

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



Roman d'Eneas

La Boétie

Corneille

Marivaux

Baudelaire

Yourcenar

V Bruley – 979-10-231-1572-7

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 Biu (dir.)

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



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

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

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

ISBN : 978-2-84050-961-5

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

TIRÉS À PART EN PDF :

Gardes Tamine – 979-10-231-1563-5

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

I Manen – 979-10-231-1565-9

II Tarrête – 979-10-231-1566-6

II Viet – 979-10-231-1567-3

III Dion – 979-10-231-1568-0

III de Guardia – 979-10-231-1569-7

IV Boissières – 979-10-231-1570-3

IV Charles – 979-10-231-1571-0

V Bruley – 979-10-231-1572-7

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

VI Neveu – 979-10-231-1575-8

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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*¹, 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 fini² », quelle sorte de génie l'amplification peut-elle développer dans l'espace resserré du poème en prose, à même d'offrir une réalisation du « Thyrses³ » ? 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 lasser⁴ »), 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'époque⁵. 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 Fontanier⁶. 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 »⁷ ou avec la dissociation des notions qui ouvre « Une mort héroïque »⁸ ou « Le *Confiteor* de l'artiste »⁹, une narration, avec les circonstances détaillées données dans « Le gâteau »¹⁰, les descriptions, comme dans « Les projets »¹¹. 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 comparaison¹². 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 « explicitante¹³ », 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'élévation¹⁴. 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 »¹⁵.

Dans le classement de Fontanier, la paraphrase est catégorisée comme une figure de style « par emphase¹⁶ », avec la conglobation, tandis que l'expolition est définie comme une figure de pensée par raisonnement ou par combinaison. La distinction entre les deux catégories¹⁷ 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 »¹⁸. 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 mots¹⁹ ». Elle vivifie le discours, et sa répétition ne doit pas être « diffuse²⁰ ». Ainsi leur différence est-elle résumée par Georges Molinié²¹ : 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 centrifuge²². À vrai dire, c'est l'expolition, dans sa visée d'« équivalence » sémantique, qui correspond à ce que l'on appelle couramment paraphrase²³. 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 phrase²⁴. 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^e au xx^e 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^e 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 diffus²⁵ ». 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 »²⁶. 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'enveloppe²⁷ ». Or « la déflation de la digression chez Baudelaire » va de pair avec une interrogation sur le sujet²⁸. 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 Aïno 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 hiératique²⁹ ?

178

L'image hypothétique, modalisée, décline le concret et l'abstrait (« explosions de senteurs et de couleurs », en apposition³⁰), 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 successives³¹, 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 hiératique³² »).

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 sujet³³). 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 méprise³⁴ !

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 »³⁵. « 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 impression³⁶ ». D'où une autre origine stylistique de ces séries, celle du « lyrisme accumulatif³⁷ », qui caractérise aussi la prose poétique de Chateaubriand. Ainsi, dans « La chambre double » : « des formes allongées, prostrées, alanguies³⁸ », 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 formes³⁹ ». Elle apparaît ainsi comme une variation, une tige potentiellement digressive, une courbe « arabesque⁴⁰ ». En effet, elle ne redit 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^e 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*⁴¹ ?

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 conjecture⁴² » ? Comment « diviser » et « séparer » les lignes⁴³ ?

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 désœuvrement⁴⁴.

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 fumées⁴⁵.

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 synonymique⁴⁶. Sans doute hérités de la rhétorique (« Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre⁴⁷ »), 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 « distorsion⁴⁸ » 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 vacarme⁴⁹ » ; « le goût du travestissement et du masque⁵⁰ ». Mais ailleurs, les rapprochements font émerger des valeurs construites par inférence, par exemple dans « ses muscles élastiques et puissants⁵¹ », 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 monde⁵². » En revanche, la coordination d'épithètes comme « ses subtiles et terribles mirettes⁵³ », 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 mystère⁵⁴ », « le promeneur solitaire et pensif⁵⁵ », 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 inattendus⁵⁶. » 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 différentielle⁵⁷ ». 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 passe⁵⁸. » L'expolition (en paradiastole⁵⁹) 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 tort⁶⁰. » 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'aiment⁶¹ ! » 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^e 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'épiphonème⁶² 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 illocutoire⁶³. 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 destruction⁶⁴.

186

Il faut écouter les « heurts », « soubresauts de la conscience »⁶⁵, 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 principale⁶⁶. » 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 vieilles⁶⁷.

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 Ondines⁶⁸ ». 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 excitants⁶⁹ ?

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'amplification⁷⁰), 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 goinfrerie⁷¹.

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.

⁷⁰ P. Fontanier, *Les Figures de style*, éd. cit., p. 99. Deux questions sont posées, des hypothèses sont formulées, l'information est différée.

⁷¹ « 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 sinistres⁷² !

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'épithète⁷³. 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'éclat⁷⁴ ». On hésite entre l'élégie dégradée, l'incantation ironique, et la « lugubre harmonie⁷⁵ » 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 éligibles⁷⁶ » 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 « organisée⁷⁷ ».

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).

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.

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