

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



Roman d'Eneas

La Boétie

Corneille

Marivaux

Baudelaire

Yourcenar

III de Guardia – 979-10-231-1569-7

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 Bui (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 Boissieras – 979-10-231-1570-3

IV Charles – 979-10-231-1571-0

V Bruley – 979-10-231-1572-7

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

VI Neveu – 979-10-231-1575-8

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Corneille

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*¹. 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^e 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 incidentes² qui se voient dans la même pièce³.

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 célèbre⁴.

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 Quintilien⁵. 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 chose⁶.

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 pire⁷).

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 législation⁸.

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 français⁹ : 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 *sumboule* 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 Quintilien¹⁰) : « 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 délibérative¹¹ : « 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).

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

¹¹ « 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 agir¹² ». 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 représentative¹³.

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^e 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 examiné¹⁴.

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*,

¹⁴ 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^e siècle, l'âge de la rhétorique. Or, ce n'est pas exactement le cas : dès le XVII^e 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 part¹⁵ ?

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 vérité¹⁶ » 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

¹⁶ 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'« allocution¹⁷ », 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 poésie*, 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 amis¹⁸.

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 alliances¹⁹ »,

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 souffre²⁰.

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 rappeler²¹. 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).

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^e-VIII^e 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^e 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^e au XV^e 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^e siècle au XV^e 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^e 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^e 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^e au xvi^e siècle », dans Henri Bédarida (dir.), *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux xv^e et xvi^e 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^e 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^e 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^e 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^e au XX^e 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^e 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^e au XX^e 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^e 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^e 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^e 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 Boissières	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