. (p. 133)

On ne peut ignorer le rôle capital que joue en l'affaire la sémantèse verbale dans l'interprétation passive, l'aspect du verbe venant colorer l'énoncé d'intentions délicates :

Pour moi, il me semble que j'étais plus fâchée qu'interdite de cet événement. (p. 183)

En vérité, j'étais déplacée. (p. 86)

#### La voix pronominale : l'imputation pré-réflexive du moi

La sémiologie de la voix pronominale est de nature syntaxique, la présence de deux pronoms personnels de même rang et co-référents suffit au repérage :

Quelquefois, je m'encourageais jusqu'à dire [...] (p. 86)

Oui, j'eus le courage de m'y résoudre, de m'arracher à une situation. (p. 130)

La question délicate qui se pose pour établir un classement des verbes pronominaux tient au rôle assumé par le clitique réflexif. Déclaré inanalysable dans certains cas, il est l'équivalent d'un préfixe, soudé au verbe, sans plus<sup>29</sup>. Le plus souvent, on attribue aux deux pronoms respectivement la fonction grammaticale de sujet et d'objet, forme insolite de la construction puisque :

poser dès l'entrée que la personne sera aussi la limite de cette tension, c'est introduire de la résultativité dès l'instant initial de l'opérativité,

<sup>29</sup> Voir Delphine Denis, Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994, s.v. « Les verbes pronominaux ».

c'est anticiper l'effectation et créer les conditions de « l'étantivité » sans que « l'ayantivité » soit nécessairement désertée. Il y a une voix verbale où le sujet, déclaré opérateur, est aussitôt et dans le même instant déclaré résultatif, c'est-à-dire qu'il est le contenant de l'entier de la tension verbale : c'est la « voix pronominale », où peut ainsi s'exprimer un dosage variable d'opérativité et de résultativité<sup>30</sup>.

Même résiduelle, une part de résultativité oriente le sens de l'énoncé si bien que l'initiateur du mouvement n'est jamais le seul sujet grammatical. Le partage des tâches, si l'on veut, entre agent et patient est réglé par le contexte plus ou moins clairement. Ainsi, à l'instant même (unité insécable d'importance chez Marivaux) de son déclenchement, le sujet (source) est envisagé comme terme de la relation :

Je me sentis saisie d'une douleur si vive : je me fis pitié à moi-même. (p. 178)

Mon âme s'instruisait de tout ce qui pouvait l'affliger, elle se mettait au fait de ses malheurs. (p. 199)

La récurrence de la construction pronominale (avec pronom de rang 1) participe à dessiner le profil (narcissique ?) du personnage : dans ce colloque intime entre soi et soi, l'action initiée par le sujet est aussitôt récupérée par une conscience<sup>31</sup>. La réflexivité syntaxique se donne alors comme la traduction de processus psychiques et offre au motif de l'analyse une assise stylistique. Marivaux regarde Marianne se regardant, certes, mais par ce jeu de miroirs, la réalité psychique de Marianne est loin d'être transparente. La diversité des substantifs abstraits en position de sujet tend, on l'a vu, à brouiller la lecture :

Voilà de quoi s'occupe un cœur tendre [...]. (p. 69)

Quand il [le cœur] se cache cela l'humilie. (p. 167)

<sup>30</sup> G. Moignet, *Systématique de la langue française*, op. cit., p. 105.

<sup>31</sup> Rares sont les exemples de sens réciproque : « ces hommes se parlaient » (p. 199) ; « les âmes se répondent » (p. 212). Pour l'interprétation syntaxique et sémantique des verbes pronominaux et des constructions pronominales, voir M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 455-467.

Si « s'occuper » peut être rangé parmi les verbes pronominaux autonomes (il minimise le patient), le clitique objet ici semble bien endosser un rôle « réfléchi », comme si « ce cœur tendre », par un dédoublement instinctif de la pensée, était aussi intéressé à la réalisation du procès, le sujet ainsi dédoublé, parfois posé en surplomb lui-même, est soumis à son propre jugement :

Combien de fois me suis-je surprise à dire des choses. (p. 59)

Je voyais que je m'étais scandalisée trop tôt. (p. 154)

De tels exemples limites où l'on peut reconsidérer le sens de la construction pronominale à la lumière de la psychologie de Marianne sont nombreux dans le texte. La synthèse de l'actif et du passif qu'effectue la voix pronominale, toujours problématique dans le roman, sert à renforcer le sentiment d'une introspection abyssale et vraie :

La vertu se scandalise. (p. 109)

Le cœur ne se mène pas avec cette rudesse-là. (p. 225)

Même lorsqu'il s'agit *a priori* d'une interprétation passive dans laquelle le sujet grammatical logiquement minimalise l'agent, rien n'est si sûr en contexte : une part de responsabilité incombe au support. Il en est de même avec les tours lexicalisés pour lesquels au contraire le sujet grammatical maximalise l'agent : « J'aurais pu m'en tirer. » (p. 199.)

Loin d'être un simple trait stylistique caractéristique du roman-mémoires, la forme pronominale qui s'invite massivement dans le texte dit une autre chose, bien distincte de l'introspection jouissive : elle marque l'étape décisive d'une implication faisant du conflit intérieur la condition même de la liberté. Cette dialectique intérieure innerve un texte où les forces centrifuges nécessaires au romanesque n'ont *in fine* guère d'intérêt.

#### ÊTRE AFFECTÉ : L'AGENTIVITÉ EN QUESTION

Sans sortir de notre champ, on peut s'arrêter sur ce qui distingue chez Marivaux l'affect de la simple émotion. La saisie de l'affect déborde celle de l'émotion et du sentiment conscient rappelant le divers de l'imprévu



(le *hasard*). « L'affect nouveau est une manière d'être *nouvelle* (non encore anticipée) d'une esthésie, d'une sensation<sup>32</sup>. » Les situations dans le roman ne manquent pas pour dire comment la constitution affective procède d'une confrontation dans l'actuel qui vient déloger le moi de son état de *tranquillité*. La philosophie malebranchiste de Marivaux se fonde sur le caractère vivant et instable des affects qui semblent toujours remettre en jeu plus ou moins vivement les données antérieures. C'est sous le coup d'un sentiment épisodique comme la colère, l'humiliation, la honte, que Marianne ne peut plus faire aucun effort pour agir : la volonté privée de ressources la laisse muette, immobile, « anéantie » (p. 132). Impossible de désirer lorsqu'aucune parcelle de l'âme ne répond plus à l'appel : « j'étais comme morte » (p. 322). Cette expérience térébrante, elle la subit ainsi à maintes reprises sans avoir pu pré-voir « l'effroi » (p. 101) : la conscience, instance de vigilance précieuse, ayant déserté la scène traumatique, le désordre ou la confusion règnent.

À la fin quand mes mouvements furent un peu éclaircis, la colère se déclara la plus forte. (p. 100)

À ce discours je me sentis saisie d'une douleur si vive, je me fis tant pitié à moi-même de me voir exposée à l'insolence, que je m'écriai en fondant en larmes : eh ! mon Dieu à quoi en suis-je réduite. (p. 178)

Il n'y a alors plus d'agent possible et ce sont de ces agitations qui surprennent dans l'instant la jeune Marianne et mettent en déroute sa pensée.

J'avoue que je fus troublée, mais à un degré qui étonna ma raison. (p. 133)

Je partis interdite [...]. Voilà tout ce que je me disais dans un étonnement qui ne me laissait nul exercice d'esprit. (p. 151)

J'avais le cœur noyé dans la honte. (p. 83)

Voilà tout ce que je pus tirer de moi. (p. 132)

32 Nicolas Abraham, Maria Török, *L'Écorce et le Noyau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1987, p. 80.

Pourtant, malgré leur violence et parce qu'ils sont accueillis après coup par une conscience réflexive (le « sang-froid analytique » dont parle Leo Spitzer), tous ces affects n'épuisent pas la permanence du sujet et au contraire, ils renforcent la qualité native de Marianne<sup>33</sup>. Ainsi, « ces *ego* affectifs renvoient également à une unité originelle », écrit Nicolas Abraham dans son étude sur l'affect comme un écho indirect à l'interprétation de Spitzer sur l'*innéité* foncière de Marianne<sup>34</sup>. Les passions, telles que les conçoit Descartes, mettent à l'épreuve : sous leur effet dissolvant, l'âme se ressaisit, se reprend, fait face à l'adversité. Paul Ricœur voit dans cette épreuve « l'appel au vouloir dans la mesure où il s'agit toujours de reconquérir son corps qui flanche sous le poids de l'émotion<sup>35</sup> ».

J'étais comme un petit lion, ma tête s'était démontée. (p. 101)

« Pourtant » – les expressions concessives sont légion – après l'expérience humiliante, le retour à l'agir reste toujours possible :

Je me retrouvai pourtant : la présence d'esprit me revint, et la vapeur de ces mouvements qui me tenaient comme enchantée se dissipa. Je sentais qu'il n'était pas décent de mettre tant de faiblesse dans cette situation-là ni d'avoir l'âme si entreprise, et je tâchai de corriger cela par une action de courage. (p. 132)

En rougissant pourtant, je songeai que j'avais le plus joli petit pied du monde. (p. 125)

Je pris pourtant sur moi. (p. 305)

Cela se fait au prix de bien des efforts, mais les ressorts de la volonté laissent à Marianne la liberté d'agir selon les circonstances. Il lui faut ainsi se ressaisir, se reprendre, « se retrouver » (p. 132), « se redresser » (p. 195), « s'en tirer » (p. 199) : « À ces mots revenant à moi : Ah ! Monsieur, m'écriai-je. » (p. 181.) L'affection s'est donc trouvée assimilable, il y a

33 Leo Spitzer, « À propos de *La Vie de Marianne*. Lettre à M. Georges Poulet », *Romanic Review*, 44, 1953, p. 102-126 ; repris dans L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 372.

34 N. Abraham, M. Török, *L'Écorce et le noyau*, op. cit., p. 81.

35 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. 1, *Le Volontaire et l'Involontaire*, op. cit., p. 85.

finalement satisfaction de soi malgré les menaces d'anéantissement, de déraison, un pouvoir-faire envers et contre tout. Dans ces situations extrêmes, et c'est la lecture de Spitzer, la chute ne fait qu'anticiper l'élan : « Quelle chute n'était-ce-ce pas faire là dans son esprit » (p. 128). Puisque la passivité ne s'actualise que dans l'instant, l'héroïne de Marivaux échappe ainsi à la stase car « l'affect présente lui aussi une structure intentionnelle. Il est un mode de *se tourner vers*, *se détourner*, dit Ricœur, l'affect nouveau est une manière d'être nouvelle<sup>36</sup>. » Le goût de la vie et le désir d'*être* l'emportent. Une conséquence d'importance pour ces constructions passives qui parcourent le texte, c'est que le dilemme sémantique ne se pose pas. Face à la structure [être + participe passé] en l'absence de complément dit d'agent, deux lectures concurrentes existent, on le sait, l'une statique (fonction attribut), l'autre dynamique (voix passive) :

Mon courage en était abattu. (p. 226)

À ce discours, pas un mot de ma part : j'étais anéantie. (p. 332)

Là encore, il s'agit d'une question de dosage et que seul le contexte permet de résoudre. Or le *caractère*, cet involontaire absolu, sur lequel la jeune Marianne revient si souvent, suffit à la maintenir envers et contre tout en mouvement. Il n'est donc de situation insurmontable car l'orgueilleux agit avec une force inaltérable. Il n'y a pas d'au-delà de la situation présente, le participe passé, forme adjectivale du verbe, conserve toujours une part active, bien que résiduelle, de procès : « J'étais déplacée. » (p. 86.) Il ne peut s'agir là que d'un décentrement provisoire, ce que la suite du roman confirmera.

Parmi les agents à l'œuvre dans l'histoire, la honte et l'humiliation sont à l'origine de nombreux changements d'importance car ces deux affects viennent faire effraction à maintes reprises dans l'âme de Marianne. Ils représentent même les deux dangers absolus capables de rendre visible la désolation du sujet, signant par là l'aveu d'une défaite. Mêmement désorganisateur, ces deux mouvements sont finalement une déclaration

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 109.

de soumission au jugement prêté par l'autre. Ils sont légion dans le texte en raison de la difficulté de Marianne à se tenir au centre d'elle-même. D'où la crainte d'être devinée au plus profond (par qui ?) qui justifie sa stratégie du secret : il faut (*se*) *cacher*<sup>37</sup>. Car c'est par l'Autre que survient la honte ou l'humiliation : l'insulte, la raillerie sont les sources de danger les plus redoutées car susceptibles de mettre la raison à l'épreuve :

Voyez le tort que m'eût fait alors le moindre trait railleur jeté sur moi ; car on ne saurait croire la force de certaines bagatelles quand elles sont placées [...] et la vérité est que les dégoûts de Valville, provenus de là, m'auraient plus fâchée que la certitude de ne le plus voir. (p. 153)

148

L'exemple permet de comprendre comment l'affect, en venant désigner un défaut de valeur peut suspendre toute possibilité d'action. Aussi, pour Marianne, « être vue » en vrai, c'est devenir la cible offerte aux sarcasmes impitoyables des autres, toucher au moi profond, celui qu'elle ne confond nullement avec le moi superficiel. Ainsi l'humiliation surgit quand une certaine image de soi, construite dans notre rapport aux autres, s'effondre. Alors qu'un individu peut être agent ou patient par rapport à un état externe, il se définit comme lieu par rapport à un état interne. La dichotomie interne/externe est donc ici conçue comme recoupant une autre dichotomie sujet agentif/lieu<sup>38</sup>. Ce que la linguistique décrit, la psychologie l'envisage sous un autre angle mais le discours est le même : les expériences affligeantes convoquent de nombreuses instances actives sans doute extrêmement compliquées à démêler. N. Ruwet en donne une illustration précise dans son étude du verbe *humilier* : « *humilier* a deux arguments, un sujet, un objet [...] un troisième terme est toujours présent, explicitement ou non et qui est lui-même reconnu. Il peut être exprimé au moyen d'un *adjoint* (*aux yeux de ... , dans/en public, en présence de, etc.*)<sup>39</sup> ».

Je n'avais que trop baissé à ses yeux. (p. 153)

---

37 La mauvaise foi consiste, on l'a vu, à se cacher derrière une argumentation conforme ou un déterminisme.

38 N. Ruwet, « Les verbes de sentiment peuvent-ils être agentifs ? », art. cit., p. 37.

39 *Ibid.*

L'importance de la dimension scopique et de la dimension sociale dans l'expérience de dépersonnalisation qu'induisent ces affects est constamment réaffirmée dans le texte :

Il est vrai que c'était un laquais mais quand on est glorieuse, on n'aime à perdre dans l'esprit de personne ; il n'y a point de petit mal pour l'orgueil, point de minutie rien ne lui est indifférent ; et enfin ce valet me mortifia. (p. 152)

Ah ! l'humiliant discours ! (p. 129)

On gagnerait à prolonger l'analyse, ne serait-ce que par l'étude contrastive d'*humiliation* et de *honte*. On verrait sans doute que, contrairement à ce qui se passe en langue, le tiers qui agit *contre* n'est pas toujours un tiers externe dans le roman de Marivaux. La fonction du sentiment de honte, voire d'humiliation, contribue à établir une identité immuable dans le regard non de l'autre, mais aux propres yeux de Marianne. On l'a vu au début de l'article, l'hétérogénéité des instances agentives oblige à une reconfiguration subtile des rapports en jeu. L'idéal du moi, qui a valeur de surmoi chez Marianne, surveille et humilie plus sûrement que des agents identifiés et maîtrisables. Source et cible ainsi se confondraient activement, maintenant le suspens jusqu'à ce que soit devenu inutile, une fois comtesse, de mener le combat. Il n'y a pas de tiers dans ces situations :

Je me fis tant pitié à moi-même de me voir exposée à l'insolence. (p. 178)

Cela humiliait mon amour-propre. (p. 84)

S'« il est de l'essence de toute situation qui m'affecte de poser une question sur mon activité », il semble bien difficile de dire en clair pour Marianne « quel est le pôle-sujet de ses actes<sup>40</sup> ». Cependant, le cœur (au sens de courage) tisse le fil continu de son existence, intrinsèquement factitif, il promeut l'action<sup>41</sup> :

Oui, j'eus le courage de m'y résoudre (p. 130)

Combien de forces obscures en jeu dans cette simple assertion !

40 P. Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. 1, *Le Volontaire et l'Involontaire*, op. cit., p. 99.

41 L. Spitzer, « À propos de *La Vie de Marianne* », dans *Études de style*, op. cit. On lira en particulier l'analyse du mot *cœur*.

Nous avons cherché à « repenser la volonté » en restant au plus près du texte, consciente qu'avec Marivaux, les réponses se dérobent dans les plis d'une écriture précise et précieuse. En même temps, la remémoration active de la narratrice ne peut être évaluée qu'en considération d'une philosophie de la résistance dont on a pu voir qu'elle ne saurait se résumer à l'examen d'« une conscience de ». Cela va de soi pour Malebranche, qui fait de la perception sensible une des toutes premières disponibilités de la conscience<sup>42</sup>. Par ailleurs, si chaque conscience a son style, celui de Marianne consiste à garder la main sur les moindres événements qui surgissent hors d'elle et en elle. Sa sensibilité ne la déborde que provisoirement de sorte qu'elle peut « agir en conséquence » (p. 127) sans se fourvoyer trop avant, guidée par son instinct, par son effort de penser et soutenue par un caractère peu commun qui l'alerte au moindre faux pas : « J'avais le caractère trop vrai pour me conduire de cette manière-là. » (p. 104.) Dans sa conquête de liberté, Marianne fait du « décider » un certain art de la négociation entre soi et soi autant que de la maîtrise de l'obstacle. Sentiment de toute puissance, bien trop arrogant, mais qui propose comme projet de *vie* de voir le monde comme un jeu, comme un réglage de forces et comme matière à l'action : « Ce qui aide [le cœur] à être ferme, c'est la liberté d'être faible. » (p. 226.)

---

42 Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité* [1674-1675], dans *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'André Robinet, Paris, Vrin/Éditions du CNRS, 1974.

MARIANNE DRAMATURGE :  
LA SCÈNE DIALOGUÉE DANS *LA VIE DE MARIANNE*

*Lise Charles*  
*Université Paris-Sorbonne*

Il est des moments où Marianne, avec désinvolture, passe légèrement sur des périodes entières de sa vie. Il en est d'autres où elle se métamorphose en une narratrice scrupuleuse, qui raconte dans le moindre détail et comme « en temps réel » ce qui lui est arrivé. La vitesse du récit diminue alors brusquement, les circonstances sont précisées et, bien souvent même, Marianne, d'ordinaire si babillarde, se tait afin de laisser la parole aux personnages. Ces séquences nous font retrouver Marivaux dramaturge et nous sentons qu'il suffirait de peu pour les transposer au théâtre. C'est d'ailleurs au vocabulaire dramaturgique que les théoriciens modernes ont recours pour désigner de tels moments de ralentissement du récit : Gérard Genette, après Wayne C. Booth, emploie en effet le terme de *scène* ; selon sa définition, la scène romanesque est un passage où, idéalement, la durée du segment narratif et celle du segment fictif se rejoignent, où le temps de la lecture et celui de l'histoire se confondent<sup>1</sup>. La scène à l'état pur, où cette coïncidence parfaite s'accomplit, n'a lieu, dans le principe, que dans les moments de discours direct : la voix narrative disparaît alors complètement, laissant la parole aux personnages et montrant l'action sans la raconter. Ce sont

1 Gérard Genette, *Figures III* (1972), repris dans *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007, p. 82. Il précise que l'égalité entre le « segment narratif » et le « segment fictif » a un caractère « non rigoureux », puisque le segment narratif, s'il « rapporte tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans y rien ajouter, [...] ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation ».

les enchaînements de répliques au discours direct qui nous font le plus immédiatement penser aux pièces marivaudiennes et qui semblent constituer l'angle le plus direct pour comparer l'œuvre du dramaturge et celle du romancier. On verra, pourtant, que cette transparence du discours est largement illusoire et que la narratrice ne saurait se taire, même quand elle feint de laisser la parole aux autres.

## LE DISCOURS APPROXIMATIF

### Itératif et singulatif

152

Contrairement au récit, capable de synthétiser divers éléments, le discours direct est supposé représenter une occurrence singulière. Or, dans *La Vie de Marianne*, il est loin de se donner toujours comme mimétique. À l'instar du récit, il est susceptible de fédérer plusieurs occurrences, d'avoir une fonction résomptive. Il s'agit alors d'un discours synthétique, qui est une véritable modélisation, un objet entièrement construit, qui perd tout aspect citationnel. On n'étudiera ici qu'un procédé symptomatique, à savoir l'usage que Marianne fait du discours itératif.

Commençons par la lecture d'un échange entre Marianne et Climal :

Dans ce temps, on se coiffait en cheveux, et jamais créature ne les a eus plus beaux que moi [...]. M. de Climal les regardait, les touchait avec passion [...]. Marianne, me disait-il quelquefois, vous n'êtes point à plaindre : de si beaux cheveux et ce visage-là ne vous laisseront manquer de rien. (p. 90<sup>2</sup>)

Le passage est situé dans une temporalité floue. Le discours direct n'occasionne pas ici la coïncidence du segment narratif et du segment fictif, puisque est raconté *une fois* ce qui a lieu *plusieurs fois* (« me disait-il *quelquefois* »). Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une *scène itérative*. Les répliques itératives, très nombreuses dans le roman, posent

---

2 Je citerai toujours de la sorte mon édition de référence : *La Vie de Marianne*, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007. Elle conserve fidèlement le découpage en paragraphes et la ponctuation du discours direct présents dans l'édition originale.



un problème évident de vraisemblance : comment concevoir qu'un personnage profère plusieurs fois mot pour mot une même réplique ? Si des paroles succinctes peuvent sans trop d'in vraisemblance avoir été prononcées souvent, il n'en va pas de même de longs discours. Le paradoxe du discours itératif a été souligné à plusieurs reprises ; pour Gerald Prince un tel emploi de l'imparfait subvertit « la différence entre le *showing* et le *telling*, le mimétique et le diégétique, le singulier et l'ordinaire, l'inscription de l'oral et celle du non-oral » ; ainsi, « ce qui nous est donné n'est pas vraiment une scène [...] ; ce que nous entendons n'est pas la réplique elle-même<sup>3</sup> ». Le commentaire est sensé, mais, en nous disant ce que nous n'entendons pas, G. Prince s'abstient prudemment de dire ce que nous entendons. G. Genette parle de *pseudo-itératif* pour qualifier « des scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation<sup>4</sup> ». Il considère que l'imparfait employé alors est une « façon de parler » ; le discours direct renverrait bien à un dialogue singulatif, et l'imparfait signifierait qu'il ne s'agit ici que d'un échantillon d'un élément répété. Ce qui est frappant chez Marivaux, c'est que le dialogue se poursuit ainsi : « Ils ne me rendront ni mon père ni ma mère, lui répondis-je ». La scène itérative, à la survenue du passé simple, se change en scène singulative, transposable au théâtre. Quelques lignes après, nous lisons une réplique de Climal :

[...] eh ! vous parlez donc de cœur, chère enfant, et le vôtre, si je vous le demandais, me le donneriez-vous ? Hélas ! vous le méritez bien, lui dis-je naïvement.

À peine lui eus-je répondu cela, que je vis dans ses yeux quelque chose de si ardent que ce fut un coup de lumière pour moi ; sur-le-champ je me dis en moi-même : Il se pourrait bien que cet homme-là m'aimât comme un amant aime une maîtresse [...]. (p. 90)

3 Gerald Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 311.  
4 G. Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 120.

Ici, pas de doute, avec la locution *coup de lumière*, les adverbes à *peine* et *sur-le-champ*, la scène est présentée non seulement comme unique, mais comme tout à fait exceptionnelle, c'est un moment charnière de l'intrigue, dont on ne pourrait absolument se passer.

Pourquoi cet usage ? Une remarque préliminaire : le procédé n'est pas nouveau. Pensons ainsi à cette scène de *La Princesse de Clèves* :

Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fit ses plaintes.

« Est-il possible, lui disait-il, que je puisse n'être pas heureux en vous épousant [...] !

– Il y a de l'injustice à vous plaindre, lui répondit-elle, je ne sais ce que vous pouvez souhaiter au-delà de ce que je fais, et il me semble que la bienséance ne permet pas que j'en fasse davantage.

– Il est vrai, lui répliqua-t-il, que vous me donnez de certaines apparences dont je serais content s'il y avait quelque chose au-delà [...]<sup>5</sup>. »

Ici aussi, la scène commence à l'imparfait et se poursuit au passé simple, mais la comparaison s'arrête là. Dans *La Princesse de Clèves*, d'une part l'imparfait (*disait-il*) peut à la limite être réinterprété *a posteriori* comme un cadre (*disait-il <un jour>*), d'autre part la scène est présentée comme moins exceptionnelle, et partant, susceptible d'être réitérée avec peu de variations : elle se clôt à l'imparfait (« Mlle de Chartres ne savait que répondre, et ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances ») et ne constitue pas un moment clef du récit<sup>6</sup>. En outre, alors que ce procédé était très habituel au xvii<sup>e</sup> siècle, il l'est moins à l'époque de Marivaux : le choix reste donc à expliquer. La première hypothèse qui vient à l'esprit est une recherche de fluidité. L'imparfait en début de séquence permet de modifier en douceur la vitesse du récit, de glisser pour ainsi dire vers

5 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), dans *Œuvres complètes*, éd. Camille Esmein-Sarrazin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 347-348.

6 Geneviève Salvan cite ce passage en soulignant que « l'imparfait dans l'incise peut renvoyer à une parole prototypique, propre à un locuteur ou à une communauté de locuteurs (il est employé pour rapporter une fois ce qui a été dit *n* fois) » (« L'incise de discours rapporté dans le roman français du xviii<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans Anna Jaubert [dir.], *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 113-144, ici p. 138).

la scène. Mais la douceur dans la narration n'est pas vraiment le souci premier de Marianne, toujours cavalière dans ses transitions. Ce passage de la scène itérative à la scène singulière donne plutôt l'impression que Marianne écrit sans plan établi et qu'elle décide au dernier moment que la remarque sur les cheveux constitue une bonne accroche pour la scène qu'elle veut représenter. L'enchaînement un peu bancal de l'imparfait et du passé simple donne ainsi l'impression que Marianne ne raconte pas une histoire qui aurait véritablement eu lieu, mais qu'elle en invente peu à peu les détails : nous ne sommes pas censés croire que la révélation de l'amour de Climal a eu lieu après un compliment sur les cheveux de Marianne, mais nous devons simplement comprendre qu'il était commode d'agencer ainsi le récit. Au lieu de dire que le passé simple « singularise » l'imparfait, on pourrait inverser le raisonnement et dire que l'imparfait initial donne quelque chose de flou et d'approximatif à toute la séquence qui suit.

Des autres usages que Marianne fait de l'imparfait, on ne citera qu'un exemple. La scène suivante entre Marianne et Climal a lieu cette fois dans un temps et un espace bien précis : il s'agit du retour en carrosse chez la Dutour, après l'achat des habits. La première réplique est pourtant elle aussi présentée à l'imparfait :

J'ai peur de vous aimer trop, Marianne, me disait-il ; et si cela était que feriez-vous ? Je ne pourrais en être que plus reconnaissante, s'il était possible, lui répondais-je. Cependant, Marianne, je me défie de votre cœur, quand il connaîtra toute la tendresse du mien, ajouta-t-il [...]. (p. 96)

L'imparfait sert cette fois simplement à condenser le discours que lui tient Climal ; on est censé penser que le début du dialogue a contenu d'autres paroles, qui ne nous sont pas rapportées ici. Dans tous les cas, l'emploi de l'imparfait itératif invite à se défaire de l'équivalence souvent admise entre discours direct et citation. Par le discours itératif, Marianne nous déclare : voici ce qu'il est vraisemblable que j'aie dit dans une telle circonstance.

#### Les indices de l'approximation

Des indices variés laissent comprendre au lecteur que le discours direct, même lorsqu'il est singulatif, est toujours approximatif. On se contentera ici de faire une liste de quelques procédés.

## Les îlots narratifs

L'intervention de la narratrice au sein des discours qu'elle rapporte est parfois tout à fait explicite. On peut appeler *îlot narratif*<sup>7</sup> la forme inversement symétrique de l'« îlot textuel », en modalisation autonymique<sup>8</sup> (qui consiste à inclure dans un passage de discours indirect un segment attribué au locuteur cité, et que, dans la prose moderne, l'on mettrait entre guillemets). L'îlot narratif est une enclave de récit dans le discours, c'est par exemple le remplacement systématique du nom du ministre et de sa femme, dans la sixième partie, par des points de suspension : « Nous allons chez Mme de..., qui est une parente de la famille de votre premier amant » (p. 380). Ou bien les syntagmes contenant l'adjectif *tel* dans la lettre que Marianne écrit à Mme de Miran :

156

Mardi, à *telle heure*, lui disais-je, est venue me voir une Dame que je ne connais point, qui s'est dit votre parente, qui est faite *de telle et telle manière*, et qui [...] ne m'a dit que *telle et telle chose* [...]. (p. 362)

Ces îlots narratifs, qui juxtaposent de manière serrée récit et discours, rendent presque impossible une lecture à voix haute.

### Le discours recomposé

Si dans le cas de l'îlot narratif, le lecteur comprend d'emblée qu'il y a intervention de la narratrice, d'autres fois, c'est seulement après coup que Marianne avoue qu'elle a modifié les discours prononcés. Lisons ainsi une tirade que la Dutour lui adresse :

Allez, vous avez eu bien du guignon de vous laisser choir justement auprès de la maison de ce M. de Valville. Eh ! mon Dieu ! comment est-ce que le pied vous a glissé ? ne faut-il pas prendre garde où l'on marche, Marianne ! Voyez ce que c'est que d'être étourdie ! Et puis en

7 La locution est employée par J.-M. Adam dans *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011, p. 21-22.

8 Voir par exemple Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, octobre 1992, p. 38-42, et 56, janvier 1993, p. 10-14.

second lieu, pourquoi aller dire à ce neveu où vous demeurez ? Est-ce qu'une fille donne son adresse à un homme ? Et ne saurait-on avoir le pied foulé sans dire où on loge ? Car il n'y a que cela qui vous nuit aujourd'hui. (p. 190)

L'effet comique de cette longue remontrance est largement dû à l'impression que Mme Dutour soliloque sans se préoccuper le moins du monde de son interlocutrice, qui demeure muette devant ce déferlement verbal. La phrase suivante nous informe pourtant : « je [...] ne lui répondais même que par complaisance ». La Dutour n'a donc pas soliloqué, ses questions sont moins rhétoriques que nous le croyions et nous sommes censés comprendre qu'un échange comme celui-ci serait plus proche de la scène originelle :

\* Eh ! mon Dieu ! comment est-ce que le pied vous a glissé ? me demanda-t-elle. Je pensais à autre chose, lui répondis-je. Ne faut-il pas prendre garde où l'on marche, Marianne ! Que voulez-vous ? lui rétorquai-je, on ne saurait faire attention à tout. [...] Et puis en second lieu, pourquoi aller dire à ce neveu où vous demeurez ? Je n'ai pas eu le choix, lui répondis-je encore.

Mais les réponses de Marianne, elles, ont disparu du discours direct. La narratrice recompose ainsi, en s'en cachant à peine, l'échange verbal, afin d'accroître son efficacité comique. La précision ultérieure fonctionne comme un aveu, Marianne nous confesse à demi-mot : « cela ne s'est pas passé exactement comme cela, mais je n'ai pas pu m'empêcher de vous le raconter ainsi ».

#### La voix collective

Mais le plus souvent, les effets sont beaucoup plus discrets, et l'approximation n'est que devinée par le lecteur :

Mes religieuses revinrent me trouver. Eh bien ! qu'est-ce ? me dirent-elles ; sommes-nous un peu plus tranquilles ? Ah ça ! vous n'avez pas vu notre jardin ; il est fort beau. Madame nous a dit de vous y mener ; venez y faire un tour ; la promenade dissipe, cela réjouit [...].

Comme il vous plaira, Mesdames, répondis-je [...]. (p. 368)

En lisant un tel passage, plusieurs possibilités s'offrent à nous. Nous pouvons prendre le texte au pied de la lettre et imaginer une véritable voix chorale qui prononcerait le discours. Le passage n'a alors guère de vraisemblance, car on s'imagine mal une si longue tirade être tenue à l'unisson. Nous pouvons également penser que le discours a été réparti entre plusieurs locuteurs, mais que Marianne ne se souvient pas de l'attribution exacte de chaque réplique. Un indice est la brièveté extrême des phrases, qui faciliterait une telle répartition. L'équivalent théâtral serait une stichomythie :

- \* – Eh bien ! qu'est-ce ?
- Sommes-nous un peu plus tranquilles ?
- Ah çà ! vous n'avez pas vu notre jardin.
- Il est fort beau.
- Madame nous a dit de vous y mener.
- Venez y faire un tour.
- La promenade dissipe, cela réjouit.

Quoi qu'il en soit, il s'agit ici d'un indice montrant que Marianne n'hésite pas à remplir allègrement les vides occasionnés par les défauts de sa mémoire.

#### La pseudo-relance

Un autre procédé permettant au lecteur de deviner que le discours retranscrit est approximatif est celui de la *pseudo-relance*. La présence d'un *verbum dicendi* en incise provoque parfois des perturbations au sein du discours direct. Si l'incise est longue, le segment discursif la précédant immédiatement est souvent répété après elle, afin d'éviter une rupture de la courbe intonative. La relance donnée dans le texte est absente du discours censé avoir été réellement prononcé, c'est pourquoi je propose de parler de *pseudo-relance*<sup>9</sup>. Le personnage semble à la limite prendre en compte le propos du narrateur et relancer son discours après avoir été interrompu. Le procédé est courant dans la prose classique ; ce qui

9 Voir Lise Charles, « Frontières du dialogue : le brouillage des voix dans la prose classique », *L'Information grammaticale*, 132, janvier 2012, p. 35-42.

est frappant chez Marivaux, c'est que presque toutes les pseudo-relances s'effectuent avec un léger changement dans le segment répété. Voici par exemple une réplique de Marianne à Mme de Miran :

Eh ! seigneur, m'écriai-je avec amour, avec douleur, avec mille mouvements confus que je ne saurais expliquer, eh ! mon Dieu, madame, pourquoi m'avez-vous rencontrée ? (p. 265)

On peut logiquement penser que Marianne n'est pas supposée avoir commencé sa réplique par : « Eh ! seigneur ! Eh ! mon Dieu », mais que les deux formules sont données pour équivalentes. L'information sur la vérité du discours est à chercher par recoupement : ce que l'on doit retenir est moins l'expression utilisée, que le simple fait que Marianne s'est exclamée.

#### Le discours réitéré

Si les procédés cités précédemment sont relativement fréquents dans la prose classique, l'idée de discours approximatif est poussée à l'extrême dans ce roman. À tel point que, chaque fois qu'un segment de discours direct est repris, il est légèrement modifié. La sixième partie se clôt sur l'arrivée de Valville et de Mme de Miran chez le ministre : « Quoi ! ma fille, tu es ici ? s'écria Mme de Miran » (p. 392). Quand le raccord est fait vers le début de la partie suivante, Mme de Miran s'écrie cette fois : « Ah ! ma fille, tu es ici ! » (p. 402). La différence est mince, mais le cri d'étonnement paraît bien se changer en cri de soulagement. En voici un exemple plus évident. Marianne rapporte à la Prieure et à Madame de Miran le discours qu'elle a tenu à Climal quand il lui a fait des propositions honteuses :

[...] il n'a pas eu honte à son âge de me déclarer [...] qu'il était mon amant, qu'il entendait que je fusse sa maîtresse [...] ; à quoi j'ai répondu qu'il me faisait horreur d'être si hypocrite et si fourbe. Eh ! Monsieur, lui ai-je dit, est-ce que vous n'avez pas de religion ? Quelle abominable pensée ! Mais j'ai eu beau dire, ce méchant homme, au lieu de se repentir et de revenir à lui, s'est emporté contre moi [...]. (p. 218)

Marianne n'hésite pas, alors qu'elle n'y était aucunement contrainte, à rapporter au discours direct les propos qu'elle a tenus à Climal : on sent ici ressurgir son goût du récit vivant. Or, sa seule réaction, telle qu'elle nous l'avait racontée une trentaine de pages plus haut, avait été la suivante : « Ah ! Monsieur, m'écriai-je, on ne vous connaît donc pas ? Ce Religieux qui m'a menée à vous m'avait dit que vous étiez un si honnête homme » (p. 181). Et dans ce premier récit, elle avait même insisté sur le fait qu'elle n'avait rien dit de plus : « Mes pleurs et mes soupirs m'empêchèrent d'en dire davantage ».

Sont données deux versions concurrentes de la scène. Nous avons pourtant tendance à croire la première (l'échange direct avec Climal) de préférence à la seconde (l'échange rapporté à Mme de Miran), car, d'une part, la seconde est un discours rapporté inclus dans un discours rapporté (il y a donc un intermédiaire de plus) et, d'autre part, Marianne apparaît dans la première version sous un jour moins favorable. Cette comparaison nous invite cependant à penser que la première scène n'est nullement la scène originelle, mais qu'elle aussi est recomposée selon les besoins du moment<sup>10</sup>.

Ainsi, Marianne comme narratrice semble tendue entre deux volontés. Son premier élan est de se faire dramaturge : elle met les événements sous les yeux de sa lectrice, lui en donne le spectacle le plus vivant et convaincant possible. Son second élan est celui d'une mémorialiste honnête : passé l'enthousiasme de la scène, Marianne avoue toujours qu'il ne s'agit là que d'une approximation. Et bien sûr, nous ne pouvons la condamner et nous louerons même plutôt son honnêteté, car la mémoire a ses failles et il serait hautement invraisemblable que le discours direct pût être reproduit mot pour mot plusieurs dizaines d'années après. Mais de cette affaire nous sortons un peu perdus, car qui croire dans un roman, si ce n'est le narrateur ? La manière dont Marianne, en une dialectique digne d'un parfait rhétoricien, séduit

<sup>10</sup> Sur les répétitions narratives et leurs variations dans le roman, voir notamment Annick Jugan, *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne*, Paris, Klincksieck, 1978.



son lecteur, lui avoue qu'elle l'a trompé, et emporte son pardon, voire son admiration, par l'aveu habile de sa faute, est constamment mise en abîme dans le roman par ses confessions à Mme de Miran, qui toujours lui pardonne et ne cesse de s'émerveiller de son honnêteté, si bien que nous aurions nous aussi envie de lui dire : « Tu m'affliges, ma fille, et cependant tu m'enchantes » (p. 355).

## FRONTIÈRES TROUBLÉES

La transparence du discours n'est donc qu'un mirage, et le discours direct dans le roman a sa qualité propre, son approximation, qu'il serait bien difficile de rendre au théâtre. Mais, non contente de faire sentir que son récit aurait pu être tout à fait autre, Marianne se plaît à embrouiller mine de rien son lecteur : par moments, il ne saurait dire avec certitude qui prononce les paroles qu'il est en train de lire.

### Attribuer les répliques

Aux siècles classiques, le discours rapporté n'est que rarement marqué par une ponctuation spécifique<sup>11</sup>. *La Vie de Marianne* n'échappe pas à cette habitude : les guillemets n'y sont presque jamais employés<sup>12</sup>. Le discours attributif<sup>13</sup> peut précéder la réplique, selon un ordre « logique »<sup>14</sup>, mais également s'y intercaler (c'est la proposition incise au sens strict), ou encore la suivre. Comme, la plupart du temps chez Marivaux, les *verba dicendi* ne figurent pas en position initiale, le début de chaque réplique court en principe le risque de constituer une zone de flou, que

11 Il faudra attendre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et Nicolas Beauzée avant d'avoir pour la première fois une description théorique complète du discours direct en lien avec la ponctuation (article « Ponctuation » de l'*Encyclopédie et Grammaire générale* [1767]).

12 On en trouve pour les *ultima verba* de la sœur du curé (p. 71). Les guillemets sont également présents dans l'édition originale.

13 Selon l'expression de G. Prince, qui nomme ainsi « les locutions et les phrases qui, dans un récit [...], accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre » (« Le discours attributif et le récit », art. cit., p. 305).

14 Laurence Rosier parle d'attribution « prospective » (*Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999, p. 131).

l'on ne peut attribuer qu'*a posteriori*. En voici un seul exemple, celui de la scène entre Mme Dutour, Climal et Marianne, après la dispute de ces deux derniers ; Mme Dutour s'adresse à Climal :

Quoi ! lui dit Mme Dutour d'un air inquiet, vous ne continuez pas la pension de cette pauvre fille ! Eh ! comment voulez-vous donc que je la garde ?

Eh ! Madame, n'en soyez point en peine [...]. (p. 187)

On a ici l'impression que c'est Climal qui parle, et il faut attendre la suite de la réplique, « je ne serai point à votre charge », pour comprendre que Marianne vient en fait de répondre à la place de l'autre.

162

La signalisation du discours rapporté n'est pas un simple problème d'imprimeur, qui laisserait toujours les auteurs indifférents. Marivaux était attentif à cette question de l'attribution des répliques. Frédéric Deloffre note ainsi que, dans *L'Iliade travestie*, l'écrivain avait inventé un procédé typographique, le recours à des points de suspension, afin d'indiquer le changement d'interlocuteur sans qu'il soit besoin d'insérer un *verbum dicendi*<sup>15</sup>. Il précise ensuite, à propos de *La Vie de Marianne*, où ce procédé n'est pas employé : « Ici les répliques ainsi présentées occupent tout un paragraphe, et l'alinéa révèle clairement, avec la nature des propos eux-mêmes, le passage d'un interlocuteur à l'autre. » Mais si cette dernière remarque est juste pour la plupart des passages, elle ne vaut pas partout. Il est fréquent que des répliques d'interlocuteurs différents figurent au sein d'un même paragraphe, sans être toujours accompagnées d'un verbe d'attribution :

Ah ! ah ! de province, reprit-elle ; et la mère est-elle ici ? Non, repartit-il encore ; cette Demoiselle-ci est dans un Couvent à Paris. Ah ! dans un Couvent ! Est-ce qu'elle a envie d'être Religieuse ? Et dans lequel est-ce ? Ma foi, dit-il, je n'en sais pas le nom. (p. 323)

Ici, c'est l'exclamation répétée, *Ah !*, qui joue le rôle de démarcateur, plus ténu on l'avouera que des points de suspension ou un changement

---

15 F. Deloffre, *Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 223.

de paragraphes. Inversement, pour peu qu'elle soit étendue, la réplique d'un même personnage peut prendre plusieurs paragraphes<sup>16</sup>. Le critère du découpage en paragraphes n'est donc nullement fiable.

Un autre signe de l'intérêt porté par Marivaux à cette question d'attribution est la fréquence avec laquelle les *verba dicendi* apparaissent dans des phrases clivées :

Ce garçon vous trompe, continua Mme Dorsin ; il est dans la confidence de son maître, dites-vous.

Ahi ! ahi ! cela se pourrait bien ; c'est moi qui me le disais.

Eh bien ! soit ; je veux qu'il ait vu arrêter le fiacre (c'est la Dame qui parle) [...]. (p. 241)

L'extraction du sujet dans « C'est moi qui me le disais » et dans « C'est la dame qui parle » l'oppose implicitement à un autre sujet potentiel, qui est donc exclu (« c'est moi [*sous-entendu : et pas Mme de Miran*] qui me le disais »). La narratrice s'adresse ici à sa lectrice, en soulignant qu'elle sait qu'il y avait matière à se tromper.

Intéressons-nous plus précisément au dialogue entre la religieuse et Marianne, dans la huitième partie :

Eh ! mon Dieu, ma fille, qu'est-ce que c'est ? Qu'avez-vous ? me dit-elle ; venez-vous de vous trouver mal ?

Non, lui répondis-je. Et j'en restai là.

Mais de quoi s'agit-il ? [...] Avez-vous reçu quelque mauvaise nouvelle ?

Oui, lui repartis-je encore. (p. 462)

Jusqu'ici, tout va bien (pour le lecteur en tout cas). Il n'y a qu'une réplique sans *verbum dicendi*, mais le découpage en paragraphes respecte parfaitement la répartition en répliques. Et puis tout se complique :

Alors elle aperçut cette lettre qui était sur moi [...].

Est-ce là le sujet de votre affliction, ma chère enfant ? ajouta-t-elle en me la prenant, et me permettez-vous de voir ce que c'est ?

<sup>16</sup> Voir par exemple le discours tenu par l'Abbesse, p. 373.

Oui. (C'est encore moi qui réponds.) Eh ! de qui est-elle ? Hélas ! de qui elle est ! Je n'en pus dire davantage, mes pleurs me coupèrent la parole.

Dans le dernier paragraphe, l'attribution se fait moins claire, les répliques s'enchaînent sans changement de paragraphe et sans *verbum dicendi*. Mais le flou est maîtrisé : un signe en est toujours la précision entre parenthèses, sous forme clivée. Ici, les rôles sont bien répartis, et le lecteur n'a pas de difficulté à régler rapidement le problème de l'attribution. Mais voyons la suite du dialogue. La religieuse, pour consoler Marianne, lui explique qu'elle s'est déjà trouvée à sa place :

164

[...] moi qui vous parle, je connais votre situation, je l'ai éprouvée, je m'y suis vue, et je fus d'abord aussi affligée que vous ; mais une amie que j'avais, qui était à peu près de l'âge que j'ai à présent, et qui me surprit dans l'état où je vous vois, entreprit de me consoler ; elle me parla raison, me dit des choses sensibles. Je l'écoutai, et elle me consola.

Elle vous consola ! m'écriai-je [...].

Oui, me répondit-elle. Vous ne comprenez pas que cela se puisse, et je pensais comme vous.

Voyons, me dit cette amie, de quoi vous désespérez-vous ? de l'accident du monde le plus fréquent, et qui tire le moins à conséquence pour vous. Vous aimiez un homme qui vous aimait et qui vous quitte, qui s'attache ailleurs ; et vous appelez cela un grand malheur ? [...] Son infidélité est peut-être une grâce que le Ciel vous a faite [...], et vous pleurez aujourd'hui de ce qui sera peut-être dans peu de temps le sujet de votre joie. [...] il est très possible que vous y gagniez, comme j'y ai gagné moi-même, ajouta-t-elle, à ne pas épouser un jeune homme riche, à qui j'étais chère, qui me l'était, et qui me laissa aussi pour en aimer une autre [...]. (p. 463-464)

Ce discours de consolation se poursuit longtemps, très longtemps, et en voici la conclusion : « Voilà ce que mon amie me dit dans les premiers moments de ma douleur, ajouta ma Religieuse [...]. » La chute aura sans doute étonné bien des lecteurs, qui auront pu croire que le long discours était tenu directement par la religieuse amie de Marianne,

et non par l'amie de l'amie. Cette confusion, qui est entretenue sur plusieurs longues pages, vient, d'une part, de l'ambiguïté de l'anaphore *cette amie* (« Voyons, me dit cette amie »), expression que Marianne emploie souvent pour désigner la religieuse, et, d'autre part, du fait que l'attribution est indécidable sur un plan thématique. En effet, Marianne, l'amie de Marianne, et l'amie de son amie ont toutes les trois, extraordinaire coïncidence, connu *exactement* la même histoire (un jeune homme riche et aimable, une infidélité...). L'effet est à la fois frappant et discret, puisque Marivaux ne le souligne qu'à la fin du discours, la religieuse ajoutant malignement : « et je vous le dirai aussi, quand vous pourrez m'entendre ». Et, si beaucoup de lecteurs se seront sûrement embrouillés à la lecture de ce passage, rares sont sans doute ceux qui auront accusé Marianne de son défaut de clarté : le plus souvent, emportés par la lecture, nous nous disons plutôt que c'est nous qui avons mal compris, et nous passons sans revenir sur le segment responsable de notre erreur.

Il s'agit ici d'une manière de pousser à l'extrême l'effet de miroir qui est bien souvent, dans la littérature classique, l'une des fonctions accordées aux histoires enchâssées : la ressemblance des intrigues ici est telle que les locuteurs sont eux-mêmes interchangeables, et si nous faisons une erreur d'attribution, la signification n'en sera pas radicalement altérée ; l'amie de l'amie, l'amie, Marianne... toutes ont la même chose à raconter, à peu de détails près.

#### Récit et discours. La dissolution de la scène

Marianne, contrairement aux héroïnes du théâtre marivaudien, n'a pas de confidente au moment des événements racontés, ou seulement occasionnellement (Mlle Varthon, la religieuse...). Sa vraie confidente est la personne à qui elle écrit, et qui est même miraculeusement capable de prendre la parole :

En revanche, devinez ce que je faisais, Madame : excédée de peines, de soupirs, de réflexions, je pleurais, la tête baissée. Vous pleuriez ? Oui, j'avais les yeux remplis de larmes. (p. 138)

Le récit est donc en fait lui-même un discours, adressé à cette confidente anonyme, et Marianne s'amuse à passer d'un discours à l'autre, et à mettre au même niveau, par des quasi-métalepses, le discours qu'elle tient à l'heure où elle écrit et les dialogues qui ont eu lieu dans le passé.

Voici Mme de Miran qui raconte à Mme Dorsin, devant Marianne, la rencontre de son fils avec la « petite fille » dont il est tombé amoureux :

Ce n'est pas tout, j'oubliais de vous dire une chose : c'est que j'ai été ce matin parler au Chirurgien qu'on alla chercher pour visiter le pied de la petite personne.

166

Marianne interrompt alors son récit, coupant au passage la parole à Mme de Miran, pour s'exclamer très longuement sur le malheur de sa situation. Au bout d'une page, elle reprend ainsi :

Mais achevons d'écouter Mme de Miran, qui continue, à qui, dans la suite de son discours, il échappera quelques traits qui me ranimeront, et qui en est au chirurgien à qui elle alla parler.

Et qui m'a dit de bonne foi, continua-t-elle, que la jeune enfant était fort aimable [...]. (p. 243)

La réplique de Mme de Miran reprend sur le pronom relatif *qui*, lequel a, cas exceptionnel, deux antécédents possibles. En toute logique, l'antécédent est l'expression *le chirurgien qu'on alla chercher*, qui avait figuré dans le discours de Mme de Miran. Mais le lecteur, qui ne se souvient certainement pas de la formule exacte employée par Mme de Miran bien plus haut et n'aura sans doute pas la motivation de revenir en arrière jusqu'à la trouver, rattachera plus spontanément ce *qui* à la locution *au chirurgien à qui elle alla parler*, qui se trouve dans le discours de Marianne narratrice, formant ainsi dans son esprit une passerelle bancale entre récit et discours. Et même si l'on essaie de recoller le discours de Mme de Miran, brisé par le long babillage de Marianne, la soudure n'est qu'imparfaite : « j'ai été ce matin parler au Chirurgien qu'on alla chercher pour visiter le pied de la petite personne // et qui m'a dit de bonne foi que la jeune enfant était fort aimable ». Il serait en effet un peu étrange de coordonner ces deux relatives qui ne sont pas sur le même plan, l'une, restrictive et à un temps non embrayé,

servant à identifier le chirurgien, l'autre, appositive et à un temps embrayé, indiquant la suite chronologique de l'action. Tout se passe presque comme si Mme de Miran avait écouté Marianne narratrice faire ses réflexions et avait choisi le moment opportun pour reprendre son discours<sup>17</sup>. Il n'est d'ailleurs pas rare que Mme de Miran franchisse ainsi la frontière qui sépare l'histoire du récit, pour écouter la narratrice et lui répondre – on n'en citera qu'un autre exemple :

J'oublie encore que l'Abbesse chargea la Tourière d'aller faire ses compliments à Mme de Miran, qui de son côté la fit assurer que nous la reviendrions voir au premier jour ; et puis nous partîmes pour aller, devineriez-vous où ? Au logis, dit ma mère [...]. (p. 419-420)

Une façon comme une autre de ressusciter les défunts.

Une conséquence plus grave de la nature discursive du récit, c'est que son système déictique n'est pas immédiatement différenciable de celui du dialogue : le récit contenant lui aussi des temps du présent, des embrayeurs, des modalisations et des appellatifs, la présence de l'un ou l'autre de ces éléments ne suffit pas à repérer immédiatement la survenue du discours des personnages. Si, on l'a vu, l'attribution des répliques est souvent délicate, il est plus frappant encore de s'apercevoir que la frontière entre récit et discours est elle aussi parfois troublée, quand le *verbum dicendi* survient tard ou est absent.

L'attribution peut être tout simplement indécidable. Ainsi de ce passage, où Mme de Miran est en train d'accabler Marianne de bienfaits :

Tu n'as rien apporté de ton Couvent pour cette petite absence, mais je te donnerai tout ce qu'il te faut.

Ah ! mon Dieu, que de plaisir ! Quoi ! dix ou douze jours avec vous, sans vous quitter ! lui répondis-je [...]. (p. 426)

17 Un autre exemple, moins discret, de ce type de « pont » jeté entre les deux niveaux narratifs se trouve dans la seconde partie. « Vous n'y songez pas ! Finissez donc, Monsieur », dit Marianne à Valville, avant d'interrompre son propre discours par ses réflexions de femme mûre. Elle imagine alors l'impatience de sa lectrice : « Finissez donc, me diriez-vous volontiers ; et c'est ce que je disais à Valville avec un sérieux encore altéré d'émotion. En vérité, Monsieur, vous me surprenez [...] » (p. 132).

Ici, aucun moyen de savoir si le verbe d'attribution porte sur toute la ligne qui précède, ou si la première exclamation « Ah ! mon Dieu, que de plaisir ! » vient de la Marianne narratrice, qui se souvient de ses émotions passées.

Néanmoins, le plus souvent, le lecteur peut savoir à qui attribuer les paroles, mais seulement rétrospectivement. Ainsi de ce dialogue avec Valville :

Non, Monsieur, je ne vous hais pas, lui dis-je [...]. Eh ! que pensez-vous donc de moi ? reprit-il avec feu. Je vous ai dit que je vous aime<sup>18</sup> ; comment regardez-vous mon amour ? êtes-vous fâchée que je vous en parle ?

Que voulez-vous que je réponde à cette question ? (p. 135)

L'ultime interrogation pourrait aussi bien provenir de Marianne héroïne, et être donc réellement prononcée, que de Marianne narratrice, et s'adresser à sa lectrice anonyme (le présent, fréquent dans les réflexions de Marianne, n'empêchant nullement cette lecture). Ce n'est qu'un « lui dis-je » placé après l'interrogation qui nous donne la réponse. Les exemples en sont innombrables. Ici, Valville a l'idée de raccompagner lui-même Marianne :

Qu'en dites-vous, Mademoiselle ? il me semble que c'est une attention nécessaire de ma part, après ce qui vous est arrivé [...] ; c'est une réflexion que je fais, et qui me vient fort à propos. Et moi, je la trouvais tuante. (p. 137)

Pas de changement de paragraphe ici, et une reprise anaphorique (« je la trouvais tuante ») qui favorise un enchaînement fluide entre le discours direct et le récit. On a un instant l'impression que la dernière phrase est la poursuite du discours de Valville, on fait réflexion que ce ne serait guère cohérent, et l'on rétablit les locuteurs.

---

18 Notons qu'ici, le lecteur distrait pourra se demander un instant s'il ne s'agit pas d'une réponse de Marianne, mais non, ce n'est pour l'instant qu'au lecteur qu'elle a avoué son amour pour Valville.



En poussant un peu plus loin, un peu trop loin peut-être, on trouvera parfois des bribes de dialogue cocasses, comme celui entre la narratrice et Valville :

Ne vous inquiétez point, Mademoiselle, me dit Valville ; donnez votre adresse, on partira sur-le-champ.

[...] Je ne comprends pas comment j'y résistai. Faites-y attention, ajouta-t-il en insistant (p. 131)

Pour un instant, on croirait que Valville encourage Marianne à faire attention à résister... Dialogue loufoque, à peine esquissé, mais qui trouble une fraction de seconde le lecteur, lui donnant à penser que rien n'est jamais joué, et que le roman peut partir dans des directions inattendues.

Il s'agit, dans tous les cas cités précédemment, de formes qui frôlent la métalepse. La « frontière mouvante mais sacrée » entre les deux mondes que sont « celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »<sup>19</sup> est ébranlée mais maintenue, la transgression n'est qu'imaginée. Mais le texte y tombe parfois véritablement. Voici l'exemple sans doute le plus frappant de confusion entre les niveaux et les temps. Marianne, surprise par Valville avec Climal, se désespère et compte ses malheurs :

Premièrement, j'avais de la vertu ; Valville ne m'en croyait plus, et Valville était mon Amant. Un Amant, madame, ah ! qu'on le hait en pareil cas ! mais qu'il est douloureux de le haïr ! Et puis, sans doute qu'il ne m'aimerait plus ! Ah, l'indigne ! Oui ; mais avait-il tant de tort ? Ce Climal est un homme âgé, un homme riche ; il le voit à genoux devant moi ; je lui ai caché que je le connaissais [...] ; à quoi cela ressemble-t-il ? [...] Oui ; mais enfin il me méprise donc actuellement [...]. Et je pourrais excuser cet homme-là ! [...] Qu'il devienne ce qu'il voudra ; l'oncle est parti, laissons là le neveu [...].

Mais à propos, j'ai un paquet à faire, dis-je encore en moi-même en me levant d'un fauteuil où j'avais fait tout le soliloque que je viens de rapporter [...]. (p. 193)

19 G. Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 245.

« *Tout le soliloque* » : la précision est troublante, car où commence-t-il ? Au début du passage, Marianne narratrice s'adresse à sa lectrice en l'apostrophant d'un *madame*. Peu à peu, elle se change en Marianne héroïne, et la confidente devient un être intérieur à qui Marianne s'adresse. Où s'est fait le changement, voilà ce qu'on aurait bien de la peine à déterminer. La métalepse, qui brouille la distinction entre la narratrice et l'héroïne, s'effectue ici en douceur, pour un peu on ne s'en apercevrait pas.

Quelle dangereuse petite fille tu es, Marianne.

(p. 267)

C'est une constante du théâtre de Marivaux que de montrer comme tel ou tel discours peut être repris, déformé, mal interprété, source de malentendus et prétexte à tromperie. *La Vie de Marianne* reprend ce même jeu, mais en le poussant à l'extrême, puisque, tandis que dans le théâtre il y a une scène originelle, montrée au public et à laquelle il peut se référer pour évaluer l'ampleur des déformations, dans le roman cette scène est masquée, nous n'y avons pas accès. De nombreux indices sont là pour nous rappeler que les scènes que nous avons sous les yeux, même dans les moments où la voix narrative paraît s'effacer le plus, ne sont que des scènes approximatives, que Marianne raconterait tout autrement à une autre heure de la journée. Mais plus retors que l'approximation est le brouillage des frontières du discours. Plus retors, car bien souvent, un dialogue est esquissé qui n'a de réalité que dans notre imagination, et que nous sommes ensuite amenés à corriger. Marivaux nous suggère alors qu'un autre échange aurait pu avoir lieu, qu'une autre trame aurait pu se tisser, que l'histoire est toujours tremblante dans l'esprit de la narratrice, mais le lecteur ne peut pas lui reprocher de l'avoir emmené sur une fausse voie, et il serait toujours plutôt tenté de s'en prendre à lui-même, son inattention, sa mauvaise lecture, et de se dire : « je l'aurai rêvé ».

**Baudelaire**



## FIGURES D'AMPLIFICATION DANS LES *PETITS POÈMES EN PROSE* : L'ESTHÉTIQUE DU « THYRSE » À L'ŒUVRE ?

*Pauline Bruley*  
*Université d'Angers*

Tant au sens de la rhétorique traditionnelle que de la poétique qu'a développée Michael Riffaterre, en ressourçant l'*expansion* dans l'ancienne *amplificatio*<sup>1</sup>, les poèmes en prose apparaissent comme des formes de l'amplification. Cette qualité maîtresse de la rhétorique a deux visées : élever le sujet (ou attester sa grandeur) avec une abondance qui réponde à différents critères esthétiques. Si en vers, la contrainte fait voir « l'infini dans le fini<sup>2</sup> », quelle sorte de génie l'amplification peut-elle développer dans l'espace resserré du poème en prose, à même d'offrir une réalisation du « Thyrses<sup>3</sup> » ? L'observation de deux figures d'amplification permet de commencer à répondre à cette question : l'expolition (« prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser<sup>4</sup> »), et la paraphrase, dont les variations autour d'un même sujet pourraient réaliser l'utopie stylistique du « thyrses ».

- 1 Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* [1978], Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 69, 77.
- 2 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 636.
- 3 C. Baudelaire, « Le thyrses », dans *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003, p. 166 ; mon édition de référence.
- 4 C. Baudelaire, « Le port », p. 185. Sur les tensions entre développement et forme du poème, voir Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 144-145 et 444.

Les poèmes peuvent être lus comme des amplifications, dans un contexte où l'écriture actualise des virtualités d'un paradigme. La poésie en vers répond aussi à un modèle d'*inventio* et de *dispositio* : en témoignent les manuels et recueils de morceaux choisis de l'époque<sup>5</sup>. Comme l'a établi Jacques-Philippe Saint-Gérand, Baudelaire a été formé aux exercices de rhétorique, mais sans devoir se plier excessivement aux taxinomies alors en vigueur, comme celle de Fontanier<sup>6</sup>. Toutefois, il a été formé aux exercices les plus classiques : à partir d'une matière, l'amplification étend ainsi un raisonnement avec les « déductions » qu'enchaîne la « fantaisie » du parleur dans « La fausse monnaie »<sup>7</sup> ou avec la dissociation des notions qui ouvre « Une mort héroïque »<sup>8</sup> ou « Le *Confiteor* de l'artiste »<sup>9</sup>, une narration, avec les circonstances détaillées données dans « Le gâteau »<sup>10</sup>, les descriptions, comme dans « Les projets »<sup>11</sup>. La profonde imprégnation rhétorique de Baudelaire se manifeste dans une conscience critique aiguë de la construction du langage et des cadres déjà formulés pour son imaginaire. Tel est le cas dans sa pratique de l'allégorie, sous-tendue par un mouvement d'amplification, ou de la comparaison<sup>12</sup>. Cette conscience critique semble à l'œuvre dans le développement de l'amplification elle-même, sur le plan syntagmatique. Ainsi la

5 Voir Joëlle Gardes Tamine, « Rhétorique et prosodies », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des Fleurs du mal*, Rennes, PUR, 2002, p. 182-196.

6 Jacques-Philippe Saint-Gérand, « "Une singulière noirceur d'expression." Baudelaire et la rhétorique », *L'Information grammaticale*, 39, octobre 1988, p. 30-37, ici p. 33.

7 « La fausse monnaie », p. 149.

8 « Une mort héroïque », p. 138.

9 « Le *Confiteor* de l'artiste », p. 64.

10 « Le gâteau », p. 101.

11 « Les projets », p. 129.

12 « Le développement d'une idée, ou son accroissement par une agrégation d'idées incidentes, une comparaison qui la fortifie, un contraste qui la rend plus saillante, une gradation qui l'élève, tout cela, dis-je, l'agrandit, sans en exagérer l'objet. » (Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2013, p. 133-134.)

paraphrase peut-elle ne pas se faire « explicitante<sup>13</sup> », mais paradoxale et énigmatique.

Paraphrase et expolition sont fréquentes dans *Les Fleurs du mal*, et Baudelaire conserve leur ressource dans sa prose poétique, où elles ne sont plus soumises à la nécessité (ni à l'expressivité) de l'inversion, ni aux jeux de disposition des syntagmes de part et d'autre de la césure. Mais la prose est, elle aussi, un langage déjà artificiel, artistique, au sens où, dans sa visée poétique, elle doit être harmonieuse et cadencée, faire preuve d'élévation<sup>14</sup>. Là où précisément la poésie sera à l'épreuve critique de la modernité, ses formes doivent apparaître. Le maintien de ces deux figures d'amplification phrastique, d'un langage à l'autre, est absolument essentiel. Ce sont deux figures déterminantes pour le langage poétique, en ce qu'elles mettent en œuvre le principe d'équivalence et un ensemble de parallélismes. De plus, « malgré certains détails communs », les poèmes qui ont des « homologues versifiés » dans *Les Fleurs du mal* n'en constituent pas « un simple travail d'amplification »<sup>15</sup>.

Dans le classement de Fontanier, la paraphrase est catégorisée comme une figure de style « par emphase<sup>16</sup> », avec la conglobation, tandis que l'expolition est définie comme une figure de pensée par raisonnement ou par combinaison. La distinction entre les deux catégories<sup>17</sup> tient à la

13 Ce qui ne correspond ni à la vocation de l'amplification, qui doit rester claire, ni sur un plan linguistique et pragmatique, à la vocation de la paraphrase (Catherine Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, Gap, Ophrys, 1994, p. 17).

14 Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996, p. 52.

15 Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007, p. 454.

16 La périphrase est aussi classée dans les figures par emphase et diffère de la paraphrase, en ce qu'elle est une formulation indirecte, mais une. Ainsi, dans « Les tentations », « l'escalier mystérieux par où l'Enfer donne l'assaut à la faiblesse de l'homme qui dort, et communique en secret avec lui » (p. 118). La désignation indirecte, métaphorique, du « rêve » permet le déploiement d'une argumentation.

17 Voir Georges Molinié, « À propos de la distinction *figures de style* versus *figures de pensées* », dans Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et sclérose de la langue française 1789-1748*, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, p. 77-82, ici p. 81.

présentation qu'opère sans doute chacune des figures qui s'y trouvent rangées : si l'expolition « reproduit une pensée sous différents aspects ou sous différents tours, afin de la rendre plus sensible et plus intéressante », la paraphrase « accumule dans une même phrase plusieurs idées accessoires tirées d'un même fonds, c'est-à-dire d'une même idée principale »<sup>18</sup>. Si la paraphrase développe les idées « accessoires » de ce qui peut être un lieu, l'expolition redonne, elle, la même idée : elle est « pour les pensées ce que la synonymie est pour les mots<sup>19</sup> ». Elle vivifie le discours, et sa répétition ne doit pas être « diffuse<sup>20</sup> ». Ainsi leur différence est-elle résumée par Georges Molinié<sup>21</sup> : l'expolition relève de la redondance, déployant le « thème central [...] dans un flot étendu » qui en « varie » l'expression ; la paraphrase déploie des éléments fragmentaires selon un fonctionnement plus centrifuge<sup>22</sup>. À vrai dire, c'est l'expolition, dans sa visée d'« équivalence » sémantique, qui correspond à ce que l'on appelle couramment paraphrase<sup>23</sup>. Ces deux figures opèrent dans un domaine qui peut aller du syntagme au texte.

Si sur le plan rhétorique, l'amplification est de l'ordre de la macrostructure et donne sa force au texte, elle informe le style et la représentation de la phrase<sup>24</sup>. L'allongement des phrases se joue cependant dans un cadre classique, gouverné par l'alternance du

18 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 420.

19 *Ibid.*, p. 396.

20 André Chervel, *Histoire de l'enseignement du français du xvii<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 2006, p. 648, sur l'amplification.

21 G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992 ; *Id.*, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986, p. 87 sq.

22 Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995 et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 148.

23 Cependant, la paraphrase correspond traditionnellement tant à un commentaire qui peut déployer les aspects d'un texte, qu'à une reformulation explicative de sa signification (C. Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, *op. cit.*, p. 5-6).

24 Voir Jean-Pierre Seguin, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du xviii<sup>e</sup> siècle », *L'Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 5-16, et Antoine Gautier, « Phrase et syntaxe : sur quelques aspects de l'intégration », *Langue française*, 182, 2014/2, p. 27-41 (en particulier p. 31). Baudelaire raisonne en termes de phrases.



« concentré et du diffus<sup>25</sup> ». L'amplification qui se dérhétorise peut ménager des surprises, construire un rythme encore inconnu, tout en étant harmonieux, une souplesse nouvelle.

Sur le plan syntaxique, il est possible de parler d'amplification, cette fois, si l'on considère qu'elle est constituée des « ajouts » à l'« unité grammaticale minimale », ou « noyau »<sup>26</sup>. Elle peut être intégrative et affecter la construction d'un groupe, ou consister en une insertion, qui s'ajoute à l'expression de la valence verbale. Ceci est d'autant plus intéressant dans une prose évocatoire, où les relations logiques peuvent se trouver estompées, dans une expression qui privilégierait la juxtaposition ou la répétition. À la marge syntaxique, l'amplification constitue dès lors un espace de liberté et de créativité stylistique. Sur les plans rhétorique et grammatical, on est tenté d'y voir un domaine privilégié pour les jeux entre le « bâton » et les « tiges » que représente l'esthétique du « thyrses ». Déjà évoqué dans *Les Paradis artificiels* avant de faire l'objet d'une allégorie dans les *Petits poèmes en prose*, le thyrses « tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe<sup>27</sup> ». Or « la déflation de la digression chez Baudelaire » va de pair avec une interrogation sur le sujet<sup>28</sup>. L'amplification augmente d'abord la matière, et n'est pas en elle-même un ornement (puisqu'elle relève de la dynamique de la parole rhétorique) ; pour les deux figures en question, c'est dans le cas de l'exposition qu'elle peut ressortir à l'ornement. Mais sous l'influence romantique de l'arabesque, elle peut aller plus loin, transformer le sens de cette matière et détourner l'ornement, troublant la hiérarchie entre le sujet et ses caractères, les idées et images qu'il inspire, pour les mettre en concurrence, voire les mêler ou les confondre.

25 J.-P. Seguin, « Éléments pour une stylistique de la phrase... », art. cit., p. 12.

26 J. Gardes Tamine, « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », dans Aino Niklas-Salminen et Agnès Steuckardt (dir.), *Le Mot et sa glose*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003, p. 100.

27 *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, 1975, p. 444.

28 Éric Dayre, « Baudelaire traducteur de Thomas de Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », *Romantisme*, 106, 1999, p. 31-51, ici p. 32.

Harmoniques du son et du sens

Phénomène de répétition du signifié, l'expolition ravive l'idée par la variété de l'expression et se double très fréquemment dans les *Petits poèmes en prose* d'une répétition de la structure phrastique ou syntagmatique. Au cœur d'une paraphrase définitoire, l'expolition joue ici sur des essais d'équivalences expressives :

Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique<sup>29</sup> ?

178

L'image hypothétique, modalisée, décline le concret et l'abstrait (« explosions de senteurs et de couleurs », en apposition<sup>30</sup>), pour construire l'allégorie du thyrses. Dans la prose de l'hommage, l'enthousiasme et l'élévation du style modulent l'amplification, tandis qu'un rythme nouveau se fait entendre. Les groupes accentuels de la première phrase (5-5-4-3-5-5(4)-9) sont équilibrés en cadence majeure. Mais cette répartition devient irrégulière dans la deuxième, qui forme une autre « tige » enrichie d'une apposition. Dans les deux phrases, le compte syllabique est subtilement indéterminé à cause des glides. La variation dans ce contexte resserré, entre modèle syntaxique et rythme nouveau, recrée les conditions de son expressivité. On peut hésiter, pour la désignation de « toutes ces corolles délicates, tous ces calices », entre la présence de deux sujets, d'un sujet suivi d'une apposition (discrètement métaphorique), ou d'un propos qui procède par nominations successives<sup>31</sup>, mimant le jaillissement floral. L'extrême

29 « Le thyrses », p. 165-166.

30 En tant que figure d'élocution, l'apposition (considérée par Joseph Victor Leclerc comme l'emploi d'un substantif comme épithète) relève du style « soutenu » (*Nouvelle rhétorique*, Paris, J. Delalain, 1843, p. 255). De ce point de vue, elle a pleinement sa place dans la prose poétique.

31 Michèle Noailly, « Apposition, coordination, reformulation dans les suites de deux GN juxtaposés », *Langue française*, 125, 2000, p. 53-54.

harmonie informe enfin le travail lexical, dans les chiasmes (« délicate – calices », « mystique fandango – bâton hiératique<sup>32</sup> »).

Comme celle-ci, les figures d'amplification présentent des configurations rythmiques propres à l'évocation qu'elles construisent. Le rythme peut se percevoir selon trois mesures, qui informent l'énoncé : linguistique (accentuelle), culturelle (rhétorique) et poétique (propre à l'énonciation dans le rythme du sujet<sup>33</sup>). La prière finale du poème « À une heure du matin » enchaîne ainsi des explications extrêmement harmonieuses, proches des anciennes proses des hymnes :

Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde ; et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise<sup>34</sup> !

Après l'intercession, le rythme perd sa régularité rhétorique, à cause de la récursivité analytique des propositions (dont une relative déterminative, qui porte une forte tension) et de leur allongement (la scansion ne peut plus s'exercer facilement). La prose retrouve un rythme plus indéterminé et individuel : « que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! » Or ceci dépend des « beaux vers », et non du regard providentiel : il y a déplacement. Les variations rythmiques ressortent d'autant plus que les signifiés sont répétés, quand le propos s'étend et que la structure varie.

32 « [...] nous n'en tenons pas moins pour une des vérités les plus profondes sur la forme de la poésie, pour ceux que Baudelaire appelle "les esprits amoureux de la rhétorique profonde". Dans <une note attachée à> un projet de préface aux *Fleurs du mal* il écrit : "pourquoi tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque [...]" » (É. Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, n° 308, p. 650, et Projet de préface pour *Les Fleurs du mal*, III, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 183).

33 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 28.

34 « À une heure du matin », p. 85.

Les variations sur le même (dont le modèle peut se dérober) marquent la prévalence sémantique sur les unités sémiotiques, qu'il s'agisse de l'évocation par les connotations, les figures ou les rythmes. Le lien du signe au référent s'inverse par rapport à la visée d'abord communicationnelle, où l'énonciateur se fie aux catégories générales de la langue telle qu'elle permet un consensus sur la représentation du monde. Dire l'unicité du monde intérieur demande au poète de créer un langage non plus « cognitif », mais « impressif »<sup>35</sup>. « L'intenté en poésie est tout : c'est l'équivalent poétique du "raisonnement" ou de la "situation" que la prose prend pour objet en général. L'intenté poétique est un état poétique, une vibration particulière de la sensibilité, l'intériorisation d'une sensation, d'une impression<sup>36</sup> ». D'où une autre origine stylistique de ces séries, celle du « lyrisme accumulatif<sup>37</sup> », qui caractérise aussi la prose poétique de Chateaubriand. Ainsi, dans « La chambre double » : « des formes allongées, prostrées, alanguies<sup>38</sup> », où « allongées » et « alanguies » partagent le trait sémantique « au repos », tandis que les différences dénotatives et connotatives de « prostrées », moins euphoriques, sont estompées par l'harmonie sérielle. Les contours du sujet tremblent.

#### Ondulations du sens

L'équivalence sémantique se fonde sur un noyau commun, « par delà les inévitables différences sémantiques liées aux différences de formes<sup>39</sup> ». Elle apparaît ainsi comme une variation, une tige potentiellement digressive, une courbe « arabesque<sup>40</sup> ». En effet, elle ne reedit pas toujours la même

35 Jean-Michel Adam, « Les *problèmes du discours poétique* selon Benveniste. Un parcours de lecture », *Semen*, 33, p. 25-54, ici p. 35 à propos du f° 204 du *Baudelaire* de Benveniste.

36 É. Benveniste, *Baudelaire, op. cit.*, f° 312, p. 658.

37 F. Berlan, « Synonymistes et écrivains au XVIII<sup>e</sup> siècle : de la clarté oppositive au lyrisme accumulatif », *L'Information grammaticale*, 82, 1999, p. 51-61.

38 « La chambre double », p. 68.

39 C. Fuchs, *Paraphrase et énonciation, op. cit.*, p. 52.

40 Sur l'arabesque et la « ligne serpentine », voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 365 sq. ; « L'Allemagne exprime la rêverie par la ligne, comme l'Angleterre par la perspective. » (*Fusées*, dans

chose, mais procède par glissements. Les redites peuvent ainsi constituer autant de « courbes » autour d'un « noyau » exprimé, ou non. Où serait la désignation unique d'un référent poétique instable ? Les parallélismes peuvent aussi créer une grande harmonie, alors même que le discours reste vague. Parce qu'elle a un statut expressif de redite, il arrive qu'une partie de l'exposition demeure en suspens, la chaîne anaphorique étant brouillée :

Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art est à la Nature ! où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue. Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu* !  
Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir ? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance*<sup>41</sup> ?

Pour « Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia » (qui tourne déjà autour du référent), le support est problématique, en termes d'incidence, et le référent n'est pas univoque. L'absence d'article, indiquant ici une détermination référentielle forte, ne permet pas de décider entre une apostrophe et une proposition sous forme de phrase nominale, avant la phrase clivée, d'autant que l'analogie est explicite entre la femme et le pays. À quel référent assigner cette caractérisation, « laissant carrière à la conjecture<sup>42</sup> » ? Comment « diviser » et « séparer » les lignes<sup>43</sup> ?

---

*Œuvres complètes*, éd. cit., t. 1, p. 661). Voir également Aurélie Moïoli, *Le Récit de soi : poétique et politique de la dissemblance*. Jean Paul, Ugo Foscolo, Stendhal, Gérard de Nerval, chapitre II, thèse Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.

41 « L'invitation au voyage », p. 111.

42 *Fusées*, X, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 657.

43 « Le thyrses », p. 167. Sur « l'impuissante analyse », voir aussi « Tout entière », *Les Fleurs du Mal*, XLI, v. 19. Voir Franck Neveu, « Conflits d'incidence et portées indistinctes. Problèmes de syntaxe et de référence dans le texte poétique », *Degrés*, 104, « Poétique, approches linguistiques de la poésie », dir. Marc Dominicy et Christine Michaux, hiver 2000, p. 1-14, ici p. 4. « Dans la musique comme dans la peinture, et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. » (C. Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* », *L'Art romantique*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 782).

Deux formulations peuvent être deux facettes, ou correspondre à des représentations mentales progressives d'une réalité mystérieuse.

Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement<sup>44</sup>.

182

C'est sur la circonstance que porte toute la signification de la phrase, et sur un constituant détaché, reformulé de plusieurs manières. Les italiques peuvent manifester une hétérogénéité énonciative, citation ensuite paraphrasée (au sens courant) par le parleur. Ces hypothèses sur une « impulsion mystérieuse et inconnue » s'enroulent autour d'un point aveugle, porteur de caractères oxymoriques (« les plaisirs de l'anxiété » dissociant l'être). Elles suscitent une harmonie diffuse, révélant le « caprice » d'un « thyrsé » « secoué ». Cet aspect diffus montre à quel point l'expolition invite à une lecture de la totalité de l'effet sémantique :

Aussitôt, chacun fut joyeux, chacun abdiqua sa mauvaise humeur. Toutes les querelles furent oubliées, tous les torts réciproques pardonnés ; les duels convenus furent rayés de la mémoire, et les rancunes s'envolèrent comme des fumées<sup>45</sup>.

C'est l'ensemble du mouvement expolitoire qui déclenche l'effet d'ironie.

Si parfois elle apparaît comme une forme de discours discréditée par la rhétorique, l'expolition dans les *Petits poèmes en prose* est donc en continuité avec une tendance forte qui est l'expression synonymique<sup>46</sup>. Sans doute hérités de la rhétorique (« Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre<sup>47</sup> »), ces couplages de parasyonymes et de séquences équivalentes demeurent une ressource à la fois sémantique et rythmique. Par proximité, le signifié

---

44 « Le mauvais vitrier », p. 79.

45 « Déjà », p. 171.

46 S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 136.

47 « Enivrez-vous », p. 168.

des termes rapprochés dans l'expolition varie et participe d'un champ sémantique figuré par l'imaginaire baudelairien. La « distorsion<sup>48</sup> » ne peut apparaître qu'au cœur d'une structure équivalente (où la répétition du signifié se double si fréquemment de celle du signifiant). Les redites peuvent être conformes au sens lexical stable des termes couplés : « au milieu de ce tohu-bohu et de ce vacarme<sup>49</sup> » ; « le goût du travestissement et du masque<sup>50</sup> ». Mais ailleurs, les rapprochements font émerger des valeurs construites par inférence, par exemple dans « ses muscles élastiques et puissants<sup>51</sup> », le trait sémantique commun de la capacité construit l'idée d'une force propre à la souplesse. Ces couplages où se redit une idée renforcent la cohésion du texte, sans renoncer aux différences. L'expolition permet de resserrer encore la cohérence isotopique et, par exemple, de supporter un zeugme, entre deux propositions (déjà imaginaires) dont la seconde est plus clairement allégorique : « Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde<sup>52</sup>. » En revanche, la coordination d'épithètes comme « ses subtiles et terribles mirettes<sup>53</sup> », sur fond continu stylistique de binômes parasyonymiques (avec leurs échos sonores), pousse encore à chercher une équivalence, alors que les deux adjectifs ne sont pas *a priori* substituables. Dans le contexte du recueil cependant, on s'appuiera sur l'isotopie de la puissance, qui fait de la beauté une expérience oxymorique. La disjonction non exclusive rapproche également, dans une structure d'équivalence apparente, « les amoureux de la solitude ou du mystère<sup>54</sup> », « le promeneur solitaire et pensif<sup>55</sup> », déclinant des valeurs connotatives de la solitude qui ne s'activent que par inférence et ne font pas partie du sémème de *solitude*, mais élargissent son aire sémantique au sein du recueil, et jusqu'à la rêverie.

48 C. Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, op. cit., p. 29.

49 « Un plaisant », p. 66.

50 « Les foules », p. 90.

51 « Chacun sa chimère », p. 73.

52 « À une heure du matin », p. 83.

53 « La chambre double », p. 69.

54 « La solitude », p. 127.

55 « Les foules », p. 91. Baudelaire coordonne deux épithètes connotées, l'une renvoie à Rousseau, l'autre à Hugo.

Loin de refléter une représentation unitaire et nivelante des choses, ces couplages manifestent les différents aspects concomitants d'un comportement ou la profondeur d'un caractère, en créant entre les deux mots une tension interprétative. Ainsi entre l'hyperonyme et son hyponyme qui éclairent un commentaire axiologique (avant l'hyperbate ironique) : « Tout était possible, même la vertu, même la clémence, surtout s'il avait pu espérer y trouver des plaisirs inattendus<sup>56</sup>. » Le déchiffrement de l'expolition est dynamique.

Le travail sur les couplages traduit aussi, en effet, une finesse d'analyse. Ces couplages sont peut-être hérités de l'écriture analytique classique : l'usage du dictionnaire et la quête du mot propre peuvent avoir aiguisé une « ingéniosité différentielle<sup>57</sup> ». Ainsi dans « Les foules », où « Ce que les hommes nomment amour » se trouve « comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe<sup>58</sup>. » L'expolition (en paradiastole<sup>59</sup>) juxtapose des syntagmes parallèles, comme pour un effort de renomination. La clôture du « Miroir » apparaît ainsi construite comme une épiphrase, forme de paraphrase conclusive : « Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort<sup>60</sup>. » La distinction rend compte de deux points de vue différents sur une même situation, tous deux enroulés autour d'une sollicitation absurde.

Le parallélisme peut susciter un effet de clausule analytique : « Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment<sup>61</sup> ! » La présentation

56 « Une mort héroïque », p. 140. L'énonciation est ironique et repose sur un *topos*, démythifié par l'hyperbate en « surtout si... ».

57 Françoise Berlan, « Synonymistes et écrivains au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cit., p. 55.

58 « Les foules », p. 91.

59 Lucile Gaudin et Geneviève Salvan, « La paradiastole : un mot pour un autre ? », dans Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer, Élisabeth Richard (dir.), *La Reformulation. Marqueurs linguistiques. Stratégies énonciatives*, Rennes, PUR, 2008, p. 211-223. Il s'agit ici de renommer un référent que l'on redéfinit en même temps.

60 « Le miroir », p. 184.

61 « Les yeux des pauvres », p. 137.



redoublée de l'épiphonème<sup>62</sup> assimile l'énonciation du poème à la première proposition de la parataxe, tandis que le paragraphe final, malgré le décrochement typographique, exprime la subordonnée causale (qui vient justifier cette énonciation). Sa formulation inattendue (et orale, ce qui nous fait entrer dans une dimension autre de la syntaxe), en fait une hyperbate. Le tout produit un effet de clausule, même si la phrase se voit prolongée, à son tour, par une autre hyperbate : « même entre gens qui s'aiment ». Or il s'agit de la condensation véritable de tout le poème, et elle se double d'une grande force illocutoire<sup>63</sup>. L'impression de régularité demeure, créée par les redites et les parallélismes, la répartition *in fine*, en trois propositions, les assonances, le groupe final de six syllabes (presque des monosyllabes) – en même temps que par le caractère conclusif de l'exclamation, de l'apostrophe ironique, et du jugement qui apporte sa pointe. Ce dernier paragraphe constitue finalement la pointe du bâton du caducée, mais avec un nouvel enroulement d'hyperbate. Le jeu entre ajout et équilibre permet de poser une structure, sans l'imposer. L'amplification est un dispositif de symétrie et de mouvement. C'est dans la distorsion et la reprise du mouvement, mais aussi dans les

62 Sur l'épiphrase et sur l'épiphonème en hyperbate, voir Claire Stolz, « Les contextes de l'hyperbate », *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d'analyse du discours*, 4/2, « Figures et contexte(s) », dir. Geneviève Salvan, Bruxelles, 2012 [2013], Éditions Modulaires Européennes, p. 49-60, ici p. 50-51. Nathalie Vincent-Munnia remarque cette différence entre les deux discours fragmentaires que sont la maxime et le poème : « son explosion laisse ensuite le champ libre à une longue résonance poétique, alors que le caractère fondamental, définitif et éternel de la maxime ne peut céder la place qu'au silence et susciter l'esprit critique du lecteur, son consentement – ou son rejet – mais non sa rêverie. » (*Les Premiers Poèmes en prose*, op. cit., p. 209). À propos de la condensation finale : l'imagination créatrice est l'analyse, et elle est la synthèse (*Salon de 1859*, éd. cit., p. 621).

63 Au sens où l'assertion, de portée générale, très ironique, vise « mon cher ange » en particulier (« même » se donnant peut-être à lire ici comme « surtout »), pour boucler un poème qui est une amplification de « pourquoi je vous hais aujourd'hui ». Ce dernier paragraphe, explicatif, fonctionne comme une « structure périodique rétroactive », et comme une « retotalisation » (Jean-Michel Adam, *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, [2005], 2008, p. 155).

heurts, que se déplace la signification. Ainsi l'abondance du dire et l'investissement lyrique peuvent-ils porter des fleurs qui voilent la vérité :

Fanciouille me prouvait de manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe, avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction<sup>64</sup>.

186

Il faut écouter les « heurts », « soubresauts de la conscience »<sup>65</sup>, dans le mouvement périodique de réexposition : les segments « perdu, comme il est, » pointent l'ambiguïté de la puissance de Fanciouille. Leur position fortement détachée implique une forme de « soubresaut ».

L'exposition peut donc redoubler une idée pour la rendre plus expressive, mais elle peut aussi contribuer à envelopper le sujet de mystère, en construisant des représentations complexes. L'hésitation ou le doute se glissent alors au cœur du développement expressif. La force d'organisation du discours n'est alors sensible que pour être subtilisée ou inquiétée.

#### PARAPHRASE ET CADRAGES

Ajoutée par Fontanier à ses figures d'emphase, la paraphrase est « une sorte d'amplification oratoire par laquelle on développe et on accumule dans une même phrase, plusieurs idées accessoires tirées d'un même fonds, c'est-à-dire, d'une même idée principale<sup>66</sup>. » Elle ouvre son espace, au-delà de l'ordre ou du désordre, à une refiguration du monde.

La présentation des fées donne lieu à une composition avec de fausses fenêtres :

Toutes ces antiques et capricieuses Sœurs du Destin, toutes ces Mères bizarres de la joie et de la douleur, étaient fort diverses : les unes avaient

64 « Une mort héroïque », p. 141-142.

65 « À Arsène Houssaye », p. 60.

66 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, éd. cit., p. 396.

l'air sombre et rechigné, les autres, un air folâtre et malin ; les unes, jeunes, qui avaient toujours été jeunes ; les autres, vieilles, qui avaient toujours été vieilles<sup>67</sup>.

Elles prennent place parmi d'autres « déités », nommées dans une énumération harmonieuse et amusée, où demeure le souvenir de *Gaspard de la Nuit* (1842) d'Aloysius Bertrand : « ces déités impalpables, amies de l'homme, et souvent contraintes de s'adapter à ses passions, telles que les Fées, les Gnomes, les Salamandres, les Sylphides, les Sylphes, les Nixes, les Ondins et les Ondines<sup>68</sup> ». Cette énumération est un déclencheur d'effet poétique, par ses connotations et par son extrême euphonie. Tout l'univers du conte, dans « Le don des fées », est exhibé comme une construction, qui requiert la connivence et le plaisir de la variété et de la broderie.

L'information est visiblement livrée aux virtualités du caprice, dans le portrait de « La Belle Dorothee ». Cette gratuité relative des données, dans un cadre si dense, distingue le portrait poétique d'une page de récit :

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabe au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants<sup>69</sup> ?

Les relatives en apposition et les compléments circonstanciels constituent autant d'amplifications, ouvrant à chaque fois un pan nouveau du cadre. L'énumération ne porte pas non plus en elle-même le principe de sa clôture : d'où l'aspect capricieux du nombre des infinitifs compléments, et jusqu'à la construction des compléments de ceux-ci. Le statut logique

67 « Les dons des fées », p. 115.

68 *Ibid.*

69 « La Belle Dorothee », p. 134.

de la subordonnée en « pendant que » est indécis : elle pourrait être oppositive (« alors que », pourquoi quitte-t-elle son paradis ?) La dilatation de la phrase correspond aux espaces ouverts à l'amplification, qu'elle s'intègre à la valence verbale, duplique les constructions, ou s'insère aux marges. Cependant, l'unité d'ensemble apparaît, portée par une question (sustentation, autre figure d'amplification<sup>70</sup>), par la cohésion textuelle reposant sur l'anaphore associative, par l'expression de l'intensité (« si », « tant ») et par l'harmonie phonique qui émerge des répétitions de voyelles (« qui bat la plage à cent pas de là », « rêveries indécisées ») ou dans un ordre des mots connoté (les épithètes antéposées « un puissant et monotone accompagnement », qui valorise « monotone », l'insertion d'un circonstant entre le dernier verbe et son complément d'objet). Un principe de clôture s'exerce donc, interne à l'esthétique de la phrase et de la composition volontaire d'une vision. C'est le mouvement, ici capricieux, intrigant – mais en fait fortement équilibré – de l'amplification qui procure à la femme et à l'univers qui naît autour d'elle tout leur charme. Plus clairement construite encore, la paraphrase peut être dynamisée par la conglobation :

Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées ; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie<sup>71</sup>.

L'inflation en hypotypose produit son effet satirique. Le glissement entre les deux niveaux de décor suscite une discordance ironique, avant la pointe qui accomplit et résume le dévoiement des allégories.

<sup>70</sup> P. Fontanier, *Les Figures de style*, éd. cit., p. 99. Deux questions sont posées, des hypothèses sont formulées, l'information est différée.

<sup>71</sup> « Les yeux des pauvres », p. 136.

La paraphrase manifeste ainsi une tension entre risque d'éparpillement et procédés de structuration :

Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats : les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres<sup>72</sup> !

Les procédés qui structurent cette évocation, en période carrée, sont comme rongés de l'intérieur par la discordance. Dans la première proposition, les trois épithètes groupées par volume croissant créent un reflet d'harmonie poétique – mais l'impropriété de « sots » introduit un effet d'accumulation. « Sots » et « triste » trahissent un point de vue en retrait, qui ne se manifeste que par le « gauchissement sémantique » de l'épithète<sup>73</sup>. Ainsi les échos (« tristes fenêtres » en chiasme, « poussière/sillons ») voisinent-ils avec des contrastes désagréables en [e]/[ɛ] (« raturés et incomplets ») et des hiatus. Un groupe binaire comme « sans flamme et sans braise » qui a des accents élégiaques et se détache de sa simple valeur réaliste, se trouve juxtaposé avec une notation brutale : « souillée de crachats ». Mais certaines amplifications de la première partie, euphorique, de « La chambre double », comportent déjà au cœur de l'amplification, des formes de discordance. Elles ne peuvent être exprimées ici que sur fond de structures de régularité maintenues.

Même au cœur du cri, la paraphrase peut aussi accentuer la fragmentation, dans l'unité du poème. L'illusion se brise en petites cellules phoniques perçantes : « des verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? » L'agencement, poétiquement paradoxal, des sonorités procure la jouissance d'une « action d'éclat<sup>74</sup> ». On hésite entre l'élégie dégradée, l'incantation ironique, et la « lugubre harmonie<sup>75</sup> » de la folie. L'ambiguïté est maintenue par la densité et les correspondances sonores, les doublages

72 « La chambre double », Voir, p. 7071.

73 C. Fromilhague, *Les Figures de style*, op. cit., p. 69.

74 « Le mauvais vitrier », p. 80 ; voir S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 366.

75 « Le crépuscule du soir », p. 123.

rythmiques. Autant de signes de poéticité qui, dans leur nature même, sont maintenus en discordance avec le sujet mis en crise.

La paraphrase exhibe donc sa construction de diverses manières (visibilité des connecteurs et des structures syntaxiques, déploiement manifeste de figures de construction, harmonie des sons et du nombre). Cette organisation, congruente avec la visée poétique, est absolument nécessaire quand s'introduit la dysharmonie.

190

Dans la paraphrase et l'expolition des *Petits poèmes en prose*, la puissance évocatoire de l'amplification repose sur les structures doubles des « parallélismes éligibles<sup>76</sup> » à la visée poétique, avec de forts effets de liage. Ces figures, qui conservent une dimension très rhétorique, mais subvertissent l'oratoire par le poétique, continuent à fournir leur principe structurant à l'écriture en prose. Hors de la structure métrique, elles constituent un principe de composition encore plus prégnant.

Leur forte visibilité est en effet d'autant plus nécessaire aux heurts, aux discordances, aux hésitations du sens qui se déploient dans leurs sinuosités. Le sujet des amplifications se construit ainsi à travers distorsions et ondulations, dans les équivalences sémantiques, les glissements sonores, et l'organisation rythmique, entre séries codées et suites libres. Si les paraphrases ressemblent aux virtualités infinies du thyrsa, dans tous les cas, et même quand l'objet du discours est instable, la libéralité de l'amplification est « organisée<sup>77</sup> ».

---

76 M. Dominicy, *Poétique de l'évocation*, op. cit., p. 64.

77 Selon « l'organisation même de l'être spirituel » (*Salon de 1859*, éd. cit., p. 627).

QUI PARLE DANS *LE SPLEEN DE PARIS* ? DIALOGUE,  
DIALOGISME ET POINT DE VUE

*Stéphanie Thonnerieux*  
*Université Lumière (Lyon 2)*

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.

(« Les foules »)

Sur le plan de l'énonciation, *Le Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire est caractérisé par la complexité et l'instabilité, la complexité au sein d'un même poème et l'instabilité dans le recueil, d'un poème à l'autre. Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Celui qui s'exprime dans le poème, est-ce celui qui dit *je* ?

Le renouveau des études sur le lyrisme, il y a déjà vingt ans, nous a rappelé que l'emploi de la première personne du singulier en poésie est loin d'être univoque et transparent<sup>1</sup>. Lorsqu'on s'interroge sur l'identité de celui qui parle dans un poème, une stratification s'impose<sup>2</sup>. À propos du *Spleen de Paris*, on peut distinguer schématiquement : l'être de chair et d'os appelé Baudelaire qui est l'auteur réel ; le sujet lyrique ou la figure du poète produite par l'œuvre ; le locuteur ou « parleur<sup>3</sup> » car la plupart des poèmes se

- 1 Voir Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, et *Modernités*, 8, « Le sujet lyrique en question », dir. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- 2 Voir par exemple Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 89, et Ludmila Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 41-89.
- 3 Le terme est employé par J. Dürrenmatt.

présentent comme des discours, dialogues ou monologues ; enfin le ou les personnage(s) qui prennent parfois la parole dans certains poèmes. Cette stratification n'est pas toujours claire, la difficulté étant l'identification linguistique de ces instances d'énonciation. Le poème « La femme sauvage et la petite maîtresse » (p. 86-89), entièrement encadré de guillemets, donne une idée de l'enjeu d'une réflexion sur l'énonciation dans le recueil : si la parole est prise en charge par un locuteur masculin, à qui associer la représentation même de cette parole ?

Mais l'étude de l'énonciation dans *Le Spleen de Paris* dépasse la question du seul sujet. La complexité est en effet à envisager plus largement encore, en termes d'hétérogénéité : depuis que la linguistique de l'énonciation a remis en question l'unicité du sujet parlant en développant l'étude des formes de l'altérité dans le discours (sous les termes de *dialogisme*, de *polyphonie* ou d'*hétérogénéité énonciative* selon les courants linguistiques<sup>4</sup>), ce qu'on a parfois coutume d'appeler le feuilleté énonciatif recouvre l'insertion et la superposition de voix dans un énoncé : en d'autres termes, lorsque *je* parle, d'autres voix peuvent également s'exprimer à travers lui, résonner dans sa parole. L'attention portée aux phénomènes de dialogue et de dialogisme, qui sont au cœur du *Spleen de Paris*<sup>5</sup>, permet d'envisager plus précisément la question du point de vue<sup>6</sup> et de la responsabilité de certains énoncés et, au-delà, de donner un éclairage sur le fonctionnement sémantique et pragmatique de l'œuvre.

---

4 Pour une réflexion sur ces différentes notions, voir Jacques Bres, Pierre-Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 2005.

5 Cette question a été peu envisagée sur le plan linguistique. La présente étude doit beaucoup à l'approche du recueil proposée par Steve Murphy. Voir en particulier son développement sur « Programmation et polyphonie » (*Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007, p. 26-31).

6 Le point de vue est le positionnement d'un énonciateur dans un énoncé (opinion, attitude...). Cette notion est liée à la théorie de la polyphonie d'Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.



## Variété des dispositifs énonciatifs

*Le Spleen de Paris* présente une grande diversité de dispositifs énonciatifs. D'un poème à l'autre, la mise en œuvre des plans d'énonciation tels qu'ils ont été définis par Émile Benveniste<sup>7</sup> est très variable : à l'énonciation de discours du dialogue de « L'étranger » (p. 62<sup>8</sup>) succède l'énonciation de récit du « Désespoir de la vieille » (p. 63), qui laisse place au plan embrayé du « *Confiteor* de l'artiste » (p. 64-65), suivi à nouveau du système du récit avec l'alternance passé simple/imparfait d'« Un plaisant » (p. 66-67). Cette instabilité dans le recueil, d'un poème à l'autre, se double d'une variation au sein des poèmes eux-mêmes : la pluralité des plans d'énonciation place le lecteur devant un phénomène quasi constant d'hybridité énonciative. L'emploi de la distinction récit/discours de Benveniste laisse toutefois apparaître une certaine gêne : d'une part l'apparente symétrie des deux plans cache un déséquilibre de fait puisque l'un, le récit, est considéré comme inexistant dans sa version pure<sup>9</sup>. D'autre part leur identification souvent problématique a incité certains linguistes à introduire l'idée d'une gradualité de la distinction récit/discours qui est moins à envisager comme une opposition tranchée que comme un *continuum* de configurations entre deux polarités. On peut dès lors s'appuyer par exemple sur les propositions de Jean-Michel

- 7 La célèbre distinction d'Émile Benveniste est issue d'une étude sur l'emploi des temps verbaux aboutissant à la théorisation de deux systèmes qui correspondent à deux plans d'énonciation, le discours qui est le plan embrayé, et le récit (ou *histoire* pour reprendre le terme initial de Benveniste), qui est le plan non-embrayé (« Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966, p. 237-250).
- 8 Les références des poèmes, placées entre parenthèses, renvoient à l'édition au programme : *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003.
- 9 Les deux poèmes en prose identifiés précédemment comme relevant du système du récit sont en fait reliés à un plan embrayé, qui est le premier niveau, de deux façons différentes : la forte modalisation dans « Le désespoir de la vieille » et la présence du sujet de l'énonciation comme témoin de la scène dans « Un plaisant ».

Adam qui propose d'ajouter deux plans d'énonciation intermédiaires, la narration de discours et l'énonciation de vérités<sup>10</sup>.

À l'exception de quelques textes qui relèvent d'un seul plan comme « Le port », l'hybridité se présente schématiquement sur le mode de l'insertion d'un plan d'énonciation dans un autre. Par exemple, « Le fou et la Vénus » (p. 75-76) relève d'une énonciation de discours (ou plan embrayé) insérant une narration de discours, c'est-à-dire un récit au présent et au passé composé avec une P<sub>1</sub><sup>11</sup> narrateur et personnage, et qui insère elle-même du discours direct (plan embrayé). « Le galant tireur » (p. 193-194) se construit sur une énonciation de discours insérant un récit (plan non embrayé) au passé simple/imparfait, avec une P<sub>3</sub>, personne de la délocution, comme personnage, récit qui intègre également une prise de parole (plan embrayé).

194

Dans les cas de poèmes hybrides, le plan embrayé est toujours enchâssant. Or il est caractérisé par la présence plus ou moins visible du sujet de l'énonciation à travers des marques que Benveniste a regroupées sous le concept d'« appareil formel de l'énonciation » (indices de personnes, indices spatio-temporels et formes verbales repérés par rapport à la situation d'énonciation<sup>12</sup>) complété par l'apparition éventuelle de modalités : il y a un *je*, affirmé ou non comme tel, qui s'exprime. À partir de ce premier niveau hiérarchique, le nombre de niveaux enchâssés, leur type (système du récit/discours mais également types intermédiaires), les rapports qui les organisent et leur degré de développement sont variables. Mais l'enjeu véritable est moins la description de la structure énonciative d'un poème que l'identification de la source d'un point de vue et du niveau énonciatif auquel il est formulé. En d'autres termes, quelle instance d'énonciation le prend en charge, un sujet hiérarchiquement supérieur qu'on peut associer à la figure du poète ou une instance dépendante qui n'est

---

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

11 P<sub>1</sub> et, plus loin, P<sub>3</sub> sont les désignations grammaticales usuelles des pronoms personnels de première et troisième personnes du singulier.

12 Voir É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., t. II, 1974, p. 82-83.

qu'un personnage, une voix du texte ? La question se pose dans les nombreux cas d'hybridité et notamment lorsque sont mises en scène plusieurs paroles.

#### Identifier les sujets de l'énonciation : locuteur premier ou second ?

En général, la régie d'un locuteur est visible, comme dans « Les vocations » (p. 159-164) : les quatre visions de l'idéal sont exposées par un sujet de l'énonciation qui est narrateur et témoin de la scène décrite. Mais dans certains poèmes du *Spleen de Paris* qui se présentent comme des dialogues ou font la part belle au discours direct, la présence d'un locuteur premier peut être plus ténue. C'est le cas dans « La corde » (p. 153-158), où une brève incise qui passe presque inaperçue, « me disait mon ami » (p. 153), contribue pourtant à mettre à distance les propos rapportés qui occupent presque l'intégralité du poème en prose : le simple phénomène de délégation du récit, renforcé par l'évocation de l'attitude singulière du peintre, rend le discours problématique. Si l'artiste, locuteur second, parle de l'illusion de l'amour maternel, le narrateur ne rapporte pas ce discours pour la même raison : il pointe plutôt l'utilitarisme dépourvu d'affection du peintre et son attitude de déresponsabilisation face à la mort de l'enfant. Pour le lecteur, le déplacement du point de vue du locuteur second à celui du locuteur premier ne peut se faire que si la mise à distance de la parole est assurée. On le voit, certains poèmes en prose ont une construction énonciative troublante lorsqu'ils donnent une résonance particulièrement forte à la parole d'un locuteur.

Cette parole est également très exposée lorsqu'elle ouvre le poème comme dans « Le chien et le flacon » (p. 77) : linéairement, le lecteur est confronté à la présence massive et encadrante du discours direct d'un locuteur, nettement matérialisé par la ponctuation même si, sur le plan énonciatif, ce discours est hiérarchiquement dépendant. Dans ce poème, la parole directe prédomine en effet quantitativement puisqu'elle occupe plus de la moitié du poème. Qualitativement, sa place initiale et finale lui assure une valeur encadrante. Sur les plans textuel et syntaxique enfin, elle est autonome, au sens où elle occupe deux paragraphes non reliés au troisième. Pourtant, sur le plan énonciatif, cette parole dépend

d'une narration de discours située dans le paragraphe central, qui elle-même dépend d'une énonciation de discours constituant le premier niveau exprimé du texte (« je crois »). Or ce premier niveau énonciatif est syntaxiquement le plus dépendant, identifiable à travers un *je crois* presque invisible car il se trouve imbriqué dans une double incidente. De plus, le sujet de l'énonciation apparaît sous la formule peu assurée d'un pronom régissant un verbe de modalité épistémique, *je crois*. Le fait que le système des temps et que les personnes grammaticales soient les mêmes dans les trois niveaux est un faux-semblant qui gomme cette hiérarchie. En effet, la P1 qui apparaît dans les trois niveaux énonciatifs a trois statuts différents : c'est un locuteur-narrateur (ou *je* narrant), qui se prend lui-même comme personnage de son récit (*je* narré) dans lequel il se met en scène comme locuteur. Mais le point de vue du locuteur second est également mis à distance dans la mesure où il est formulé sur le mode allégorique : c'est l'image du parfum proposé à un chien qui figure l'offre d'une œuvre artistique à quelqu'un qui ne peut l'apprécier. Les relations entre destinataire et destinataire sont ainsi médiatisées selon une belle symétrie analogique : chien-public-lecteur réel/locuteur-narrateur-auteur réel. Le poème prend ainsi soin d'introduire dans la situation d'énonciation ce « je-moi » anonyme et indéfini qui empêche l'identification avec l'auteur réel en s'interposant.

Autrement dit, par une pirouette dont on ne semble pas avoir pris la mesure, Baudelaire se distancie de son locuteur comme dans tant d'autres poèmes du recueil. De la sorte, il lui restait toujours possible de récuser cette argumentation [celle du poème], de s'en dédouaner en en imputant la responsabilité à un locuteur fictif [...]. Encore une fois, Baudelaire produit un narrateur qui empêche tout rapport direct, immédiat, entre auteur et lecteur [...]<sup>13</sup>.

Outre la place et l'espace de cette parole pourtant seconde, c'est sa rhétorique violente et sa force pragmatique qui retiennent le lecteur. L'image scatologique et la formulation directe du point de vue polémique sur la réception artistique tendent à faire oublier sa mise à

<sup>13</sup> S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 85-86.

distance par l'enchâssement énonciatif qui est pourtant bien assuré. Si le repérage de la présence d'un locuteur premier est la garantie d'une lecture avertie, Baudelaire va toutefois jusqu'à se passer de cette instance. Certains poèmes sont en effet l'expression d'un *je* sans qu'aucun cadre énonciatif ne soit posé : la parole attribuée à un locuteur-personnage très vague reste alors pour ainsi dire flottante. « La femme sauvage et la petite maîtresse » (p. 86-89), encadré de guillemets, se donne bien comme la parole d'un locuteur mais sans instance enchâssante pour la situer, de même que la parole cette fois sans guillemets du personnage autosatisfait de « L'horloge » (p. 104-105). C'est ainsi le statut de la parole représentée qui est posé.

À la question « Qui parle dans le poème ? », on peut certes répondre en tenant compte de l'existence d'une hiérarchie énonciative, à condition toutefois qu'elle soit présente. Mais celui qui parle n'est pas toujours celui qui dit *je*, celui qui énonce un point de vue en son nom, locuteur ou personnage. Les poèmes du *Spleen de Paris* intègrent en effet très largement d'autres voix, et ce dans un même plan. Pour le dire autrement, ça/on parle à travers *je*. Une approche en termes d'hétérogénéité énonciative permet d'envisager des formes plus diffuses de subjectivité.

#### HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE : LA PAROLE DÉMULTIPLIÉE

Étudier la complexité et l'instabilité énonciative, c'est non seulement situer les énoncés des sujets explicites les uns par rapport aux autres, c'est aussi identifier d'autres énonciateurs éventuels et d'autres points de vue à travers une représentation plus large de la parole et de la pensée dans le discours.

#### Dialogisme marqué et non marqué

Le dialogisme peut être considéré comme un dialogue interne : c'est la présence dans un discours de voix autres que celles du sujet de l'énonciation. Ce dernier « est parlé » autant qu'il parle, c'est-à-dire qu'il n'est jamais un sujet autonome seul responsable de ses énoncés. Pour rendre compte des différentes manifestations de ce phénomène dans *Le Spleen de Paris*, j'emprunte à Jacqueline Authier-Revuz la notion

d'« hétérogénéité » montrée, c'est-à-dire de dialogisme repérable grâce à la présence d'indices plus ou moins explicites dans le discours et dont on peut distinguer deux types : les formes marquées qui « repèr[ent] la place de l'autre par une marque univoque (discours direct, guillemets, italiques, incises de glose) et les formes non marquées [...], où l'autre est donné à reconnaître sans marquage univoque (discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation...) »<sup>14</sup>.

Le dialogisme est omniprésent dans *Le Spleen de Paris*, sous des formes très variées, des plus marquées comme celles du discours rapporté, des changements de typographie (italiques<sup>15</sup>), de la ponctuation (guillemets), aux formes plus implicites comme l'appel à une *vox populi* ou l'imitation parodique. L'étude des plans d'énonciation a constitué une entrée dans le champ des phénomènes de discours et plus particulièrement de dialogue, mais une approche plus fine permet de sonder l'épaisseur énonciative des poèmes.

Le poème « La solitude » (p. 126-128) est ainsi traversé par de multiples voix, dont les modes d'insertion couvrent une large gamme. Ces voix autres que celle du locuteur apparaissent dans des énoncés relevant du discours rapporté. Le discours indirect ouvre le texte sur une voix seconde : « Un gazetier philanthrope me dit que... », la subordination manifestant bien l'homogénéisation syntaxique et énonciative de l'énoncé. Le discours direct, dans le sixième paragraphe, restitue la voix du gazetier précédemment cité, puis la voix de La Bruyère, et enfin celle de Pascal. Les guillemets encadrent les phrases et les citations

---

14 Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, mars 1984, p. 91-151, ici p. 98. Le dialogisme montré s'oppose au dialogisme constitutif qui correspond à l'idée qu'un discours est nécessairement constitué par celui des autres, toujours traversé d'énonciations antérieures. Il n'a pas (ou a peu) de marques linguistiques et rejoint la notion de dialogisme de Bakhtine.

15 L'usage des italiques, déjà relevé (Patrick Labarthe, « *Petits poèmes en prose* » de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 130-134), manifeste souvent la présence d'une parole autre : lorsque ces caractères soulignent des termes en mention, il s'agit d'un emploi autonymique, l'occurrence concernée faisant référence à un emploi du mot comme mot. Il s'agit plutôt d'une connotation ou modalisation autonymique lorsque l'emploi est à la fois en mention et en usage, comme dans le cas de l'ironie où deux voix se superposent, l'une mettant l'autre à distance.

approximatives, et des verbes de parole les insèrent, en incise ou après le segment rapporté. On peut également relever la présence de discours narrativisés, qui résume des paroles : « il cite [...] des paroles des Pères de l'Église ». Le contenu n'est pas donné mais on comprend précisément qu'il s'agit de paroles ressassées, des lieux communs du discours religieux que l'absence de restitution élimine comme argument.

Outre les discours rapportés, des énoncés sentencieux font résonner une voix collective au début des deuxième et troisième paragraphes : « Je sais que... » et « Il est certain qu'un... ». Les verbes introducteurs sont des modalisateurs épistémiques qui placent l'instance de validation de l'énoncé dans une connaissance partagée. L'usage du présent, d'articles définis généralisants (« les lieux arides ») ou de l'article indéfini isolant un exemplaire représentatif d'une classe (« un bavard »), assurent à ces énoncés une valeur de vérité. De façon plus allusive, des expressions comme « l'île de Robinson » et « les courageuses vertus de Crusoé » émergent d'un fonds culturel commun.

On constate à la lumière d'un tel relevé que ce poème en prose est un véritable concentré de différentes voix confrontant deux points de vue opposés sur la solitude, sa condamnation et sa défense. Or leur expression, saturée de références culturelles et spécialement littéraires, reste finalement assez conventionnelle, ce que l'approximation des citations peut signifier. Le recours au dialogisme comme un bruissement idéologique convenu semble dégonfler le débat qui est finalement réorienté vers l'expression sarcastique d'une opinion cette fois clairement assumée par un *je* : la critique de l'idéal républicain de fraternité. Ce sont les italiques du dernier paragraphe qui montrent que l'adjectif « *fraternitaire* » est soumis à une modalisation autonymique, comme s'il s'agissait d'un emprunt du locuteur à une façon de parler (et de penser) qui n'est pas la sienne. La formulation relève de ce que J. Authier-Revuz appelle un phénomène de « non-coïncidence du dire<sup>16</sup> », ici du discours avec lui-même. Cette mise à distance est d'ailleurs relayée par l'apparition d'un système hypothétique : la subordonnée de condition

16 J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

exprimant l'irréel du présent confirme que le procès de *vouloir parler* n'est pas actualisé. Le locuteur ne prend pas en charge le lieu commun révolutionnaire. Il se détache ainsi d'une *vox populi* qu'il tourne en dérision par l'emploi de l'expression ironique « la belle langue de mon siècle », sans marquage cette fois. On voit avec ce poème saturé de voix plus ou moins explicitement porteuses de points de vue que l'enjeu d'un texte n'est pas toujours lié à la parole la plus massive.

Il n'y a pas de solution de continuité entre la forme marquée du dialogisme et sa forme non marquée. On peut considérer que les indices linguistiques deviennent moins nets et que l'interprétation joue un plus grand rôle. Le début du poème « Le gâteau » (p. 101-103) développe une image romantique reconnaissable, celle de la contemplation inspirée d'un paysage naturel extrême qui fait écho à l'intériorité exaltée du spectateur : la référence à la littérature romantique, ses thèmes, motifs et faits de style, est claire. Mais l'imitation résonne à la façon d'une parodie qu'on peut analyser comme un phénomène de dialogisme interdiscursif : la voix romantique est travaillée par celle du locuteur qui en exacerbe certains traits. La valeur de ce début se mesure d'abord en contexte, par son articulation avec la séquence suivante : le passage contemplatif s'achève sur une acmé idéaliste suivie d'une rupture brutale. Au sein d'une seule phrase rappelant la cadence mineure, la chute, matérialisée par un tiret, résout l'exaltation précédente en une considération triviale, le retour à la réalité de la fatigue et de la faim. Quelques indices plus linguistiques ont toutefois préparé cette interprétation. À l'imparfait de l'épisode contemplatif, d'aspect sécant, succède le passé simple qui replace l'évocation dans une narration chronologique : l'image romantique est ainsi temporellement isolée, présentée comme un hors-temps. Elle l'est aussi lexicalement, par la présence d'une modalisation euphorique qu'on peut juger excessive dans son usage absolu et son antéposition systématique : « enthousiasmante beauté », « parfaite paix », « dans ma parfait béatitude et mon total oubli de tout le mal terrestre ». Quelques expressions qui semblent redondantes dénoncent l'hyperbolisation facile, voire ridicule de l'évocation de certains motifs : le « fond des abîmes sous mes pieds », l'« immense profondeur ». L'altitude géographique et spirituelle du spectateur atteint des sommets



précisément irréels. C'est la conjonction de ces différents indices qui permet de régler la valeur de la description. La parodie implique en effet un travail d'interprétation qui consiste à mettre à distance l'énonciation imitée par rapport à celle qui l'enchâsse<sup>17</sup>. Le locuteur joue le jeu de l'image sublime dont il accuse les traits pour le plaisir du jeu parodique mais aussi pour créer un contraste avec la scène dramatique de « guerre parfaitement fratricide » qui ridiculise l'idéalisme du passage contemplatif (« l'homme est né bon ») en lui opposant un brutal démenti. La parole du locuteur-narrateur fait retour sur un souvenir pour tourner en dérision certains discours idéologiques et politiques. On a bien deux plans d'énonciation (un discours enchâssant un récit), mais l'interaction entre les deux, relevant de l'expression parodique, fait plutôt sens comme phénomène dialogique.

#### Faux dialogue et vrai dialogisme

Plusieurs poèmes en prose du *Spleen de Paris* se présentent comme la parole autonome d'un locuteur comme je l'ai évoqué à propos de « L'horloge » et de « La femme sauvage et la petite maîtresse ». Mais malgré la présence d'interlocuteurs, il n'y a pas de véritable échange, le texte n'est pas une conversation. N'est-ce pas justement parce que cette parole comme mise en scène est traversée par d'autres voix ?

Dans « Les yeux des pauvres » (p. 135-137), le discours adressé est enchâssant, il intègre une énonciation de récit qui intègre elle-même des séquences de discours. Plusieurs voix sont identifiables à travers ce montage : celle du locuteur-narrateur, celle de la femme aimée (parole en discours direct), celle du père et de son fils (pensée en discours direct), celle des chansonniers (parole en discours indirect). Le sens littéral du poème s'établit au premier niveau énonciatif : le discours sarcastique du locuteur met en évidence l'idée de l'incommunicabilité entre amants. Mais le point de vue le plus intéressant du texte, en tout cas le plus

17 Même si la parodie peut être considérée comme un fait d'intertextualité parmi d'autres dans le recueil (*Le Spleen de Paris* comme « pendant » des *Fleurs du mal*, les versions en vers et en prose d'un même texte...), je n'aborde pas ce champ de réflexion qui dépasse l'approche linguistique du dialogisme dans l'œuvre.

subversif, se donne à entendre à travers le discours du locuteur lui-même et non dans les niveaux de cette imbrication énonciative.

Ce phénomène de polyphonie est plus délicat à envisager car il est de l'ordre de l'écho, notamment celui que certains termes employés font résonner. Le début du troisième paragraphe présente plusieurs notations qui retiennent l'attention : la répétition de l'adjectif *neuf*, par ailleurs accentué lorsqu'il est postposé au nom qu'il complète, de même que l'emploi du nom ancien *gravois*, en passe d'être remplacé par *gravats*. On peut saisir l'ironie du locuteur qui se moque de l'attrait de la nouveauté pour sa compagne, nouveauté si récente que le luxueux café est à peine fini. Cette ironie est nette dans l'alliance de termes « splendeurs inachevées » prolongée par « l'ardeur d'un début ». Mais il est possible de saisir à travers l'évocation ironique du locuteur un autre point de vue sur la construction de ce Paris bourgeois : le marquage des termes *neuf* et *gravois* incite le lecteur à chercher l'implicite de la description qu'ils évoquent. Ces deux termes présupposent que la nouveauté a impliqué la destruction de l'ancien Paris. Ce qui pointe ici, c'est une critique de l'éviction des pauvres par les travaux haussmaniens et donc par les bourgeois, notamment la bourgeoisie d'argent du Second Empire.

202

Le point de vue politique et social du texte n'est pas assumé par le locuteur-narrateur<sup>18</sup>, dont la conclusion résonne finalement comme une leçon décalée, mais par une voix autre, superposée. La présence diffuse d'un énonciateur se lit d'ailleurs peut-être aussi dans la description du décor intérieur du café. En effet, qui voit ce décor dans la scène ? Puisqu'elle se déroule à l'extérieur, il est vraisemblable que les personnages ne peuvent pas, malgré le fort éclairage, en observer le détail pourtant donné avec une grande précision, sauf à le connaître dans le cas du locuteur. Or ce décor, qui n'est peut-être là que pour le lecteur, a quelque chose de symbolique : c'est un décor de fête mais c'est allusivement un décor de chasse (« chiens », « faucon » et « gibier »). Le symbole, esthétisé dans la représentation picturale, n'en est que plus cynique : les gens pauvres sont chassés de la fête impériale.

---

18 Qui ne comprend pas que ces gens pauvres ne prennent pas « l'air du soir » (voir S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 262).

## UNE ÉNONCIATION CRITIQUE

Le sujet du *Spleen de Paris* rend pleinement compte de la crise de l'individu dans la société nouvelle de la seconde moitié de XIX<sup>e</sup> siècle, désorienté et éclaté par la rapidité et l'intensité des bouleversements politiques, sociaux, culturels et spirituels. Il en rend compte de façon plus impersonnelle, rompant avec le lyrisme poétique traditionnel, notamment en donnant voix à des locuteurs et énonciateurs différents. Cette diversité, qui prive certes le sujet d'unité, lui assure la présence d'une distance par laquelle l'énonciation lyrique se fait critique.

### La question de la distance énonciative

La parole sous toutes ses formes est à ce point omniprésente dans les poèmes en prose de Baudelaire que le sujet de l'énonciation semble aller au-delà d'une forme convenue d'interpellation au lecteur : il prend parfois lui-même la parole. On peut s'interroger en particulier sur la présence de certaines formules comme dans « Les dons des fées » (p. 114-117) : « J'ai oublié de vous dire que [...] », « je veux parler de [...] ». Alors que le poème se contruit dans le système du récit, avec l'usage du passé simple et des personnes de la délocution, le narrateur intervient personnellement comme locuteur, et l'emploi réitéré d'un verbe de parole donne au poème des allures de conte, d'histoire racontée. Les mêmes verbes se retrouvent dans « Le mauvais vitrier » (p. 78-82) où on relève l'incise « comme je l'ai dit » et le commentaire « Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi [...] ». On peut s'interroger davantage encore sur le statut de locuteur que paraît se donner le sujet d'un poème non narratif comme « Le *Confiteor* de l'artiste » (p. 64-65) où le discours intérieur s'oralise au-delà de l'artifice d'une adresse finale à la « Nature » : « toutes ces choses [...] pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement [...] ».

Ces incises semblent manifester une mise à distance du discours qu'est chaque poème qui, même s'il n'est pas donné comme discours direct d'un locuteur explicite, ne peut être systématiquement pris en charge par l'auteur réel. Il semble que le poème construise souvent une figure textuelle de sujet, qui représente ainsi un intermédiaire entre l'énoncé

et le poète<sup>19</sup>. Il y a comme une fiction de parole : elle n'est pas effective mais le poème met en scène le fait qu'elle soit prise par quelqu'un. Le recours à une forme verbale présente l'intérêt, par rapport aux seuls modalisateurs adjectivaux ou adverbiaux par exemple, d'impliquer la présence du pronom sujet *je*, et l'emploi de verbes de parole est une façon d'individualiser l'auteur d'un point de vue à travers une formule d'affirmation. Le poème en prose est alors la représentation d'une parole assumée mais fortement distanciée.

Dans *Le Spleen de Paris*, l'énonciation n'est cependant pas toujours l'objet d'une mise à distance qui, lorsqu'elle existe, n'est que le soulignement d'une médiation de la parole. La distance énonciative normalement va de soi. Le sujet de l'énonciation n'est pas toujours explicitement représenté mais il est important qu'il soit perçu ou au moins envisagé. La prise en compte de cette distance permet une certaine prudence concernant les idées représentées par les poèmes, plus précisément par les locuteurs qui les prennent en charge, et qui ne sont pas nécessairement l'expression de l'idéologie sociale et politique de l'auteur, Baudelaire, sans lui être non plus forcément étrangères. Que le locuteur soit représenté sous les traits de l'artiste ou même du poète (« *Le Confiteur de l'artiste* » [p. 64-65], « *Le désir de peindre* » [p. 175-176], « *Assommons les pauvres* » [p. 208-211], etc.) crée d'ailleurs une certaine confusion qui joue de l'homologie de fonction ou de situation entre l'être de fiction et l'homme réel. À propos du poème « *Le chien et le flacon* » (p. 77), Steve Murphy évoque une « violence défensive », un cas de « légitime défense »<sup>20</sup> : l'agressivité envers le public serait une réponse à celle que la justice bourgeoise peut manifester envers une œuvre, en filigrane *Les Fleurs du mal* condamné en 1857. Ce locuteur est-il pour autant assimilable à Baudelaire, dont Murphy rappelle, dans une approche psychanalytique, que les accès de colère de ses écrits plus personnels (*Mon cœur mis à nu*, *La Belgique déshabillée*) passent

19 La figure du locuteur fait place à celle du scripteur dans « *Une mort héroïque* » (p. 138-143) : « Ma plume tremble [...], pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée ».

20 S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 76-77.

souvent par des formules de caractère scatologique<sup>21</sup>. Mais il rappelle aussi malicieusement que Baudelaire, paraît-il, n'aimait pas les chiens, ce qui tendrait à le rendre étranger à toute sympathie et toute tendance anthropomorphique envers ces animaux (« ces pauvres êtres », « le signe correspondant du rire et du sourire »). Jérôme Thélot ajoute pour sa part que, si l'énonciateur met à distance de l'auteur la parole du locuteur et permet de le disculper de l'accusation de médiocrité envers le lecteur, cette parole constitue en même temps une raillerie envers la figure de l'auteur car le motif du parfum dénonce la flatterie servile de celui qui est soumis au lectorat<sup>22</sup>. La mise à distance peut être assez subtile pour atteindre le locuteur lui-même selon une forme d'autocritique.

#### Sémantique et pragmatique du poème en prose baudelairien

*Le Spleen de Paris* relève d'une énonciation critique car il remet en question des valeurs et des repères mais sans démarche démonstrative. Il permet l'examen de points de vue par leur simple représentation. Il ne s'agit pas de viser la validation ou l'invalidation d'attitudes ou d'opinions, l'adhésion ou la condamnation, mais de susciter une réaction.

Si les poèmes proposent des représentations exacerbées, parfois violentes et répulsives, c'est que la complaisance ou l'outrance du réalisme sollicitent davantage le lecteur. Dans « Assommons les pauvres » (p. 208-211), l'intensité de la violence physique et son exacte réciprocité amènent le lecteur à s'interroger sur la valeur de l'évocation. L'énonciateur feint de défendre l'égalité sociale tout en mettant en doute sa réalité par la représentation d'une scène grotesque entre un « philosophe » et un mendiant qui se conclut sur les italiques ironiques de « vous êtes mon égal ». Dans « Le chien et le flacon » (p. 77), la parole outrancière est agressive, à la fois par l'interpellation qui exprime un blâme (« misérable chien ») et par l'exploitation sensorielle d'un motif scatologique. On peut ainsi voir dans ce poème une véritable scénographie de la provocation : la réaction, le refus du don par le chien/

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 82-84.

<sup>22</sup> Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1993, p. 25-26.

public, est pour ainsi dire attendue de même que la répulsion du lecteur envers le texte, voire son déni. La discordance de ton entre la parole directe et le récit qui pourtant sont issus d'un même sujet, certes dans des rôles différents (narrateur et personnage), incite à interroger le statut de la parole excessive : sa violence même sollicite le lecteur.

Sans violence cette fois, le poème liminaire « L'étranger » (p. 62), donne en quelque sorte une bonne image du fonctionnement sémantique et pragmatique du recueil qui s'ouvre : la mise en scène de deux voix permet de représenter deux points de vue sans qu'aucune instance n'intervienne pour juger ni même pour organiser les tours de parole. Il n'y a ni narration ni raisonnement. Si on reprend les termes de l'analyse de la conversation<sup>23</sup>, il s'agit d'une séquence constituée de douze tours de parole manifestés par des tirets successifs. L'organisation en est très simple : six échanges, de deux interventions chacun, s'enchaînent ou plutôt sont juxtaposés. Car c'est l'une de singularités de ce dialogue : chaque échange est seulement constitué d'une paire, une intervention initiative suivie d'une intervention réactive, sous la forme attendue du couple question-réponse. La réponse de l'étranger n'est jamais commentée ou prolongée. De plus l'interrogatoire est dirigé : la première question, ouverte, se referme immédiatement puisqu'elle énonce quatre propositions possibles qui orientent la réponse. La question partielle initiale devient ainsi totale, et les quatre suivantes le seront également. Comment interpréter ce dialogue qui présente ainsi un certain dysfonctionnement ?

Le premier locuteur peut être considéré comme la figure du bourgeois, énonçant les valeurs dominantes de l'époque en situant la conversation dans son univers de référence. Certains indices comme la connotation politique du terme *patrie* (et non *pays*) en témoignent. Non seulement ses propositions de réponse décrivent un ordre social, mais le rôle même du dialogue en est une manifestation : il s'agit pour le bourgeois d'y inclure son interlocuteur – ce que suggère aussi son tutoiement –, de reconnaître l'autre par une communauté de valeurs. Mais les réponses

<sup>23</sup> Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 214-243.

du second locuteur sont toutes négatives, lexicalement (« inconnu »), sémantiquement (« ignore », « hais »), syntaxiquement (« ni... ni... ») ou temporellement (non actualisation du conditionnel de « aimerais ») : il reste « étranger » à l'univers évoqué.

Le dysfonctionnement du dialogue fait sens : il ne montre pas un échec total de la conversation mais il met en évidence ses artifices, pointant ainsi les valeurs et les codes bourgeois à travers une sociabilité convenue. Il souligne le gouffre entre les deux individus, les échanges réalisés esquissant le profil de chacun, celui du bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, assez libre penseur pour être anticlérical, patriote post-révolutionnaire et homme d'argent ; celui de l'artiste ou du poète. Ce dialogue opère également un déplacement, celui d'une parole idéologique à une parole poétique. Au début, l'initiative de l'échange et sa maîtrise sont assurées par le bourgeois. Mais il est peu à peu déstabilisé par le refus de tous ses repères et se voit contraint de revenir à une question partielle. La prise de pouvoir par le second interlocuteur se manifeste par le passage à un type d'énoncé totalement différent, peu informatif, et où le langage lui-même prend de l'importance, en somme un énoncé poétique ou qui en a certaines caractéristiques : les répétitions, l'indétermination spatio-temporelle, le gradation de *aime* à *merveilleux*, c'est-à-dire de l'attachement au ravissement, le passage de la modalité assertive à la modalité exclamative, l'emploi des points de suspension qui indiquent peut-être un au-delà du langage. Que ce dialogue donne le dernier mot à une figure de poète est évidemment signifiant, mais la critique sociale n'est pas explicitée ni prise en charge par une instance surplombante. Au seuil du recueil, nul sujet du poème ne se montre.

L'étude de l'énonciation dans *Le Spleen de Paris* réactive ainsi certaines questions propres au champ poétique et en pose de nouvelles. Le sujet de l'énonciation, on le sait, devient instable et pluriel avec la modernité poétique. Pourtant certains dispositifs énonciatifs du recueil de Baudelaire, comme l'expression d'un *je* dans une situation de parole directe, sont assez subtils ou ambigus pour constituer des leurres qui brouillent la distinction entre le(s) locuteur(s), la figure du poète et l'auteur. Le second point que ces réflexions permettent cette fois de

soulever, c'est celui de la définition ou de la caractérisation même du poème en prose d'un point de vue énonciatif. Concernant le recueil de Baudelaire, les notions de poème-dialogue, poème-monologue, monologue lyrique ou dramatique... relie la question de l'énonciation à celle de la forme poétique et témoignent bien de l'hétérogénéité du recueil. Mais c'est plutôt d'un point de vue pragmatique que la caractérisation énonciative semble la plus pertinente : on peut parler d'un lyrisme critique, critique non seulement de lui-même mais comme attitude du sujet poétique face au monde qu'il donne à voir.



**Yourcenar**



ENTRE ANTIQUITÉ ET MODERNITÉ, L'HYPERBATE  
DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN*

*Frédéric Martin-Achard*  
*Université de Genève*

Dans un article important sur le langage dans le roman historique, publié en 1972, Marguerite Yourcenar raconte s'être livrée à un exercice de thème initialement proposé par un professeur de lettres classiques à ses élèves : il s'agissait de traduire en grec une page des *Mémoires d'Hadrien*. Or, à la faveur de cet exercice de traduction, l'auteur prend conscience que certaines expressions de sa prose résistent à une simple translation vers ce qui en constituerait idéalement la langue source :

Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien, bilingue, me dictait ses *Mémoires* ? Tantôt en latin, sans doute, et tantôt en grec, ce qui m'offrait un certain jeu. Il y a pourtant des moments où, par inadvertance, je lui ai fait parler le français de mon temps<sup>1</sup>.

Loin d'être anecdotique, cet exercice scolaire que Yourcenar reprend à son compte constitue donc une pierre de touche ou un révélateur qui rend « les *addenda* d'un ton plus moderne [...] aussi visibles que le plâtre qui rejointoie deux fragments de statue<sup>2</sup>. » Ainsi, derrière le rêve d'une langue pure et « statuaire », dictée par le « grécissime » Hadrien<sup>3</sup>, se dissimule en réalité un assemblage de fragments antiques et de plâtre moderne.

1 Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » [1972], dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983 ; *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 296.

2 *Ibid.*

3 M. Yourcenar, *La Couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 20.

Soulevons pudiquement le voile qui cache la statue pour reprendre, à nouveaux frais, cette question de la langue des *Mémoires d'Hadrien*.

#### PORTRAIT D'UNE VOIX AU TON « TOGÉ »

Selon une expression issue des *Carnets*, il s'agit dans *Mémoires d'Hadrien* de faire le « portrait d'une voix », à la première personne, idéalement vierge de toute médiation, c'est-à-dire de restituer le ton de l'empereur, son phrasé, le rythme de sa parole. L'écriture des *Mémoires* procède donc d'une stratégie d'effacement de toute autre instance narrative et de toute figure auctoriale<sup>4</sup>. Le périphrase, qui place en épigraphe un poème attribué à Hadrien<sup>5</sup>, semble participer de la même stratégie d'effacement que l'évocation de la « dictée », mais la présence de ces vers en épigraphe met en évidence la différence entre le *je* du poète, dont l'existence est historiquement attestée, et le *je* de l'Hadrien fictionnel des *Mémoires*, soulignant ainsi la « feintise<sup>6</sup> » dont relève le récit. Et si le *je* du poème et celui des mémoires imaginaires se trouvent presque confondus dans les dernières lignes du récit, qui sont – à l'exception des deux phrases finales<sup>7</sup> – une traduction libre des vers

212

- 4 Dans ses *Carnets*, M. Yourcenar insiste sur son effacement : « Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi » (*Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, dans *Mémoires d'Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 330 [mon édition de référence]).
- 5 Ce faisant, Yourcenar se conforme à l'une de ses sources principales, la *Vita Hadriani* de Spartien. (Voir Spartien, *Vie d'Hadrien*, dans *Histoire Auguste*, t. I, 1<sup>re</sup> partie, texte établi et traduit par Jean-Pierre Callu, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992, p. 47.)
- 6 Käte Hamburger définit *Mémoires d'Hadrien* comme relevant de la *feintise*, c'est-à-dire comme un roman autobiographique « présenté sur le plan formel comme une autobiographie véritable » (*Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 295). Contrairement à la fiction, la feintise est une affaire de degré ; et Marguerite Yourcenar, « en évitant de recourir à tout moyen de fictionnalisation (comme le sont les situations de dialogue), a fait en sorte que ce degré paraisse très faible. » (*Ibid.*) Pour Jean-Marie Schaeffer, *Mémoires d'Hadrien* mêlent une énonciation fictive à un énonciateur feint – contrairement par exemple à *Gil Blas*, dont l'énonciateur est fictif (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 83-86).
- 7 Sur le rapport entre le poème en épigraphe et la clausule, qui encadrent le récit, voir Maurice Delcroix, « Finir en beauté : de l'épigraphe à la clausule dans *Mémoire d'Hadrien* », dans Alain Tassel (dir.), *Narratologie. Les frontières du récit*, Nice, Presses de l'université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 41-62.

attribués à l'empereur, c'est sans doute pour affirmer la prééminence de la voix feinte sur celle du personnage historique. Mais feintise ne signifie pas pastiche. Car la recherche d'une justesse, d'une « *authenticité tonale*<sup>8</sup> », passe, chez Yourcenar, par un travail de stylisation d'une voix et prend la forme de ce qu'elle nomme *oratio togata*, genre ou style « togé<sup>9</sup> » :

catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement *écrit*, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni<sup>10</sup>.

Marguerite Yourcenar justifie l'anathème prononcé contre le dialogue par l'absence de toute forme brute d'interactions verbales non stylisées dans la littérature antique<sup>11</sup> : faute de traces, il faut renoncer à transcrire la moindre conversation. Monodique, le style « togé » alterne entre narration et commentaire<sup>12</sup>, ne cherchant pas à imiter les modèles antiques<sup>13</sup>, mais puisant en eux « un calibre, un rythme ».

- 8 M. Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », art. cit., p. 293.
- 9 *Ibid.* ; Rémy Poignault note que la *fabula togata* désigne une comédie à sujet romain, mais que l'*oratio togata* n'existe pas dans l'Antiquité (« L'*oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani [dir.], *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 49-51). Mais l'expression « sonne pourtant antique », estime Vivien Bessières, elle est porteuse « de ce qu'on peut appeler un effet d'Antiquité. » (« Stylistique du roman "togé" », *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, 349, 2014/1, p. 39-52, ici p. 44.)
- 10 M. Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », art. cit., p. 294.
- 11 « Je me suis rendu compte que le monologue était la seule forme possible, et je n'ai pas introduit dans le texte de conversations, parce que nous ignorons comment ces gens-là se parlaient », explique-t-elle à Matthieu Galey (M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts* [entretien avec Matthieu Galey], Paris, Bayard, 1980, p. 148). Dans les *Carnets*, elle avoue que la forme dialoguée, initialement envisagée, ne permettait pas de conférer une voix singulière à l'empereur (p. 322).
- 12 Sur cette tension entre narration et commentaire dans *Mémoires d'Hadrien*, voir Brian Gill, « M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans Maria José Vazquez de Parga (dir.), *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1994, p. 185-196.
- 13 Et encore moins le style d'Hadrien lui-même, dont des fragments, notamment poétiques, nous sont parvenus : des études stylistiques en ont révélé la préciosité, le maniérisme et la tendance aux archaïsmes (voir R. Poignault, « L'*oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », art. cit., p. 52).

La critique a cherché à définir en termes plus stylistiques ce ton « togé », à cerner les inflexions faites à la langue pour produire cet « effet d'Antiquité », autrement dit, à répondre à la question initiale de la langue d'Hadrien. En premier lieu, elle relève des traits sémantiques et lexicaux d'ordre très général, relatifs au « style soutenu » revendiqué par Yourcenar : décence du propos et noblesse du langage<sup>14</sup>, lexique répondant à des exigences d'élégance et de modération<sup>15</sup>. Plus intéressant, elle constate que l'auteur évite les termes trop spécifiques et adapte les mesures – celle du mur britannique (p. 152) –, tout en parsemant son texte de mots dont le référent est devenu opaque au lecteur du xx<sup>e</sup> siècle – emporium, dèmes (p. 144), atellanes, crotales (p. 247) –, et de néologismes – « janiteur » (p. 27) et « pastophore » (p. 196) – qui ont, dès lors, une fonction connotative. L'idéal classique de décence trouve également une réponse figurale : litote, euphémisme et périphrase sont chargés d'atténuer l'émotion ou de dire de façon indirecte<sup>16</sup>. En second lieu, et de façon plus décisive, le ton « togé » est caractérisé en termes syntaxiques et grammaticaux. Le style périodique est dominant, mais la critique relève une tendance à l'alternance, à un balancement équilibré, entre périodes oratoires et asyndètes<sup>17</sup>, ces dernières introduisant une

14 Henriette Levillain, « *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, p. 166-167.

15 Pauline A. H. Hörmann, *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 86-88.

16 Marie-Hélène Prouteau, « Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi », dans *Analyses et réflexions sur Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien ». L'écriture de soi*, Paris, Ellipses, 1996, p. 106. Pour Anne-Marie Prévot, la périphrase constitue la figure centrale d'une « poétique de l'entour » chez Yourcenar, face aux deux écueils auxquels se heurtent le discours : « l'incertain » et « la réticence » (*Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 74 sq.) Selon elle, métaphores et comparaisons participeraient d'un dire indirect, tandis que P. Hörmann rattache ces figures à la structure profondément dialectique des *Mémoires d'Hadrien* (*La Biographie comme genre littéraire, op. cit.*, p. 90-108) : l'antithèse met en jeu des forces contraires, tandis que les figures d'analogie jouent le parallélisme et la résiliation des oppositions comme dans « le mariage de Rome et d'Athènes » (p. 192).

17 Caroline Guslevic, *Études sur « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Ellipses, 1999, p. 72.

syncope dans la cadence du récit<sup>18</sup>. La tonalité mineure dans le discours d'Hadrien serait celle de l'émotion<sup>19</sup> ou de l'aveu<sup>20</sup>. S'agissant de cadence de la phrase, les études insistent tantôt sur le rythme binaire<sup>21</sup>, tantôt sur le rythme ternaire<sup>22</sup> pour définir la syntaxe oratoire des *Mémoires d'Hadrien*. À un niveau plus macrotextuel, le discours d'Hadrien repose souvent sur le passage du particulier au général, la transformation de l'expérience individuelle en *exemplum* étant rendue possible par la séquence temporelle suivante : récit au passé simple, description à l'imparfait, présent gnominique<sup>23</sup>.

## DUALITÉ DE L'HYPERBATE

Mon hypothèse est que l'hyperbate, dont la dualité, on va le voir, est constitutive, inscrit dans la prose des *Mémoires d'Hadrien* cette inflexion gréco-latine souhaitée par Yourcenar et qu'elle serait ainsi la figure clef du « ton togé ». En effet, l'hyperbate a la particularité de recevoir deux définitions, l'une ancienne, l'autre moderne : antique, elle est modification de l'ordre des mots par inversion ou par

18 Pour H. Levillain, cet équilibre entre périodes complexes et propositions brèves rapproche le style de Yourcenar de la prose de Tacite et Cicéron (« *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 12 et 173).

19 *Ibid.*, p. 167 sq.

20 Marc-Jean Filaire, « Lucius vs Antinoüs ou la narration débordée par la poésie dans les *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, 27, 2006, p. 31-45.

21 Dans une perspective génétique, Béatrice Ness constate « qu'au fur et à mesure qu'elle retouche ses phrases, Marguerite Yourcenar y ajoute un rythme binaire » (*Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages et Literatures, 1994, p. 96).

22 Voir R. Poignault, « L'*oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », art. cit., p. 55 et Anne-Yvonne Julien, « *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar », dans *L'Écriture de soi. Un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, 1996, p. 5-78, ici p. 24.

23 Voir V. Bessières, « Stylistique du roman "togé" », art. cit., p. 44. H. Levillain relève, quant à elle, les fréquentes clausules à l'imparfait duratif qui « traduisent habituellement le brusque détachement du fait raconté et verrouillent les portes de la rêverie. » (« *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 173.)

déplacement<sup>24</sup> ; moderne, elle conserve l'idée de perturbation de l'ordre des mots, mais prend un sens plus précis et restreint d'ajout alors que la phrase semblait terminée. Dès 1961, Henri Morier entérine ce sens d'ajout ou de rallonge et renvoie l'idée d'inversion ou de déplacement à une « ancienne » conception de la figure<sup>25</sup>, suivi en cela par la plupart des manuels et des dictionnaires modernes<sup>26</sup>. Dans son acception antique, l'hyperbate, si elle est harmonieuse, c'est-à-dire « exigée par la structure organique et l'élégance de la phrase<sup>27</sup> », confère un rythme poétique essentiel à la perfection de la période oratoire. Pour le Pseudo-Longin, l'hyperbate est un trouble dans l'ordre naturel de l'expression ou des pensées qui traduit le plus fidèlement possible le désordre de la passion ; c'est par elle que « l'imitation s'approche des actions naturelles<sup>28</sup> ». Cette imitation de la spontanéité et de l'agitation de la passion lui confère une force expressive, tandis que la suspension dans la pensée provoquée par l'inversion incite l'auditeur à partager « le péril de l'orateur<sup>29</sup> ». Autrement dit, par son pouvoir expressif et ses effets pathétiques, l'hyperbate est un instrument crucial d'une rhétorique de la passion propre au sublime longinien. On ne s'étonnera donc pas qu'un texte explicitement adressé comme les *Mémoires d'Hadrien* foisonne d'une figure propre à maintenir l'attention de son destinataire et apte à l'émouvoir.

Dans son acception moderne, ou plutôt restrictive, par ajout ou rallonge, la figure conserve ce que Claire Stolz décrit comme « une valeur illocutoire expressive (émotion, conviction) et un effet perlocutoire

24 *Rhétorique à Hérennius*, IV, 44, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989, p. 184.

25 Voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 347.

26 Pour une récapitulation historique très complète des définitions de l'hyperbate, voir Claire Stolz, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur l'hyperbate, sans jamais oser le demander... L'hyperbate, définitions et questions », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011, p. 27-44.

27 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 62, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1957, p. 121.

28 Longin, *Du sublime*, XII, 1, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 1991, p. 92.

29 *Ibid.*, p. 93.



(émotion du récepteur, force argumentative)<sup>30</sup> ». De fait, qu'elle soit ajout après une fausse clôture phrastique ou déplacement au sein de la phrase, la figure contraint le destinataire à effectuer de « nouveaux calculs inférentiels<sup>31</sup> », elle induit « une réouverture, et une nouvelle interprétation complétée, éventuellement infléchie, modifiée<sup>32</sup> » de la phrase. Dans la mesure où elle ne représente pas un écart par rapport à un usage, la saillance de l'hyperbate, sa reconnaissance en tant que figure, dépend donc de la réception. Aussi sa figuralité est-elle un phénomène graduel que Marc Bonhomme redéfinit en termes pragmatiques comme « tout déplacement syntaxique produisant un relief jugé exemplaire, et par là figural, au contact du discours et de ses récepteurs<sup>33</sup>. » Au sens extensif, l'hyperbate est « une extraposition syntaxique qui agit tantôt dans les limites prédicatives de la phrase rhétorique, tantôt en décrochage à sa frontière droite<sup>34</sup> ».

#### FRAGMENTS ANTIQUES...

Certains manuels optent également pour une définition extensive de l'hyperbate, incluant certaines formes d'inversion. Selon Henri Suhamy, la figure recouvre « les transferts de mots, et les constructions réellement plus insolites qui contribuent à la mutation artistique du langage<sup>35</sup> », tandis que Patrick Bacry estime qu'elle correspond à une « séparation particulièrement nette par sa rareté ou par la distance que le discours met entre les deux mots (ou groupe de mots) qui devraient

30 C. Stolz, « L'hyperbate, définitions et questions », art. cit., p. 39.

31 Voir A.-M. Paillet et C. Stolz, Introduction à *L'Hyperbate*, op. cit., p. 18.

32 Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, « L'hyperbate est-elle toujours à droite ? », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate*, op. cit., p. 89-102, ici p. 93.

33 Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 96.

34 M. Bonhomme, « L'hyperbate comme figure d'extraposition dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate*, op. cit., p. 165-177, ici p. 166.

35 Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 80. Selon Suhamy, *l'inversion* se limite, en français, à l'échange de positions entre le verbe et le sujet.

être immédiatement successifs<sup>36</sup> ». Cette séparation peut intervenir, par exemple, entre le sujet et le verbe, entre le verbe et le COD ou entre l'antécédent et la proposition relative qu'elle complète<sup>37</sup>. On trouve fort logiquement dans *Mémoires d'Hadrien* plusieurs de ces constructions par inversion ou séparation, qui, en jouant sur l'ordre des mots, en contrariant l'usage moderne de proximité syntagmatique des éléments reliés par la rection syntaxique, contribuent à créer un effet d'Antiquité<sup>38</sup>. La plus fréquente est la séparation entre le sujet et le syntagme verbal, rejeté en fin de phrase :

(1) Mon appétit de puissance, d'argent, qui est souvent chez nous la première forme de celle-ci, et de gloire, pour donner ce beau nom passionné à notre démangeaison d'entendre parler de nous, était indéniable. (p. 47-48)

(2) Certains traits, par exemple le goût des arts, qui passaient inaperçus chez l'écolier d'Athènes, et qui allaient être plus ou moins généralement acceptés chez l'empereur, gênaient chez l'officier et le magistrat aux premiers stades de l'autorité. (p. 50)

Dans (2), on constate deux types de séparation imbriqués : le syntagme nominal initial (*Certains traits*), en tant qu'antécédent, est séparé par une incidente des deux relatives appositives coordonnées et, en tant que tête nominale du syntagme sujet, du syntagme verbal par l'incidente et les deux relatives. Et c'est toute la logique ternaire de la phrase qui subit déplacement et complexification : les trois âges essentiels d'Hadrien (écolier, officier et magistrat, puis empereur) se trouvent bouleversés dans leur ordre chronologique et logique – l'âge intermédiaire se trouve dans la proposition principale ; sur le plan prosodique, les relatives viennent briser un possible rythme

36 Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 125.

37 Ce dernier cas est illustré chez Bacry, par une citation de *L'Œuvre au noir* de Yourcenar : « Quelques braves gens mourraient, dont c'était le métier ».

38 P. Bacry note que ces constructions sont « [p]roche[s] du latin », tandis que Catherine Fromilhague fait de l'hyperbate par inversion une « marque conventionnelle, voire cliché, d'un style poétique archaïsant et même latinisant » (*Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 37).

ternaire. En revanche, (1) respecte le rythme ternaire puisque la tête du syntagme nominal sujet reçoit trois compléments prépositionnels successifs qui se développent en gradation. Mais la phrase est perturbée par deux segments périphériques<sup>39</sup> : la relative insérée entre les deux derniers compléments (*d'argent, et de gloire*) et l'incidente qui sépare le sujet de son attribut. En brisant la linéarité de la phrase, les deux hyperbates infixées<sup>40</sup> créent un effet de suspension momentanée de l'information en repoussant le rhème en fin de phrase. On remarquera également que les segments périphériques – relative et incise – ont une portée sémantique générale (*nous*, infinitif prépositionnel et présent gnomique) contrairement à la principale qui porte sur une expérience personnelle – ce style « mi-narratif, mi-méditatif » sur lequel je reviendrai. Enfin, sur le plan rythmique, (1) est nettement marquée par une cadence mineure.

Plus fréquemment, ce sont des constructions détachées participiales qui s'intercalent entre la tête lexicale du sujet et le verbe :

(3) Mon esprit, *disposé à tout mettre ce jour-là dans une lumière sans ombre*, comparait l'impératrice à cette déesse en l'honneur de qui, durant une récente visite à Argos, j'avais consacré un paon d'or orné de pierres précieuses. (p. 185 ; je souligne)

(4) L'administration de l'Italie, *laissée pendant des siècles au bon plaisir des préteurs*, n'avait jamais été définitivement codifiée. (p. 245)

39 Pour Bernard Combettes, des constituants sont dits *périphériques* lorsqu'ils « se trouvent en marge des relations de dépendance syntaxique, en marge des faits de rection » (« Grammaire fonctionnelle et traitement des constituants périphériques », dans Dan Van Raemdonck [dir.], *Modèles syntaxiques. La syntaxe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 231-246, ici p. 231). Adoptant une perspective *macro-syntaxique*, C. Fuchs et P. Le Goffic proposent de reconsidérer la phrase, en distinguant un *noyau*, qui correspond peu ou prou à l'ancienne phrase organisée en sujet – prédicat, et des *périphériques*, compléments accessoires extra-prédicatifs. (« L'hyperbate est-elle toujours à droite ? », art. cit., p. 90).

40 En fonction de leur place dans la phrase macro-syntaxique, les périphériques peuvent se décliner en préfixes, infixes, suffixes (*ibid.*, p. 91).

Ou un complément prépositionnel inséré entre la proposition relative et l'antécédent qu'elle a pour fonction de déterminer ici :

(5) Les deux Bithyniens parlaient ce doux dialecte de l'Ionie, *aux désinences presque homériques*, que j'ai plus tard décidé Arrien à employer dans ses œuvres. (p. 177)

Dans les trois exemples ci-dessus, l'effet de suspension de l'ordre syntagmatique est moins saillant, et donc la figuralité de la configuration hyperbatique plus faible que dans (1) et (2). Mais, certains déplacements des constituants de la phrase sont bien plus complexes et engendrent des effets de rupture où l'hyperbate tend davantage à l'anacoluthie :

220

(6) Mais l'eau elle-même est un délice dont le malade que je suis doit à présent n'user qu'avec sobriété. N'importe : même à l'agonie, et mêlée à l'amertume des dernières potions, je m'efforcerai de goûter sa fraîche insipidité sur mes lèvres. (p. 18)

L'antéposition de l'attribut (*le malade*) par rapport au *je* générise le propos – l'empereur appartient à la classe des malades – et provoque un emboîtement des deux relatives qui font glisser du sujet grammatical de la principale (*l'eau*) à celui de la subordonnée (*je*). Mais c'est indéniablement la seconde phrase qui comporte les déplacements les plus problématiques. Les deux constructions détachées en tête de phrase n'ont pas le même support référentiel sous-jacent : la première (*même à l'agonie*) se rattache au sujet grammatical de la phrase (*je*), tandis que la seconde, plus ambiguë, semble regarder soit du côté de son contexte gauche et renvoyer dès lors au sujet de la phrase précédente (*l'eau*), soit du côté droit et son référent serait alors le COD de la seconde phrase (*sa fraîche insipidité*). Dans les deux cas, il s'agit d'une rupture syntaxique. La conjonction *et* est donc disjonctive ici, ou de relance ; elle ne lie pas les deux segments. Le lecteur, déstabilisé par l'anacoluthie, est contraint, non seulement de suspendre son processus interprétatif avant la clôture phrastique, mais de le relancer après celle-ci tant les incertitudes demeurent. L'information grammaticale fournie par l'accord du participe passé (*mêlée*) n'apparaît pas, étant donné la perturbation de l'ordre syntagmatique, comme un indice suffisant pour

stabiliser l'interprétation de la phrase. Cette configuration rappelle évidemment celle de la prose et *a fortiori* de la poésie grecques et latines, dans lesquelles les désinences casuelles sont plus déterminantes que la place des mots. L'inversion et le déplacement sont donc des mécanismes essentiels pour créer l'effet antique propre au style « togé ». Et plus ces processus se rapprochent de la rupture syntaxique et complexifient le déchiffrement sémantique de la phrase, contraignant à de nouvelles inférences au fil de la lecture, plus l'effet sera important.

### ... ET PLÂTRE MODERNE

Mais le type d'hyperbate le plus fréquent dans *Mémoires d'Hadrien* demeure la figure dite moderne, par ajout en fin d'une phrase qui semblait achevée. En plusieurs occurrences, la figure est même redoublée et tend à la polysyndète :

(7) J'aime mon corps ; il m'a bien servi, *et* de toutes les façons, *et* je ne lui marchandais pas les soins nécessaires. (p. 11-12)

(8) C'était encore l'époque où il [Trajan] ne doutait pas de la victoire, mais, pour la première fois, l'immensité du monde l'accabla, *et* le sentiment de l'âge, *et* celui des limites qui nous enserrent tous. (p. 101)

Les exemples ci-dessus présentent la forme « canonique » de l'hyperbate par ajout en « , et » sur le modèle cornélien (« Albe le veut, et Rome »), qui est de loin la plus fréquente chez Yourcenar, à la seule différence qu'elle est ici redoublée. En (7), le double ajout relance une phrase à la structure quasi symétrique de chaque côté du point-virgule et l'amplifie par une gradation rythmique qui aboutit à une cadence majeure. Les deux hyperbates ne sont pas ici syntaxiquement égales : la première ajoute une expression adverbiale coordonnée à « bien », tandis que la seconde coordonne deux propositions. En (8), les deux *et*, qui introduisent deux propositions elliptiques du même syntagme verbal (*l'accabla*), contribuent de façon plus manifeste encore à la syntaxe oratoire en créant un rythme ternaire. Mais on voit surtout dans le dernier ajout se dessiner un mouvement déjà entraperçu et propre aux

*Mémoires d'Hadrien*, qui est le passage du particulier au général par l'irruption du présent gnomique (*enserrent*), du pluriel (*nous*) et du pronom universalisant (*tous*). Ce mouvement, étudié par la critique comme un trait définitoire de l'*oratio togata*, qui transforme l'expérience personnelle en une morale commune, se joue donc également au niveau phrastique, et l'hyperbate en est l'instrument principal.

En effet, la figure met en évidence le constituant ajouté *in extremis* en fin de phrase, augmentant de la sorte la saillance de son contenu sémantique – enseignement moral ou vérité générale. Plus le segment isolé est bref, plus l'hyperbate constitue une clausule frappante qui s'impose à l'esprit du destinataire comme dans l'exemple suivant :

222

(9) Je possédais encore une certaine liberté d'action, ou plutôt un certain détachement envers l'action elle-même, qu'il est difficile de se permettre une fois arrivé au pouvoir, *et passé trente ans*. (p. 63)

Ici, la transition entre les temps du récit et le présent gnomique, autorisé par la construction impersonnelle, est effectuée avant la construction détachée finale qui introduit une nuance supplémentaire à la morale : à la réflexion sur les contraintes liées à la fonction impériale vient s'ajouter, comme un passager clandestin, la question de l'âge ; à la perte de liberté due au pouvoir, l'empereur joint celle provoquée par la fuite du temps. C'est que l'hyperbate, en (8) et (9) tout comme dans l'exemple suivant, est un instrument privilégié de l'importante méditation sur le Temps dans *Mémoires d'Hadrien* :

(10) Les expérimentations hasardeuses de la jeunesse avaient pris fin, *et sa hâte de jouir du temps qui passe*. À quarante-quatre ans, je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, *éternel*. (p. 160)

La première phrase présente la forme en « , et », tandis que dans la seconde, c'est un adjectif seul qui se trouve postposé après une virgule – et à nouveau après une triade d'attributs. La première hyperbate coïncide avec une réflexion sur la temporalité et les âges de la vie et fait à nouveau intervenir une vérité universelle au sein du récit – la jeunesse jouit du temps qui passe. La seconde provoque le basculement dans

un autre régime temporel – l'impression d'éternité – par rapport aux trois qualités qui définissent le sentiment de soi éprouvé par l'empereur à quarante-quatre ans.

En jouant sur l'ordre des mots, en marquant une suspension, un arrêt momentané dans la progression syntaxique, l'hyperbate a donc partie liée avec le temps ; elle peut donner une forme sensible à une expérience du temps<sup>41</sup>. Dans (9), la clausule confère à la phrase une épaisseur temporelle en introduisant une autre dimension. Alors que le narrateur raconte ses jeunes années de formation, l'hyperbate joue sur une fausse clôture de la phrase et ouvre à un autre temps qui est celui des responsabilités à venir. Elle est donc prolepse au sens où l'entend la narratologie. En (10), l'adjectif postposé joue également sur une fausse clôture phrastique et étire le temps de la phrase, comme s'il soulignait le sentiment d'éternité éprouvé par l'empereur.

La clausule phrastique formée par l'hyperbate peut enfin coïncider avec la conclusion d'un chapitre ou d'une section. Ses effets s'en trouvent alors renforcés :

(11) Néanmoins, ce rêve monstrueux, dont eussent frémi nos ancêtres, sagement confinés dans leur terre du Latium, je l'ai fait, *et de l'avoir hébergé un instant me rend à jamais différent d'eux.* (p. 59)

La phrase combine la dislocation à gauche du COD, séparé du sujet par une relative appositive contenant un groupe participial détaché, avec une hyperbate dans laquelle l'infinitif prend la place de sujet, occupée auparavant par le *je* du narrateur. Le rêve effectué par ce dernier dans sa jeunesse est celui d'un voyage circumterrestre. L'expérience est certes spatiale, mais la phrase met à nouveau en jeu des questions temporelles : un *instant* de rêverie juvénile distingue à jamais Hadrien de ses semblables. Cette différence est d'autant plus marquée qu'elle intervient dans un segment qui représente la clausule de la phrase et la clôture d'une section.

41 Voir à ce sujet Michèle Aquien, « L'esprit de l'escalier : poétique de l'hyperbate », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate, op. cit.*, p. 337-346. Sur le temps chez Yourcenar, voir Bruno Blanckeman (dir.), *Les Diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, 2007.

Enfin, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* permet de manifester et de transmettre l'effraction et le débordement de l'émotion du scripteur. On constate ainsi, lors de l'évocation de la mort d'Antinoüs, un accroissement quantitatif de la figure : tout se passe comme si les ruptures syntaxiques qu'elles engendrent étaient la marque d'une forme de « syntaxe affective<sup>42</sup> » :

(12) Je lui demandai avec impatience la raison de ces pleurs ; il répondit humblement en s'excusant sur la fatigue. J'acceptai ce mensonge ; je me rendormis. Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, *et à mes côtés*. (p. 215)

(13) Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord. Tout croulait ; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondrèrent, *et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque*. (p. 216)

224

En (12), ce qui importe dans le second circonstant, ajouté après un *et* de relance, n'est pas tant la nuance spatiale que la présence d'Hadrien aux côtés d'Antinoüs la nuit avant la disparition de celui-ci. L'irruption de la première personne dans la phrase en position détachée, ajoutée à la cadence mineure, contribue à instaurer une tonalité pathétique dans tout le récit qui suivra. Dans l'exemple (13), la phrase ne joue pas sur l'effet de surprise engendrée par une clause brève, mais sur un autre type de rupture rythmique en brisant l'emphase de la séquence ternaire initiale. Elle souligne ainsi le contraste entre ce qu'on pourrait appeler les « deux corps » de l'empereur, pour reprendre l'expression de Kantorowicz, l'évanouissement de l'un au profit de l'autre : à sa nature divine – le culte impérial assimilait Hadrien au Zeus Olympien – et à sa toute-puissance politique, se trouve opposé l'homme Hadrien, dépersonnalisé par l'article indéfini, individu quelconque renvoyé à son âge et à sa douleur. En jouant sur l'homophonie entre l'épithète et le participe passé, on pourrait dire que, *privé* d'Antinoüs, l'empereur se trouve renvoyé ou réduit à son seul

---

42 Sur le lien entre hyperbate et « grammaire affective », voir Delphine Denis, « L'hyperbate, ordre du cœur ? Grammaire et rhétorique aux siècles classiques », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate, op. cit.*, p. 57-69.



être *privé*. La prose de Yourcenar exploite les possibilités de contraste et de discontinuité offertes par l'hyperbate pour restituer les passions de l'empereur, accroc au « ton togé ».

## CONCLUSION : SOUS LA TOGE, LE CLASSIQUE

L'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* est donc à la fois figure par inversion ou perturbation de l'ordre syntagmatique et par ajout. Si la première tend à l'imitation du rythme de la prose latine, en perturbant l'ordre des constituants de la phrase, j'ai déterminé trois fonctions principales pour la seconde : elle contribue au passage de l'expérience personnelle à des considérations générales d'ordre moral ; elle souligne la méditation sur le temps ; et, enfin, elle peut être au service d'une syntaxe affective et susciter une tonalité pathétique. À la lumière de l'hyperbate, on peut revenir à la question initiale sur la langue de l'empereur : en maintenant la dualité de la figure<sup>43</sup>, Marguerite Yourcenar déploie une prose en tension entre l'antique et le moderne, qui emprunte son phrasé tantôt aux grands prosateurs latins, tantôt aux moralistes classiques<sup>44</sup>. Car, *in fine*, le style « togé » est sans doute plus proche des moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle que de ce que l'auteur nomme le « français de [s]on temps ». En privilégiant la forme canonique de l'hyperbate par ajout (« , et »), Yourcenar se montre bien en deçà des expérimentations syntaxiques de son siècle, que ce soit celles du « style 1900<sup>45</sup> », coupé et discontinu, ou celles diverses du Nouveau Roman qui lui sont contemporaines<sup>46</sup>.

43 « Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, écrit Yourcenar dans ses *Carnets*, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre ; voir en eux deux facettes différentes, deux états successifs du même fait, une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple. » (p. 332.)

44 V. Bessières, « Stylistique du roman "togé" », art. cit., p. 44-45.

45 Voir à ce sujet les analyses de Christelle Reggiani sur les figures d'ajout par-delà le cadre phrastique, de Péguy à Aragon (« Figures de la prose », dans A.-M. Paillet et C. Stolz [dir.], *L'Hyperbate*, op. cit., p. 71-78).

46 Voir Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman* (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950, Paris, Champion, 2011 ; Frédéric Calas, « Aux frontières de l'hyperbate : la suspension chez Sarraute », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.),

Alors que la modernité au xx<sup>e</sup> siècle repose entre autres sur des figures d'ajout après une ponctuation forte<sup>47</sup>, bouleversant les limites graphiques de la phrase<sup>48</sup> et permettant des variations rapides de point de vue, la prose monodique des *Mémoires d'Hadrien* ne bouscule que faiblement les frontières de la phrase. Aussi l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* est-elle à l'image de sa prose : classique. Et c'est de sa récurrence et de sa régularité, c'est-à-dire de son caractère matriciel<sup>49</sup>, qu'elle tire sa figuralité.

---

*L'Hyperbate*, op. cit., p. 283-294 ; et C. Stolz, « Ordre des mots et polyphonie : l'hyperbate chez Albert Cohen et Marguerite Duras », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 335-353.

- 47 Voir Michèle Noailly, « L'ajout après le point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-145.
- 48 Ce qui conduit Antoine Gautier à nommer « annexes graphiques » ces compléments après un point (« "La pause et l'effet" : hyperbate et segmentation graphique », dans A.-M. Paillet et C. Stolz [dir.], *L'Hyperbate*, op. cit., p. 103-116).
- 49 Sur les inversions matricielles, voir M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit., p. 96 sq.

DISCONTINUITÉ ET DÉPLOIEMENT.  
SUR LA SYNTAXE ORATOIRE  
DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN*

*Franck Neveu*  
*Université Paris-Sorbonne*

La parole (entendons par là la voix, le ton, le rythme, la cadence) occupe une position centrale dans les modes d'organisation textuelle qui caractérisent *Mémoires d'Hadrien* à différents paliers linguistiques. Marguerite Yourcenar a elle-même évoqué le recours au « genre togé » (*oratio togata*) pour faire « parler » Hadrien :

J'avais choisi pour faire parler Hadrien le genre *togé* (*oratio togata*). Si variés qu'ils soient, et qu'on les nomme *Commentaires*, *Pensées*, *Épîtres*, *Traité*s ou *Discours*, les plus grands ouvrages de prosateurs grecs et latins qui précèdent ou qui suivent immédiatement Hadrien rentrent tous plus ou moins dans cette catégorie du style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement *écrit*, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni. Il ne s'agissait pas, bien entendu, d'imiter ici César et là Sénèque, puis plus loin Marc Aurèle, mais d'obtenir d'eux un calibre, un rythme, l'équivalent du rectangle d'étoffe qu'on drape ensuite à son gré sur le modèle nu. Le style *togé* conservait à l'empereur la dignité sans laquelle nous n'imaginons pas l'antique, à tort certes, et pourtant avec une ombre de raison, puisque la dignité a été jusqu'au bout l'idéal de l'homme de l'Antiquité : César mourant arrangeait les plis de sa toge. Ce style me permettait d'éliminer ces *minima* dont proverbialement ne s'occupe pas le préteur. Le brouhaha des échanges parlés tombait de lui-même : il n'était pas plus question de faire raconter

à Hadrien son entretien avec Osroès qu'il ne fût venu à l'idée de César de mettre par écrit une conversation avec Vercingétorix. Mieux encore : l'*oratio togata* m'autorisait, par-delà ses contemporains et son petit-fils adoptif, à montrer Hadrien s'adressant à un interlocuteur idéal, à cet *homme en soi* qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque, donc à nous [...]¹.

L'*oratio togata* est une forme, très monologale et scripturale, de la *dignitas* antique, telle qu'elle peut apparaître dans la doctrine stoïcienne, et elle permet à Marguerite Yourcenar, par le biais de la fiction épistolaire, de mettre en scène une adresse de parole destinée non à un destinataire proprement dit, mais à une représentation, à cet interlocuteur *idéal*, à « l'homme en soi ».

Au niveau structural de la phrase, cette centralité de la parole peut se mesurer à la syntaxe *oratoire* qui caractérise le discours d'Hadrien. Deux traits, que l'on pourrait tenir pour des formes figurales, marquent cette syntaxe : la discontinuité et le déploiement. Détachement frontal, détachement caudal, usage récurrent de la clausule et des parallélismes, structure périodique de l'énoncé, asyndète, diversité des ouvertures phrastiques, oppositions des cadences, notamment, concourent à définir et à représenter l'éthos discursif d'Hadrien, *varius, multiplex, multiformis*.

#### LA PHRASE ORATOIRE

Jacqueline Dangel, dans sa grande étude sur Tite-Live, a donné les pistes à suivre pour une approche de la notion de phrase oratoire chez les auteurs latins². Elle a notamment rappelé la distinction établie par les Anciens entre phrases du discours et phrases de la narration. Cicéron oppose ces deux modes de séquences et attribue même à chacun une configuration énonciative spécifique : d'une part un type de séquence

1 Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » [1972], dans *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983) ; *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 294.

2 Jacqueline Dangel, *La Phrase oratoire chez Tite-Live*, Paris, Les Belles Lettres, 1982. Cette thèse d'État a fait l'objet, avant sa publication, d'une présentation dans le numéro 11 de *L'Information grammaticale*, en 1981.

narratif, linéaire, expansif, qui forme un continuum où les pauses formelles ou sémantiques n'ont qu'une importance relative ; d'autre part, un type de séquence oratoire, périodique, marqué par une structure cyclique au tour bien circonscrit (*circuitus, circumscriptio, ambitus, comprehensio, conclusio*), au point de devoir, comme le précise Jacqueline Dangel rappelant Aristote, s'achever de soi-même.

L'idiote d'Hadrien, tel que l'a représenté Marguerite Yourcenar, est assez illustratif de cette opposition d'expressivité, et plus particulièrement, il exemplifie cette syntaxe oratoire, marquée par le caractère périodique de l'énoncé. La phrase est ici fréquemment caractérisée par sa dimension textuelle, et travaillée par une grande diversité de dispositions propositionnelles et d'itérations fonctionnelles par parallélismes qui la segmentent, lui impriment ses cadences et sa mélodie, qui sont parfaitement indissociables de sa configuration sémantique. La phrase d'Hadrien est déclamation et chant, tout à la fois, et dans le même temps elle parvient à prendre les inflexions d'un murmure intime, d'une voix, un souffle verbal. D'une séquence à l'autre, le thème ne se perd pas, il se transforme parfois, souvent il s'étire et se prolonge, comme dans cette évocation de la chair, qui se déploie par le connecteur *et*, placé comme souvent en ouverture de paragraphe, qui fait passer de l'évocation du corps voluptueux à celle du phénomène corporel dans ses dimensions anatomiques et physiologiques, pour aboutir à celle du martyr d'Hadrien « cloué au corps aimé comme un crucifié à sa croix » :

Et j'avoue que la raison reste confondue en présence du prodige même de l'amour, de l'étrange obsession qui fait que cette même chair dont nous nous soucions si peu quand elle compose notre propre corps, nous inquiétant seulement de la laver, de la nourrir, et, s'il se peut, de l'empêcher de souffrir, puisse nous inspirer une telle passion de caresses simplement parce qu'elle est animée par une individualité différente de la nôtre, et parce qu'elle présente certains linéaments de beauté sur lesquels, d'ailleurs, les meilleurs juges ne s'accordent pas. (p. 21<sup>3</sup>)

3 Les références à l'œuvre de Marguerite Yourcenar renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio », 1993.

## PARALLÉLISMES

Il apparaît clairement que le recours presque systématique aux parallélismes est un élément clé pour la compréhension du fonctionnement de la phrase dans cette œuvre ; leur contribution aux deux formes figurales que j'ai identifiées, et qui sont représentatives de la syntaxe oratoire, est bien sûr déterminante. Postes fonctionnels complexes et redoublés (sujets, objets, épithètes, compléments déterminatifs ou circonstanciels, etc.), en système binaire ou bien étoffés dans une suite énumérative, toutes les configurations sont représentées ici (je souligne par l'italique) :

230

Plotinopolis, Andrinople, Antinoé, Hadianothères... J'ai multiplié le plus possible ces ruches de l'abeille humaine. *Le plombier et le maçon, l'ingénieur et l'architecte* président à ces naissances de villes ; l'opération exige aussi certains dons de sourcier. Dans un monde encore plus qu'à demi dominé par *les bois, le désert, la plaine en friche*, c'est un beau spectacle qu'*une rue dallée, un temple à n'importe quel dieu, des bains et des latrines publiques, la boutique où le barbier discute avec ses clients les nouvelles de Rome, une échoppe de pâtissier, de marchand de sandales, peut-être de libraire, une enseigne de médecin, un théâtre où l'on joue de temps en temps une pièce de Térence*. Nos délicats se plaignent de l'uniformité de nos villes : ils souffrent d'y rencontrer partout *la même statue d'empereur et la même conduite d'eau*. Ils ont tort : la beauté de Nîmes diffère de celle d'Arles. Mais cette uniformité même, retrouvée sur trois continents, contente le voyageur comme celle d'une borne milliaire ; les plus triviales de nos cités ont encore leur prestige rassurant *de relais, de poste, ou d'abri*. (p. 143)

*L'austérité, le renoncement, la négation* ne m'étaient pas complètement étrangers : j'y avais mordu, comme on le fait presque toujours, à vingt ans. (p. 158)

À Nicomédie, *ville claire, policée, savante*, je m'installai chez le procureur de la province, Cnéius Pompéius Proculus, dans l'ancienne résidence du roi Nicomède, pleine des souvenirs voluptueux du jeune Jules César. (p. 169)

Je retrouvais en lui *les superstitions d'un disciple d'Apollonius, la foi monarchique d'un sujet oriental du Grand Roi.* (p. 170)

Il avait d'un jeune chien *les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance.* (p. 170)

Mais je l'étais comme un dieu l'est par son fidèle : *mes duretés, mes accès de méfiance* (car j'en eus plus tard) étaient *patiemment, gravement* acceptés. (p. 171)

La moue boudeuse des lèvres s'est chargée *d'une amertume ardente, d'une satiété triste.* (p. 171)

*Les ménagements, les bienséances, les faibles velléités d'entente* avaient peu à peu cessé entre nous et laissé à nu *l'antipathie, l'irritation, la rancœur, et, de sa part à elle, la haine.* (p. 278)

Comme on le note à la lecture de ces exemples, les parallélismes sont généralement ouverts (sans coordonnants), constituant ainsi des séquences sans hiérarchisation apparente des unités lexicales ou syntagmatiques. Toutefois, si l'asyndète gomme toute marque relationnelle explicite, elle n'est pas pour autant le signe d'une absence d'agencement ordonné en profondeur. La successivité des termes dans la séquence est certes la transposition contrainte d'un phénomène de concomitance mais elle obéit le plus souvent à un choix expressif, et se donne à lire en général comme une gradation et non comme une simple accumulation. Il n'en demeure pas moins que l'effet produit par ces constructions est celui d'une adjonction apparemment inépuisable suggérant l'infini des référents ou des caractérisants visés. Les parallélismes ouverts sont par conséquent virtuellement porteurs d'une valeur de haut degré dans l'ordre quantitatif. L'effet d'inachèvement qu'ils produisent s'interprète différemment selon les diverses combinaisons numériques des parallélismes, mais on peut dire qu'il traduit généralement une pensée qui semble en cours d'élaboration au moment de sa mise en discours. L'idée ne paraissant pas fixée préalablement à sa réalisation écrite, une impression de spontanéité, de mobilité, de fluctuation scripturale en résulte. Feinte oralité de l'*oratio togata*.

Au-delà du développement volumétrique, ce qui doit retenir l'attention, ce sont les conditions formelles de lisibilité de telles masses verbales périodiques. Leurs segmentations internes jouent bien sûr un rôle crucial, et notamment les oppositions de cadences qui résultent du mouvement accidenté de la phrase, et qui ont pour effet de renforcer la performance attentionnelle de la lecture, comme le font à leur manière, le chant et le poème. La séquence ci-dessous fait ainsi alterner les cadences qui vont imprimer à l'ensemble une mélodie où aucun effet de simple itération de mouvement phrastique, d'agencement aléatoire des groupes qui laisserait la priorité à l'expression du sens n'apparaît. C'est au contraire un véritable mobile mélodique : inauguré sur le mode mineur (la première phrase graphique fait porter l'acmé sur *vie*) ; développé selon une grande diversité de dispositions des masses puisque la deuxième phrase graphique fait apparaître trois segments scandés respectivement sur le mode majeur (acmé sur la dernière syllabe d'*endormis*), équilibré (acmé à la césure de ce qui peut être perçu comme un vers blanc) et mineur (acmé sur la dernière syllabe de *janiteur*) ; et qui se clôt par une interrogation oratoire dans laquelle l'apodose démesurée (acmé sur la dernière syllabe d'*insomnie*) se déploie au moyen de cinq paliers successifs, dont l'ultime développe son volume pour mieux faire retomber l'ensemble sur un des lexèmes qui actualisent le motif de la séquence : *songes*.

Mais si nous pensons si peu à un phénomène qui absorbe au moins un tiers de toute vie, c'est qu'une certaine modestie est nécessaire pour apprécier ses bontés. Endormis, Caïus Caligula et le juste Aristide se valent ; je dépose mes vains et importants privilèges ; je ne me distingue plus du noir janiteur qui dort en travers de mon seuil. Qu'est notre insomnie, sinon l'obstination maniaque de notre intelligence à manufacturer des pensées, des suites de raisonnements, des syllogismes et des définitions bien à elle, son refus d'abdiquer en faveur de la divine stupidité des yeux clos ou de la sage folie des songes ? (p. 28)



Une semblable analyse décrivant l'organisation mélodique complexe des masses syntaxiques s'appliquerait aussi bien à la séquence ci-dessous, comme à tant d'autres ailleurs dans l'œuvre.

Isocrate se trompait, et sa phrase n'est qu'une amplification de rhéteur. Je commence à connaître la mort ; elle a d'autres secrets, plus étrangers encore à notre présente condition d'hommes. Et pourtant, si enchevêtrés, si profonds sont ces mystères d'absence et de partiel oubli, que nous sentons confluer quelque part la source blanche et la source sombre. Je n'ai jamais regardé volontiers dormir ceux que j'aimais ; ils se reposaient de moi, je le sais ; ils m'échappaient aussi. Et chaque homme a honte de son visage entaché de sommeil. (p. 28)

#### CLAUSULES

L'importance accordée à la mélodie, à la scansion et au déploiement des structures phrastiques peut être encore observée par l'usage récurrent de la clausule, entendue au sens de segment terminal de séquence périodique marquant un soulignement accentuel mais aussi et surtout un effet sémantique de pointe, qui ici prend la forme d'un groupe au format restreint manifestant une forme de rétroaction sur l'entier de la période. Ce secteur de la phrase devient ainsi une zone de bouclage sémantique en ce qu'il porte le plus souvent une évocation destinée à orienter l'interprétation de ce qui précède en lui assignant explicitement une valeur qui jusque-là n'était qu'insinuée. Ainsi, l'évocation de l'âge, c'est-à-dire de la mort imminente, dans une rallonge fortement segmentée qui est celle de l'hyperbate :

Hermogène est savant ; il est même sage ; sa probité est bien supérieure à celle d'un vulgaire médecin de cour. J'aurai pour lot d'être le plus soigné des malades. Mais nul ne peut dépasser les limites prescrites ; mes jambes enflées ne me soutiennent plus pendant les longues cérémonies romaines ; je suffoque ; *et j'ai soixante ans.* (p. 12)

ou bien dans une proposition fortement adversative qui va faire apparaître la dimension réelle du sentiment et l'importance de la relation entre l'homme et l'animal :

Le renoncement au cheval est un sacrifice plus pénible encore : un fauve n'est qu'un adversaire, *mais un cheval était un ami*. (p. 14)

#### DÉTACHEMENT CAUDAL

234 Mais le plus souvent c'est le détachement caudal, de type appositif, qui est au service de la clause. Il constitue un dispositif d'une grande efficacité pour l'expression d'une valeur axiologique. Apposition adjective :

À Nicomédie, ville claire, policée, savante, je m'installai chez le procureur de la province, Cnéius Pompéius Proculus, dans l'ancienne résidence du roi Nicomède, *pleine des souvenirs voluptueux du jeune Jules César*. (p. 169)

Des chasses nous entraînent dans la vallée de l'Hélicon dorée par les dernières rousseurs de l'automne ; nous fîmes halte au bord de la source de Narcisse, près du sanctuaire de l'Amour : la dépouille d'une jeune ourse, trophée suspendu par des clous d'or à la paroi du temple, fut offerte à ce dieu, *le plus sage de tous*. (p. 174)

Le rhéteur Polémon, le grand homme de Laodicée, qui rivalisait avec Hérode d'éloquence, et surtout de richesses, m'enchantait par son style asiatique, *ample et miroitant comme les flots d'un Pactole [...]*. (p. 176)

Apposition nominale, souvent peu expansée, et d'autant plus expressive :

L'œil du praticien ne voyait en moi qu'un monceau d'humeurs, *triste amalgame de lymphe et de sang*. (p. 11)

[...] cet habile assembleur de mots vivait comme il parlait, avec faste. Mais la rencontre la plus précieuse de toutes fut celle d'Arrien de Nicomédie, *mon meilleur ami*. (p. 176)

Il m'arrivait parfois d'assimiler l'impératrice morte à cette Vénus sage, *conseillère divine*. (p. 183)

## APPOSITIONS DÉMONSTRATIVES

Dans ce secteur de l'énoncé, il n'est pas rare de rencontrer l'apposition démonstrative, qui théâtralise l'évocation par la charge métaphorique dont elle est généralement porteuse :

C'est moins la volupté qu'elle insulte que la chair elle-même, *cet instrument de muscles, de sang, et d'épiderme, ce rouge nuage dont l'âme est l'éclair*. (p. 21)

Si dans les faits de discontinuité syntaxique et énonciative le système appositif occupe une place déterminante, il faut insister sur le fréquent recours à l'apposition démonstrative (centrale ou caudale, mais nécessairement postposée au support) :

Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, *ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr*, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître. (p. 11)

Le sort humain, *ce vague tracé dans lequel l'œil le moins exercé reconnaît tant de fautes*, scintillait comme les dessins du ciel. (p. 161-162)

Le morphème démonstratif dans le système appositif est en effet proliférant dans l'œuvre. Il apparaît principalement dans le segment apport du système (le segment détaché), ce qui marque nécessairement la postposition de ce segment par rapport à son support, et donc un fonctionnement anaphorique, induisant là encore une rétroaction sémantique. Son emploi dans la construction appositive, qui apparaît généralement dans des propositions ou séquences textuelles de type argumentatif à orientation clairement thétique, et qui témoigne dans la plupart des cas d'une relation métaphorique entre les appositifs, permet l'expression d'un jugement péremptoire, effet renforcé lorsque le format du segment est réduit. Lorsque ce format est plus développé, l'énoncé prend souvent l'aspect d'une proposition définitionnelle, confinant à la sentence. Le détachement caudal fait encore ressortir la dimension axiologique du propos, non dénuée d'emphase. On sait l'attachement de Marguerite Yourcenar pour cette construction, puisqu'elle en fit le titre de l'un de ses ouvrages (*Le Temps, ce grand*

*sculpteur*), signalant par là même le fort pouvoir prédicatif de ce système syntaxique, qui peut à lui seul former une unité de sens de type propositionnel.

#### DÉTACHEMENT FRONTAL

Ce qui doit retenir l'attention dans le cadre de cette double problématique de la discontinuité et du déploiement de la phrase dans *Mémoires d'Hadrien*, c'est l'importance donnée au détachement frontal, le plus souvent appositif.

236

Le système appositif en position frontale, qui présente d'innombrables occurrences dans l'œuvre, peut apparaître soit sous une forme monosegmentale (système appositif simple), ce qui est le cas le plus fréquent :

*Cloué au corps aimé comme un crucifié à sa croix, j'ai appris sur la vie quelques secrets qui déjà s'émeussent dans mon souvenir, par l'effet de la même loi qui veut que le convalescent, guéri, cesse de se retrouver dans les vérités mystérieuses de son mal, que le prisonnier relâché oublie la torture, ou le triomphateur dégrisé la gloire. (p. 22)*

*Plus jeune que moi d'environ douze ans, il avait commencé cette belle carrière politique et militaire dans laquelle il continue de s'honorer et de servir. (p. 176)*

*Simple particulier, j'avais commencé d'acheter et de mettre bout à bout ces terrains étalés au pied des monts sabbins, au bord des eaux vives, avec l'acharnement patient d'un paysan qui arrondit ses vignes ; entre deux tournées impériales, j'avais campé dans ces bosquets en proie aux maçons et aux architectes, et dont un jeune homme imbu de toutes les superstitions de l'Asie demandait pieusement qu'on épargnât les arbres. (p. 271-272)*

soit sous une forme polysegmentale (complexe), généralement ternaire :

J'ai toujours entretenu avec la Diane des forêts les rapports changeants et passionnés d'un homme avec l'objet aimé : *adolescent*, la chasse au sanglier m'a offert mes premières chances de rencontre avec le

commandement et le danger ; je m'y livrais avec fureur ; mes excès dans ce genre me firent réprimander par Trajan. La curée dans une clairière d'Espagne a été ma plus ancienne expérience de la mort, du courage, de la pitié pour les créatures, et du plaisir tragique de les voir souffrir. *Homme fait*, la chasse me délassait de tant de luttes secrètes avec des adversaires tour à tour trop fins ou trop obtus, trop faibles ou trop forts pour moi. Ce juste combat entre l'intelligence humaine et la sagacité des bêtes fauves semblait étrangement propre comparé aux embûches des hommes. *Empereur*, mes chasses en Toscane m'ont servi à juger du courage ou des ressources des grands fonctionnaires : j'y ai éliminé ou choisi plus d'un homme d'État. (p. 13-14)

Favorinus se flattait d'avoir accompli dans sa vie trois choses rares : *Gaulois*, il s'était hellénisé mieux que personne ; *homme de peu*, il se querellait sans cesse avec l'empereur, et ne s'en portait pas plus mal pour cela, singularité qui d'ailleurs était toute à mon crédit ; *impuissant*, il payait continuellement l'amende pour adultère. (p. 140)

Ces dernières constructions ont la particularité de faire apparaître une structure phrastique fortement déployée. Le système appositif, très étagé, peut être distribué sur plusieurs phrases graphiques successives, ce qui traduit un fonctionnement clairement macrosyntaxique, mais il connaît aussi des réalisations au sein d'une même phrase, et se développe alors sur deux propositions ou deux ensembles propositionnels, généralement contigus, autonomes et séparés entre eux par un point-virgule ou deux points.

On peut observer incidemment, sur un plan strictement grammatical, que les deux exemples présentent une configuration différente. Le second manifeste un appariement standard : le couplage du segment détaché et de son support se réalise de manière symétrique, c'est-à-dire que le champ référentiel de la base appelée par le terme détaché (*Gaulois*, *homme de peu*, *impuissant*) est intégralement couvert par le support sujet *il*. Inversement, le premier exemple présente un couplage asymétrique, lequel ne peut connaître de positionnement que frontal : le champ référentiel de la base appelée par le terme détaché (*adolescent*, *homme fait*, *empereur*) n'est que partiellement couvert par le support sujet, respectivement *la chasse au sanglier*, *la chasse*, *mes chasses en Toscane*. Sur le plan référentiel, le couplage

se fait grâce à un relais actantiel (pronominal avec *m'* et *me*, déterminatif avec *mes*). Cela révèle une économie communicationnelle tout à fait singulière, qui ne saurait se satisfaire de la traditionnelle explication rhétorico-stylistique qui ne voit ici qu'anacoluthie. Cette singularité de construction se caractérise par le compactage référentiel entre les deux constituants du système appositif, et l'implication du référent – ce qui rend impossible toute forme de rupture ou de réorientation de topique. Ces constructions asymétriques ou obliques témoignent non d'un fait de style mais d'un fait discursif où apparaît une grande densité thématique. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le phénomène concerne l'évocation d'Hadrien dans son propre discours « autobiographique ».

238

Cet ordonnancement par systèmes parallèles, qui s'apparente à la figure de l'hypozeuxie en ce qu'il repose sur des faits de reprises fonctionnelles, signale dans tous les cas une structure confrontant deux unités lexicales, plus rarement deux syntagmes, dans une relation de simple complémentarité (valorisante ou dévalorisante). Chaque item scande bien sûr une étape temporelle bien définie dans un déroulement chronologique étendu (*adolescent, homme fait, empereur*), et a pour finalité de complexifier le portrait actantiel. Le système appositif parallèle, tel qu'il apparaît dans ces séquences, fait ressortir une structure lexicosémantique ouverte, progressive, susceptible d'être développée davantage, même si les bornes temporelles marquées par ces segments soulignent parfois la finitude du processus décrit.

Les constructions polysegmentales, qui n'occupent donc pas toujours intégralement l'espace verbal d'une phrase, mettent en œuvre un système appositif complexe sur le plan sémantique, et correspondant à une totalité de sens. Le segment en position 2 a la charge de compenser partiellement l'incomplétude de la caractérisation énoncée par le segment en position 1, et le segment 3 a la même fonction relativement au segment 2 et 1. L'incomplétude peut être seulement compensée par un simple développement de la caractérisation précédente, au moyen d'un second micro-portrait figurant de manière saillante dans l'horizon d'attente du lecteur en raison de sa mention préalable dans le cotexte. Dans l'exemple de l'évocation de Favorinus, c'est l'effet de superposition des systèmes appositifs qui domine, puisque nulle

opposition antécédence/subséquence ne vient s'immiscer dans le système. Trois caractérisations graduellement dépréciatives (*Gaulois, homme de peu, impuissant*) s'appliquent au support en coïncidence.

Ces séquences manifestent ainsi, à leur niveau, le cinétisme du discours, et l'effet produit par ces appariements permet de comprendre, partiellement, le choix d'un tel mode de caractérisation. La complexité des portraits contribue à renvoyer de l'actant une image mobile, et finalement insaisissable, qui est l'illustration d'une esthétique de l'illusion, de l'instabilité, voire de la démesure. Mais cette esthétique appelle elle-même une justification. Elle traduit, par le langage verbal, une pensée de l'être mue par le souci de saisir au plus près la réalité humaine, apparemment instable et protéiforme. Pour ne pas tomber dans l'illusion rétrospective, qui guette tout récit de vie, le discours fictionnellement (auto)biographique d'Hadrien se doit non pas d'adopter sur le sujet un point de vue externe, mais, par empathie, de l'appréhender de l'intérieur. Dès lors, la complexité des portraits peut être interprétée comme une tentative de saisir dans la concomitance les données de l'existence.

#### DIVERSITÉ DES OUVERTURES PHRASTIQUES

Il est nécessaire de mettre en relation avec ces faits de détachement frontal un phénomène peu décrit et pourtant si sensible à la lecture et si nécessaire à toute entreprise de description de l'écriture de Marguerite Yourcenar dans cette œuvre, celle de l'effet de diversité des ouvertures phrastiques. Dans un texte saturé par nature de marques d'expression de la première personne, le risque est grand de voir se multiplier les itérations thématiques peu propices au développement du style « togé ». Si les appositions d'ouverture de phrases jouent à cet égard un rôle déterminant par la pluralité des images actantielles qu'elles produisent, on ne négligera pas l'usage répandu de l'infinitif sujet ou disloqué, parsemé au fil du texte, et auquel répond souvent un infinitif complément de présentatif :

*Courir*, même sur le plus bref des parcours, me serait aujourd'hui aussi impossible qu'à une lourde statue, un César de pierre, mais

je me souviens de mes courses d'enfant sur les collines sèches de l'Espagne, du jeu joué avec soi-même où l'on va jusqu'aux limites de l'essoufflement, sûr que le cœur parfait, les poumons intacts rétabliront l'équilibre ; et j'ai du moindre athlète s'entraînant à la course au long stade une entente que l'intelligence seule ne me donnerait pas. (p. 15)

*Trop manger* est un vice romain, mais je fus sobre avec volupté. (p. 16)

*S'empiffrer* à certains jours de fête a toujours été l'ambition, la joie et l'orgueil naturel des pauvres. (p. 16)

*Manger un fruit*, c'est *faire entrer* en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre ; c'est *consommer* un sacrifice où nous nous préférons aux choses. (p. 16)

*Construire*, c'est *collaborer* avec la terre : c'est *mettre* une marque humaine sur un paysage qui en sera modifié à jamais ; c'est *contribuer* aussi à ce lent changement qui est la vie des villes. (p. 140)

*Élever* des fortifications était en somme la même chose que *construire* des digues : c'était *trouver* la ligne sur laquelle une berge ou un empire peut être défendu, le point où l'assaut des vagues ou celui des barbares sera contenu, arrêté, brisé. *Creuser* des ports, c'était *féconder* la beauté des golfes. *Fonder* des bibliothèques, c'était encore *construire* des greniers publics, *amasser* des réserves contre un hiver de l'esprit qu'à certains signes, malgré moi, je vois venir. J'ai beaucoup construit : c'est *collaborer* avec le temps sous son aspect de passé, en *saisir* ou en *modifier* l'esprit, lui *servir* de relais vers un plus long avenir ; c'est *retrouver* sous les pierres le secret des sources. (p. 141)

L'hypertrophie référentielle du sujet que permet l'infinitif s'inscrit bien sûr dans le cadre de l'évocation d'une expérience universelle attendue d'un empereur, dont l'identité singulière se doit de disparaître derrière la fonction, comme les états d'âme (d'autres « *minima* ») disparaissent derrière les actions. Mais l'usage de l'infinitif permet aussi plus prosaïquement de diversifier les postes thématiques en les colorant d'une valeur référentielle indéfinie et englobante.



Au terme de cette courte évocation de quelques faits de syntaxe dans *Mémoires d'Hadrien*, on s'arrêtera sur ce fait que les deux formes figurales ici abordées (discontinuité et déploiement) sont les deux faces d'un même phénomène, l'une conditionnant l'autre, et qu'elles peuvent être appréhendées comme des marques de la modalité poétique qui régit le texte.



## BIBLIOGRAPHIE

### ROMAN D'ENEAS

#### Édition de référence

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

#### Autres textes médiévaux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## LA BOÉTIE

### Édition de référence

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

### Autre édition

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

248

CORNEILLE

Édition de référence

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

Autres œuvres

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## MARIVAUX

### Édition de référence

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

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

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

250

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## BAUDELAIRE

### Édition de référence

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

### Autres œuvres

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

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

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

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

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

254

## YOURCENAR

### Édition de référence

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

### Autres œuvres

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

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

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



## RÉSUMÉS

### ROMAN D'ENEAS

Evelyne OPPERMANN-MARSAUX

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

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

Pierre MANEN

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

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

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

## LA BOÉTIE

Alexandre TARRÊTE

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

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

Nora VIET

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

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

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

## CORNEILLE

Nicholas DION

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

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

Jean de GUARDIA

*Cinna* et le genre délibératif

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

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

## MARIVAUX

Fabienne BOISSIÉRAS

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

260

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

Lise CHARLES

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

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

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

## BAUDELAIRE

Pauline BRULEY

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

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

Stéphanie THONNERIEUX

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

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

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

## YOURCENAR

Frédéric MARTIN-ACHARD

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

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

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

Franck NEVEU

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

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





## TABLE DES MATIÈRES

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

### *Roman d'Eneas*

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

### La Boétie

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

### Corneille

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

## Marivaux

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

## Baudelaire

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

## Yourcenar

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