

Vân Dung Le Flanchec & Stéphane Marcotte (dir.)



Le Couronnement de Louis
Jodelle
Tristan L’Hermitte
Montesquieu
Stendhal
Éluard

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

Olivier Soutet

Avant-propos

LE COURONNEMENT DE LOUIS

Danièle James-Raoul

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

Valérie Naudet

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

Muriel Ott

Les vers d’intonation
du *Couronnement de Louis*

JODELLE

Jean-Dominique Beaudin

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

Frank Lestringant

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

TRISTAN L’HERMITE

Véronique Adam

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

Claire Fourquet-Gracieux

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

MONTESQUIEU

Frédéric Calas

Lieux et leçons du savoir dans
les *Lettres persanes*

STENDHAL

Véronique Magri-Mourgues

Le monologue intérieur dans
Le Rouge et le Noir de Stendhal

Bérengère Moricheau-Airaud

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

ÉLUARD

Michèle Aquien

La saturation signifiante dans
Capitale de la douleur de Paul Éluard

STYLES, GENRES, AUTEURS N°13

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Remerciements

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

Vân Dung Le Flanchec &
Stéphane Marcotte (dir.)

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



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

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

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

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

Avant-propos – 979-10-231-2082-0
I James-Raoul – 979-10-231-2083-7
 I Naudet – 979-10-231-2084-4
 I Ott – 979-10-231-2085-1
 II Beaudin – 979-10-231-2086-8
 II Lestringant – 979-10-231-2087-5
 III Adam – 979-10-231-2088-2
 III Fourquet-Gracieux – 979-10-231-2089-9
 IV Calas – 979-10-231-2090-5
 V Magri-Mourgues – 979-10-231-2091-2
 V Moricheau-Airaud – 979-10-231-2092-9
 VI Aquien – 979-10-231-2093-6

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

SUP

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

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

AVANT-PROPOS

Olivier Soutet

Né avec le troisième millénaire, le colloque annuel de grammaire et stylistique consacré aux auteurs français des agrégations littéraires a acquis une reconnaissance nationale. Sur les onze intervenants de cette année 2013, huit sont des collègues appartenant à des universités autres que Paris-Sorbonne. Qu'ils soient ici remerciés de leur contribution, même si les trois autres, de Paris-Sorbonne quant à eux, doivent être assurés, eux aussi, on s'en doute, de toute ma reconnaissance, sans oublier les deux organisateurs, Thérèse Le Flanchec et Stéphane Marcotte.

La lecture des contributions qui suivent appelle, je crois, deux remarques.

1/ Pensées initialement comme étant en phase privilégiée avec l'épreuve d'écrit de grammaire du français moderne et de stylistique des agrégations de grammaire et de lettres modernes, ces études y préparent, bien entendu, très directement, mais se révèlent aussi être, chacune, porteuses d'une ou de plusieurs problématiques pour la grande leçon, « littéraire », de l'oral des trois concours (grammaire, lettres modernes et lettres classiques). On s'explique ainsi la place accordée aux études portant sur le texte du Moyen Âge, *Le Couronnement de Louis* cette année, qui, par ailleurs, n'est pas le support d'une épreuve de stylistique à l'écrit. À partir de là, et sans le moindre souci d'exhaustivité, songeons à des sujets comme : « Chanson et répétition dans *Le Couronnement de Louis* », « Action et tragédie dans *Didon se sacrifiant* », « La *brevitas* dans *Le Page disgracié* », « Vrais savoirs et faux savoirs dans les *Lettres persanes* », « Fiction et intériorité dans *Le Rouge et le Noir* », « Différence et répétition dans *Capitale de la douleur* ». À propos d'Éluard, on saura gré à Michèle Aquien d'avoir

inséré dans son article les linéaments de l'étude d'un poème, enrichissant ainsi la palette des exercices auxquels ce recueil prépare.

8 2/ Le rédacteur de ces lignes, qui, soit dit au passage, se souvient d'avoir passé l'agrégation voilà quarante ans avec déjà au programme *Capitale de la douleur* (mais associé à *L'amour la poésie*), est amené à côtoyer, pour rester dans le domaine de la langue française, des collègues stylisticiens et des collègues linguistes, notamment dans le cadre de ses activités au Conseil national des universités. Ces derniers, souvent non agrégés, ont l'habitude de regarder d'assez haut, ou d'assez loin, les épreuves de grammaire et de stylistique, au motif que les connaissances requises au titre de la grammaire ne relèveraient pas authentiquement de la linguistique. À l'arrière-plan de cette querelle, se laissent apercevoir pas loin de cinq décennies de débats oiseux autour de ce qui, dans la description des faits de langue, serait platement, scolairement et, si je puis dire, « agrégativement » descriptif, d'une part, et ce qui serait puissamment, scientifiquement et, si je puis dire, « anti-agrégativement » interprétatif. Eh bien, j'invite tous les lecteurs de bonne foi à lire les contributions de ce recueil (et de ceux qui l'ont précédé depuis douze ans) pour se convaincre que les collègues en charge des épreuves de langue sur les auteurs d'agrégation ne sont en rien ignorants des débats actuels sur les actes de langage, des théories concurrentes en matière de sémantique et de référence des noms propres ou bien encore des analyses contemporaines des faits énonciatifs (liste incomplète).

Ces lecteurs de bonne foi, parmi lesquels je souhaiterais que se trouvent les étudiants du cursus de science du langage, se persuaderont aussi que, sans négliger bien sûr les réalisations orales de la langue ou ses usages spécialisés, techniques, journalistiques ou publicitaires, le linguiste ne perd jamais son temps à voir fonctionner la langue à l'épreuve de l'écriture littéraire. C'est en effet celle-ci qui fait émerger au mieux les potentialités de celle-là.

Olivier SOUTET

PREMIÈRE PARTIE

Le Couronnement de Louis

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

Danièle James-Raoul

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 – EA 4593 CLARE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16

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

Et je sui juvenes et de petit eage (v. 259/2408/2426)

Que nostre sire a ses bons amis garde (XVIII, v. 396/429)

Le poing senestre li a meslé el chief (v. 130/1959)

Quant l'apostoiles l'oï ensi plaidier (XIX, v. 544/588)

Com vos orrez ainz qu'il seit avespré (v. 313/1383)

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

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

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

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

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

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

26 *Ibid.*, p. 110.

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

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

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

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

18

LA FORCE DE FRAPPE DE L'ILLUSTRATION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22

Respont Alelmes : « Irai je donc toz sols ?

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

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

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

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

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

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

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

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

LE MÉLANGE DES TONS POUR MIEUX IMPOSER LA LEÇON

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

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

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

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

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

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

Crestiienté est toz foleiemenz. (v. 844)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PARLER EN PARDON ?
TROIS ACTES DE LANGAGE
DU COURONNEMENT DE LOUIS

Valérie Naudet
Université d'Aix-Marseille – CIELAM / CUER MA

Dans son essence même, la chanson de geste a à voir avec l'action, ces fameuses gestes qu'elle chante. Le poème épique médiéval est une œuvre qui célèbre les exploits dignes de commémoration. Ses héros sont des guerriers auxquels le repos est compté, ses décors privilégiés les champs de bataille. Pourtant le genre recèle de belles et grandes scènes de parole, des conseils curiaux, des ambassades, des débats, des prières, des harangues, des lamentations... Les affinités profondes que le genre semble entretenir avec l'action ont-elles des implications sur la parole ? L'acte de langage peut-il faire partie de ces exploits célébrés ? Entre-t-il dans la cérémonie rituelle qu'est toute chanson de geste ?

Que *Le Couronnement de Louis*¹ tisse étroitement dans ses vers paroles et actions est visible d'emblée : l'ouverture, majestueuse et hiératique, de ce poème, l'un des plus anciens du cycle de Guillaume d'Orange, consiste en une scène presque entièrement dédiée à un discours prononcé devant l'autel par Charlemagne. Plus loin, le duel de Guillaume et Corsolt est largement interrompu par des temps de prières ou de polémique. Dans un poème du conflit², l'un des plus politiques du *corpus* épique médiéval, la parole a souvent une dimension agonistique : le débat n'est jamais

- 1 Nos références renvoient au *Couronnement de Louis, chanson de geste du XI^e siècle*, éd. E. Langlois, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1984, sauf pour l'examen des variantes, fait à partir des *Rédactions en vers du Couronnement de Louis*, éd. Y. G. Lepage, Genève, Droz, 1978.
- 2 Ce qu'est toute chanson de geste.

loin du combat. Trois actes de langage³ nous paraissant particulièrement caractéristiques de ce contexte sont au centre de cette étude. Il s'agit d'en examiner les modalités d'écriture et d'en déterminer la portée et la force.

La réussite d'un discours dépend en partie des circonstances dans lesquelles il est prononcé. Dans le contexte du discours de Charles qui occupe la branche I, tout concourt à solenniser la parole impériale : l'occasion d'une messe célébrée par le pape en présence de nombreux prélats et de la cour dans l'église principale d'Aix-la-Chapelle rappelle les liens étroits qui unissent le politique et le religieux au Moyen Âge et confère au discours à venir une autorité qui dépasse d'emblée celle que peut avoir une série de recommandations d'un père à son fils ou même celle d'une leçon de politique d'un roi à son héritier. Si Charles s'adresse exclusivement à Louis comme en témoignent les apostrophes (v. 62, 72, 80...), l'intervention liminaire de l'archevêque, *ex cathedra*, est qualifiée de sermon par le narrateur (v. 51), sermon dont la portée est universelle si l'on en juge par la synecdoque à valeur d'hyperbole qui désigne l'assemblée des fidèles : « la crestienté⁴ ». Cette annonce sert de *captatio benevolentiae* et d'exorde au discours de Charles dont elle expose le sujet, la transmission du pouvoir. Ce transfert d'une partie du discours n'en favorise pas uniquement la solennisation, elle est également, dans le choix du développement logique de la parole, le moyen d'éviter à l'empereur ce qui pourrait être perçu comme une auto-dévalorisation : le prélat annonce un fait, d'une manière lapidaire, la vieillesse de Charles par le biais d'une image, celle de l'usure du fil d'une vie arrivée à son terme. L'âge avancé n'est pas ici considéré comme le signe d'une sagesse mais comme celui d'une faiblesse (par deux fois *pooir* au sens plein de « être capable de » est nié). Une seconde conséquence découle de cette première, le pouvoir doit passer entre les mains de son fils. L'usure de l'homme est dite, sans euphémisme, mais la formulation

30

3 L'expression, prise comme la traduction de l'anglais *speech acts*, renvoie à tout acte accompli au moyen du langage. La bibliographie sur le sujet est trop abondante pour figurer dans le cadre restreint de cette étude. Pour les références essentielles, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langages dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001, rééd. A. Colin, 2008, p. 189-197.

4 Seul D donne une variante et refuse la solennisation et l'excès : « Voît lou barnaige, sel prist a apeler : » (v. 39).

n'est pas péjorative car incluse dans une logique au final positive, ce que confirme la joie des barons (v. 57). Que l'*ethos* de l'orateur principal reste celui, valorisé, d'un homme de pouvoir en rien entamé par ces paroles liminaires est perceptible non seulement dans le contenu des premiers mots mais également dans la façon dont le locuteur est désigné. Entrant dans la diégèse comme le père de ce Louis qui va hériter de la couronne, il est tout de même d'abord désigné par son titre royal, le lien familial n'étant qu'une apposition justifiant le legs « li reis ses peres » (v. 49). Et c'est comme « nostre emperere » (v. 61) qu'il interpelle Louis. L'usage du possessif inclut le trouvère dans sa narration (et avec lui le public), il marque sa déférence pour son personnage⁵.

Le discours proprement dit de Charlemagne est construit en triptyque sur le principe de la répétition épique (v. 62-86, puis laisse X, puis v. 166-213). Dans l'art de gouverner de Charles, les devoirs d'un souverain sont, pour l'essentiel, de protéger son peuple et de magnifier la Chrétienté⁶. Moins que le contenu de ce miroir au prince, c'est la forme adoptée, très autoritaire, qui nous intéresse ici.

Dès le premier temps du discours, une rhétorique très particulière se met en place, s'appuyant exclusivement sur des arguments d'autorité non justifiés. Toutes les formes, ou presque⁷, dont use l'ancien français pour exprimer l'injonction sont réunies, depuis les emplois modaux du futur (« ferez » [v. 66] ou « toldrez » [v. 67]) jusqu'aux infinitifs niés,

- 5 Écho à l'ouverture majestueuse de la *Chanson de Roland* « Carles li reis, nostre empererje magnes » (éd. J. Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, v. 1) ?
- 6 On peut consulter de nombreuses études sur le sujet parmi lesquelles J. Frappier, « Les thèmes politiques dans *Le Couronnement de Louis* », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, p. 195-206 ; D. Boutet, « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste », *Annales E.S.C.*, 1976, t. 31, p. 1119-1129 ; D. Boutet, « Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250) », *Annales E.S.C.*, janvier-février 1982, p. 3-13 ; D. Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- 7 Seuls les subjonctifs à valeur d'optatif, forme la plus atténuée de l'ordre car concernant uniquement des verbes exprimant des actions non commandables, ne sont pas représentées. Cf. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, Sedes, 2000, § 243 et 624.1 ; O. Soutet, « Les tours injonctifs dans *Raoul de Cambrai* : étude grammaticale », *Littérales*, 25, « *Raoul de Cambrai* entre l'épique et le romanesque », Paris X – Nanterre, 1999, p. 155-166.

éventuellement renforcés par le pronom personnel (« ne la bailler tu onques⁸ » [v. 79]), en passant par les impératifs ou le lexique. Aux cotés de « vueil » (v. 64), « defent » (v. 71) ou « vié » (v. 85), « puez » (v. 74) dit la faculté, voire même la force, qu'a le roi de France de lever des troupes contre les ennemis de la foi, plus que la possibilité qu'il aurait de le faire. Il n'y a pas que la morphologie et le vocabulaire qui viennent donner aux mots leur valeur prescriptive. L'énonciation est très resserrée : entre le *je* parlant de l'empereur et le *tu* muet de son fils, il n'y a pas de place pour une troisième personne, ce qui traduit le caractère pressant de la leçon qui est comme martelée.

32

Dans le mince espace qui sépare le maître de son disciple, un seul élément, l'objet de la discussion, la couronne, exhibée, donnée, prise ou délaissée selon les situations envisagées par le discours impérial. Cinq fois, le mot est répété en l'espace de vingt-quatre vers, mais toutes les occurrences ne fonctionnent pas exactement de même. Trois d'entre elles, en effet, désignent un référent unique et parfaitement identifié, cette fameuse couronne posée sur l'autel. L'actualisation du substantif ne laisse aucun doute à ce sujet pour les vers 63 et 85 où l'on trouve respectivement une relative déterminative en liaison avec un article défini et un article démonstratif à valeur déictique. Dans « vei ici la corone » (v. 72), ce n'est pas l'article défini seul qui assure la restriction de l'extensité à l'unicité numérique, il faut également prendre en compte l'adverbe de lieu « ici » qui renvoie à la déixis. Mais les autres emplois sont plus ambigus. Certes l'article défini qui actualise le substantif au vers 69 et 78 peut être simplement interprété comme un anaphorique, reprenant un objet déjà connu de la situation d'énonciation. Le caractère concret de cet objet s'accorde bien avec le sémantisme des verbes dont il est l'objet direct, « pren » et « doins ». Mais le contexte plus large de ces occurrences suggère une autre lecture. Des substantifs au singulier, non actualisés, majoritairement de sens abstrait (« tort », « luxure », « pechié », « traïson ») précèdent l'occurrence du vers 69 et invitent à s'engager sur cette même voie de l'abstraction pour « la corone » qui ne désignerait plus l'objet, mais serait une métonymie pour le pouvoir. Le

8 Cette leçon est concurrencée dans A2 (v. 79) et C (v. 44) par un impératif.

mouvement vers l'abstraction de la laisse VII, plus discret, ne repose pas sur des substantifs, mais sur les modaux *pooir* et *devoir*, aux sens respectifs de « avoir la force de » et « avoir l'obligation de ».

Des conseils qui prennent la forme d'ordres exprès, une parole monologique qui ne s'ouvre jamais à l'autre, soit qu'elle n'attende aucune réponse, soit que, dans son contenu même, elle ne s'ouvre pas à un tiers, une tendance à la généralisation et à l'abstraction qui confère une ampleur démesurée à la tâche à venir, tous ces éléments font de la parole impériale une parole singulièrement autoritaire et solennelle, à la fois magistrale et sacrée. Quelle réponse faire à ce qui tient davantage de la dictée des tables de la loi que des conseils d'un père à son fils ? Une réponse est-elle seulement possible ? Le mutisme et l'immobilisme de Louis procèdent autant de sa pusillanimité que de l'effet médusant du sermon de Charles le Grand⁹.

Après le couronnement imposé par Guillaume, le roi reprend le fil de son discours pour une tirade, plus courte, qui réitère les conseils moraux. On peut toutefois noter un léger infléchissement du ton : le futur est devenu prédictif (« Or avras tu mon reiaime a tenir » [v. 151]) et le sémantisme de « penser de » (v. 155, 157) « s'occuper de, prendre soin de » atténue l'injonction. De plus, pour la première fois, un retour est évoqué : les efforts et les devoirs impliqués par la lourde charge de la couronne seront compensés par la fidélité et le respect des chevaliers ; pour la première fois le discours envisage une action positive d'un tiers. Mais ce (relatif) adoucissement ne suscite pas plus de réponse ou de réaction chez Louis.

Le dernier volet du miroir au prince destiné à Louis trouve sa place après une courte pause narrative. Si certains éléments sont désormais familiers, tant dans le contenu (toujours les conseils moraux) que dans la forme (futur prédictif, impératifs), d'autres sont nouveaux. C'est un acte de langage inédit qui ouvre cette dernière tirade de Charles,

9 Une étude plus poussée des procédés lyriques essentiellement fondés sur des répétitions nombreuses (vocabulaire, tours syntaxiques, tournures de phrase) montrerait que la logique argumentative de l'empereur s'en trouve brouillée, au point que le discours s'immobilise peu à peu, annonçant par là-même la paralysie de l'interlocuteur.

laissant percevoir un changement net dans le rapport que le locuteur cherche à établir avec le destinataire : on passe de l'ordre à la confiance partagée (v. 166 et 174). Si, jusqu'à présent le *je* et le *tu* se distribuaient quasiment en opposition dans les fonctions de sujets ou d'objet¹⁰, une troisième personne oblige désormais les deux premières à se retrouver dans une même position syntaxique, objet par exemple « Cil qui me het, bien sai ne t'aime mie » (v. 170, voir aussi 169 qui fonctionne sur un strict parallélisme de construction)¹¹. Les vers suivants confirment le changement de stratégie rhétorique : les conseils sont renouvelés, mais pas selon la modalité jussive, qui s'est avérée inefficace. Charles va tenter de convaincre son fils en usant d'une référence à l'autorité suprême au Moyen Âge, Dieu. Respecter ses devoirs moraux pour un roi, c'est gouverner selon le modèle proposé par Dieu lui-même, créateur de la royauté comme de toutes choses sur terre. La comparaison n'est pas clairement établie, mais procède d'un glissement sonore qui fait passer de la P3 (v. 180) à la P2 (v. 182) de *devoir* par la substitution d'une consonne finale sifflante à une dentale (« deit »/« deis ») et d'échos sémantiques plus larges : « se claime » décrit la plainte du pauvre face à son roi garant de la justice, mais, dans le reste du poème, son composé « reclamer » est employé comme verbe introducteur de prière (v. 676, 694) ; « l'orgoillos » (v. 186) désigne le révolté, comme en témoignent la description de ses actions (v. 188 *sq.*), en usant d'un vocabulaire religieux.

Toutefois la caractéristique la plus importante de ce dernier volet des *chastoiemenz* impériaux est l'ouverture du discours dans une double direction. Tout d'abord, la parole de Charles se fait perméable à une autre voix, celle des Normands dont les protestations éventuelles sont rapportées au style direct (v. 199-203) et vers Guillaume. L'insertion d'un discours direct permet de donner du relief à son contenu, puis que la révolte des Normands, qui est, à ce stade du poème, une simple éventualité, est présentée au futur, marque de la probabilité. En outre, alors que la voix de Charles se fait moins forte, ce n'est pas celle de Louis, dont nous n'avons pas encore perçu un seul son, qui s'élève, mais celles

10 « la te vueil donner » (v. 64), « Je vos defent » (v. 73) par exemple.

11 C ouvre davantage en permettant à Guillaume d'intervenir au discours direct.

de barons révoltés. Avant de laisser définitivement s'éteindre sa parole¹², Charles donne une dernière recommandation à son fils, en l'invitant expressément à ne prendre conseil qu'auprès de Guillaume. Ce faisant, il installe une autre voix que la sienne auprès du jeune roi, pressentant que celle de Louis ne saura jamais s'imposer. La désignation de Guillaume ou le mime de la voix des Normands marquent également un reflux des notations abstraites au profit d'éléments plus concrets, plus faciles à appréhender pour le jeune destinataire du discours.

Bien que construit sur le double principe des laisses similaires pour son premier volet¹³ puis de la répétition épique pour les volets suivants, le discours de Charles n'est pas figé, le ton évolue, s'adoucit, la voix s'infléchit et se fait moins forte au fur et à mesure. Dans le même temps, rien n'émane de Louis pour compenser, ce sera donc le fracas des armes et les murmures de la révolte qui s'imposeront. Mais l'échec de l'empereur ne se limite pas à cela : sa parole, non seulement n'est pas relayée par celle de son héritier, mais elle n'en est pas entendue. Le discours reste lettre morte : ni l'autorité du locuteur, ni les exhortations comminatoires, ni les infléchissements vers la confiance ou les peintures plus concrètes ne sont efficaces, ou bien ils le sont trop, et produisent un effet médusant sur le destinataire. Cette paralysie se relèvera persistante puisque jamais Louis n'agira conformément à ce que son père attend. Significativement le seul conseil qu'il suivra à la lettre, c'est de faire de Guillaume son conseiller, autrement dit celui qui lui permet de ne pas parler, de laisser quelqu'un d'autre le faire à sa place¹⁴. Paradoxe que cette parole qui avait pour objectif de susciter une action chez le destinataire et qui ne génère que de l'immobilité, attitude si étrangère à l'univers épique.

Un autre type de parole se révèle, également problématique : la menace. Dans le cadre restreint de cette étude, l'analyse sera circonscrite aux deux seuls passages où le terme lui-même apparaît. Dans les deux cas, le verbe *menacier* se trouve en discours direct, dans la bouche du personnage

12 Il n'y a aura plus de discours rapporté au style direct de Charles après cette tirade.

13 J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 101-105.

14 Plus loin, Louis aura besoin d'un « emparlier » (v. 1737) en la personne de l'abbé Galtier.

qui fait l'objet des intentions malveillantes de son interlocuteur : Guillaume commente les propos de Corsolt d'un « Al menacier n'a point de hardement » (v. 866) et Alelme rapporte la réaction d'Anselin à son ambassade : « Adonc i fustes assez tost menaciez » (v. 1864). Le terme, toujours prononcé par le locuteur second, traduit une réaction interprétative à un propos initial que son émetteur n'a pas qualifié de menace¹⁵ ; c'est un ressenti, une prise en compte de l'avancée jugée excessive de la parole de l'autre (le souvenir de la possible et lointaine origine indo-européenne de la racine °*men* qui désignerait quelque chose saillant¹⁶ ?) La formulation passe essentiellement par le lexique (« morras a torment¹⁷ » [v. 863], « Je le desfi de la teste trenchier / Ui le ferai par membres despecier » [v. 1846-1847]) et le futur. Toutefois, dans le discours d'Anselin, un autre mot introduit le contenu de la menace de mort, *desfier* : « Je le desfi de la teste trenchier » (v. 1846). Le terme est bien compris comme vecteur de l'intention mauvaise par Alelme qui le rapporte à Guillaume en le coordonnant avec *menacier* : « Adonc i fustes assez tost menaciez / et desfiez de la teste trenchier » (v. 1864-1865). Cependant défi n'est pas menace, mais convocation légale à l'affrontement armé comme mode de règlement d'un conflit. Cette nuance juridique est complètement absente du sémantisme de *menacier*. Compte tenu de ce qui a effectivement été proféré et qui, à chaque fois, envisage la mort violente de l'autre, la réaction n'est pas exagérée et l'interprétation est sensée. Ce qui est compris comme une menace est donc une parole à visée prospective et surplombante à laquelle cette dernière caractéristique est justement refusée. Cette position de supériorité signe la démesure du locuteur et vient ajouter une touche supplémentaire et cohérente au portrait de ces parleurs, soulignant l'orgueil de Corsolt comme d'Anselin qui prétendent s'opposer à

15 *Menacer* ne fait pas partie des verbes performatifs purs.

16 *Menace* vient du latin classique *minae* (« saillie, avancée » puis « menace »), via *MINACIA, réfection du latin populaire. Voir A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 403-404.

17 On trouve « erramment » dans la famille A et « maintenant » dans C à la place de « a torment ».

l'ordre du monde tel que Dieu l'a instauré (Rome est chrétienne et les Carolingiens sont les souverains légitimes du royaume de France).

Par ailleurs, *menacier* est employé dans des formes qui masquent la responsabilité du locuteur. En effet, la tournure passive du vers 1864 met en évidence le destinataire de la menace et non celui qui la profère, d'autant plus en l'absence de tout complément d'agent. Quant à la substantivation de l'infinif (v. 866), non seulement elle empêche l'ancrage dans le temps et la référence précise à une personne de l'énonciation, mais impose également du procès une vision abstraite, ce que renforce le caractère quasi proverbial du décasyllabe en question (« Al menacier n'a point de hardement » [v. 866]). Il est même permis d'hésiter sur le sens de cet infinif. L'article défini est-il, comme c'est le plus fréquemment le cas à l'époque du texte, anaphorique ? Autrement dit, « al menacier » aurait un référent dans le contexte précédent immédiatement, les tourments mortels du vers 863 pourraient convenir. Mais, si l'on tire le vers du côté de l'énoncé à valeur générale de type gnomique, alors l'article n'est pas mémoriel, mais universel¹⁸. Cette lecture a pour effet de gommer encore davantage la référence personnelle.

Outre le fonctionnement de sa profération dans la situation d'énonciation, il faut noter le contexte qui entoure l'apparition de *menacier*. Il est l'acmé d'une conversation agonistique largement entamée. Poussé par la curiosité, Corsolt interpelle Guillaume qui se relève de sa (première) longue prière au vers 792. La phase initiale de leur échange n'est pas marquée par l'animosité, même si elle n'est pas franchement courtoise (pas d'apostrophe laudative, mais une question qui fait appel à la sincérité et une réponse qui assure de son respect [v. 792-799]). C'est la qualification de « fol » (v. 800) par Corsolt de la réponse de Guillaume autant que sa mise en doute de la puissance de Dieu qui enflamme le débat dont la tension grandissante est signalée par l'usage d'insultes (« gloz » [v. 803, 811], « culverz » [v. 833]) et une personnalisation des propos : il n'est plus question de l'omnipotence

¹⁸ La variante de A2 autorise cette lecture en proposant une construction sans article : « En menacier n'a point de hardement » (v. 867). Sur l'usage des proverbes dans la chanson et la tendance à l'abstraction, voir l'étude de Danièle James-Raoul dans ce volume.

divine en général ou du partage des territoires entre Mahomet et Dieu, mais d'un refus de conversion, c'est-à-dire, dans le cas présent, de soumission, et d'un contentieux particulier entre le lignage de chacun des adversaires qui vient doubler d'une dimension individuelle les enjeux collectifs, politiques et religieux du combat des champions. La conversation, loin d'apporter l'apaisement, a exacerbé les passions et attisé la colère des locuteurs au point d'en arriver à la formulation d'un souhait de mort. Elle est une préparation au combat, peut-être même la première étape de celui-ci, l'affrontement des mots avant le heurt des armes. L'infinitif substantivé *menacier* marque le tournant décisif et la bascule du verbe au geste, Guillaume remontant en selle et se préparant à l'affrontement. Si l'échange se poursuit, il change de ton : il n'y est plus question d'éviter la lutte mais de connaître les raisons qui la légitiment (v. 879-891). La seconde occurrence du verbe se trouve au sein d'une situation conversationnelle plus complexe : Guillaume a envoyé Alelme en ambassade pour tenter d'obtenir la reddition d'Ancein avant d'engager le combat. *Menacier* apparaît dans le rapport que fait son légat au héros au retour de sa mission. C'est, une fois encore, au terme d'un échange que le mot surgit, la seule différence étant la nature de cette conversation qui n'est pas directe entre les deux locuteurs, Guillaume et Ancein, mais passe par le truchement d'un tiers Alelme, et une fois encore il constitue le point culminant d'une tension qui va en s'aggravant, la conclusion d'un débat au delà duquel seul le combat est possible.

Étranges situations que celles dans lesquelles les deux occurrences de *menacier* apparaissent : tout s'y retourne contre le locuteur initial qui se croyait, à tort, en position de supériorité. En effet, suite à cette parole qu'ils profèrent à leur détriment, Corsolt et Ancein subissent une défaite totale, dont la première étape se joue dans l'univers du langage. Leur statut de locuteur est entamé par la réponse de Guillaume et le rapport d'Alelme qui ne les reconnaissent pas pour ce qu'ils prétendent être. Par ailleurs, si Guillaume comprend parfaitement ce qui lui est dit, sa réaction n'est pas celle qui est attendue. Quand on le veut immobile, paralysé par la peur, voire soumis et tenté par les offres de trahison, il engage la lutte sans plus tarder. L'effet produit traduit l'échec de l'acte

de langage dans une symétrie inverse de ce qui se passait dans la branche I : le discours de Charles appelait un geste de Louis et ne produit qu'une paralysie ; les paroles de Corsolt et d'Ancelin visaient à arrêter Guillaume et provoquent l'affrontement. La menace aboutit paradoxalement à la mise en valeur quasi exclusive du destinataire, toujours Guillaume.

Si la menace est une parole prospective, le reproche, critique d'un fait accompli, est tourné vers le passé. Cette rétrospection implique un positionnement particulier des interlocuteurs par rapport à l'action remise en question, ainsi que la recherche d'un effet spécifique : le reproche veut produire une réparation, à tout le moins une prise de conscience. L'analyse sera à nouveau concentrée sur quelques passages présentant un vocabulaire caractéristique, le verbe « chastier » (v. 134 et 140), les syntagmes nominaux « ramposne bele » (v. 2169) et « vilain reprovier » (v. 1906 et 2166). C'est à travers les effets de sens de ces mots que nous approcherons le phénomène de l'écart et des distorsions qui apparaissent entre l'intention de la parole et sa réelle portée : le reproche semble régulièrement ne pas atteindre son but, et les promesses qui accompagnent le blâme, restent à l'état virtuel. Or, pour la première fois dans notre étude, Guillaume est locuteur. Peut-on parler de vacuité et d'inefficacité à propos de la parole héroïque ?

Chasteier apparaît dans la scène qui voit Guillaume abattre Arneïs. Le verbe est d'abord introducteur de la tirade au discours direct qui suit immédiatement le coup de poing (v. 134). Les propos de Guillaume ont à voir avec ces commentaires laudatifs ou péjoratifs dont le public de la chanson de geste est familier et qui viennent ponctuer un exploit guerrier, comme s'il fallait que le langage duplique l'acte, qu'il y ait le geste et la parole sur le geste pour la geste s'écrive. La tirade, dont la violence du contenu (injures, malédiction, rappel des devoirs bafoués, etc. [v. 135-141]) n'a d'égale que celle du coup porté, est un double du coup de poing. Visée rétrospective, elle remonte au destinataire les fautes commises, d'où l'interprétation de *chasteier* au sens de « blâmer ». Mais, la mort non voulue du traître devant l'autel est le signe d'une justice divine et immanente aux yeux de laquelle Arneïs est coupable du crime de haute trahison, crime qu'explicite Guillaume en rappelant les devoirs d'un vassal (v. 137-139). Ce faisant, il double ses reproches d'une

leçon, il instruit, à contretemps certes, le cadavre qui gît à ses pieds, mais également l'assemblée des barons. Le verbe introducteur prend alors une nouvelle épaisseur sémantique. Il est dès lors curieux de constater que jamais, dans la rédaction A¹⁹, ce verbe *chasteier*, ni l'un de ses dérivés, ne désigne le long discours de Charlemagne à Louis au cœur duquel se situe justement la tirade de Guillaume. Les seuls *chastoiemenz* qu'avoue le poème sont ceux de Guillaume à Arneïs. De fait, ils complètent la leçon donnée par l'empereur en présentant l'autre versant du pacte féodal, celui du vassal. Est-ce la surcharge sémantique du mot du côté de la réprimande et du blâme qui empêche, dans la version choisie par Langlois, d'étendre son emploi au discours de l'empereur ?

40

Par ailleurs, la situation d'énonciation, assez inhabituelle puis que Guillaume *chastie* un mort, est à l'origine d'un autre glissement du verbe. Ni le blâme, ni la leçon ne portent, et peu en importe la véhémence, quand le destinataire n'est pas en état de recevoir le message. L'écart qui se creuse ainsi entre l'intention mise dans l'élocution et la réelle force de la parole instaure une distance. C'est la reprise à l'intérieur du discours direct de Guillaume de *chasteier* qui permet de la mesurer : « Je te cuideie un petit chasteier, / Mais tu iés mors, n'en donreie un denier » (v. 140-141). Le mot est choisi par le héros pour décrire l'intention qu'il avait à l'égard du traître. Il s'agissait de punir le coupable, de l'effrayer²⁰ pour le remettre sur le droit chemin, la locution adverbiale *un petit* minorant l'acte. Le *mais* adversatif (v. 141) articule un argument qui rend caduque le résultat attendu de cette intention (le repentir du traître) et justifie la conclusion lapidaire à laquelle parvient le héros. La formulation de cet argument « tu iés mort », en excluant toute participation de Guillaume, et ce en totale contradiction avec le spectacle offert devant l'autel, autant qu'avec la volonté avouée de minimisation du geste, opposent délibérément la réalité de l'acte et ce qu'il aurait dû être. Dans cet écart,

19 Muriel Ott remarque que *chastoier* se trouve dans le vers d'intonation de la laisse VIII de la rédaction B, vers absent de A. Il apparaît en discours direct dans la bouche de Charlemagne. Voir son article dans ce même volume pour la valeur stylistique et poétique de cet ajout.

20 A2 donne d'ailleurs *esmaier* à la place de *chasteier*.

on lit l'intervention divine certes, mais on peut également voir une forme d'ironie exercée au dépend du vaincu.

Le reproche initial s'est doublé d'une leçon, mais l'incompatibilité qu'il y a entre ces deux paroles, l'une à visée rétrospective, l'autre prospective, peut expliquer la nullité de la portée de l'un comme de l'autre. La force de ce *chastoïement* se perd comme en témoigne l'occurrence du vers 140 qui fait dépendre *chasteier* de *cuidier* à l'imparfait de l'indicatif, rendant inopérant le procès.

Le passage du « vilain reprovier » (v. 1906 et 2166) à la « ramposne bele » (v. 2169) va dans ce même sens qui fait glisser le reproche vers la raillerie. En dépit de ce que devait évoquer pour le public du XII^e siècle l'association de *vilain* et de *reprovier*²¹, le syntagme formé dans *Le Couronnement de Louis* n'introduit jamais un proverbe, mais presque son contraire tant le discours direct qui suit est individualisé et circonstanciel. Dans les deux cas, Guillaume interpelle le(s) fuyard(s) qu'il poursuit pour leur reprocher leur lâcheté. Mais il y a plus que du blâme pour une attitude peu chevaleresque. Il y a aussi une raillerie presque cruelle qui repose sur le décalage et l'antiphrase : la couronne dont Guillaume veut coiffer Ancelin n'est pas d'or mais de sang (v. 1908-1910), quant au « barnage » nécessaire à la délivrance de Richard, il est évident que ses hommes en fuite en sont dépourvus (v. 2173). Il s'agit d'envisager dans l'univers du langage des gestes qui n'auront finalement pas lieu (la décapitation d'Ancelin et le secours de Richard qui aurait donné lieu à une belle bataille). Cette outrance verbale est une forme possible de ce nous appellerions aujourd'hui un exutoire ; elle est aussi un vecteur d'ironie et d'humour. Ce qui est latent dans le cas de *chasteier* devient plus clair : le reproche ne vise pas tant la critique en vue d'une possible réparation que la raillerie, marque d'un surplomb plus grand du locuteur vis-à-vis du destinataire. Pour autant, la portée de cet acte de langage est nettement marquée dans le cas des cinq fuyards qui se rendent. Qu'en est-il pour Ancelin ? Doit-on la considérer comme nulle étant donné que le personnage reste muet et inactif ? Ou au contraire

21 Le recueil des *Proverbes au vilain* est très célèbre au Moyen Âge et l'expression sert souvent à insérer une maxime dans un texte.

comme totale, la parole de Guillaume anéantissant le traître avant le « pel aiguisié » (v. 1935) avec lequel il lui fracasse le crâne ?

Le passage de « reprovier » (v. 2166) à « ramposne » (v. 2169) dans un jeu de reprise épique qui implique la répétition pose la partielle équivalence sémantique des deux termes, « ramposne » reprenant le sème de reproche et ajoutant celui de raillerie, phénomène de surenchérissement classique dans la poétique de la chanson de geste. Le jeu des adjectifs qualificatifs (« vilain reprovier » [v. 2166] et « ramposne bele » [v. 2169]) accentue le glissement : dans le contexte précis, *vilain* ne s'oppose pas complètement à *bele*. Les qualificatifs axiologiques traduisent l'appréciation par le narrateur de la parole de son personnage, et elle ne porte probablement pas exactement sur la même chose de part et d'autre du changement de laisse. *Vilain* tire l'interprétation du côté de la critique morale et sociale, l'adjectif reprenant alors sa place sur l'axe qui l'oppose à *courtois*, ce serait la fuite peu chevaleresque des hommes abandonnant leur seigneur qui serait ainsi qualifiée. *Bele* paraît davantage apprécier et approuver la raillerie. Dans le chiasme formé, la force du reproche pourrait s'affaiblir pour laisser la place à la moquerie. Mais l'effet produit montre qu'il n'en est rien : cette parole oblige ses destinataires à devenir des interlocuteurs (v. 2174-2179) et obtient d'eux une modification de leur comportement. Pourtant, ce sera en vain : Guillaume n'accuse réception ni de leur repentir ni de leur reddition et leur tourne le dos : « Ot le Guillelmes, si a torné sa resne » (v. 2180). Les cinq chevaliers sont ainsi brutalement exclus de la narration, renvoyés dans le néant du silence. Entendre la parole de l'autre et reconnaître la puissance de son acte de langage ne suffit pas pour figurer dans le chant épique.

Une leçon-sermon qui ne porte pas, des menaces sans effet sur leur destinataire et qui se retournent contre celui qui les profère, des reproches qui glissent vers la raillerie et dont finalement on n'attend rien... les quelques actes de langage examinés, sans prétendre à l'exhaustivité, ne paraissent pas dotés d'une force illocutoire importante. Peut-être parce que, dans *Le Couronnement de Louis*, dire, ce n'est pas que faire. De plus, quand Charles instruit en vain Louis, quand Guillaume *chastie* sans *chasteier*, la dimension d'échange est très limitée, voire secondaire, le destinataire n'accédant pas au rang d'interlocuteur. Que reste-t-il alors

dans cette parole ? Essentiellement sa valeur dans le rituel épique. Elle sert à célébrer la grandeur du héros et l'éclat de ses exploits, elle entre dans la poétique de la répétition inhérente à l'incantation hiératique de la chanson de geste. Dans le même temps, dans *Le Couronnement de Louis*, chanson dans laquelle se mettent en place les éléments qui deviendront au fil du cycle les caractéristiques de la geste d'Orange²², elle est aussi le lieu où se manifeste l'humour, où s'esquisse le sourire. Elle serait alors en cela l'une des marques propres de ce poème, un élément de sa signature épique en quelque sorte.

22 Voir L.S. Crist, « Remarques sur la structure de la chanson de geste *Charroi de Nîmes-Prise d'Orange* », dans M. Tyssens et C. Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 359-372 ; N. Andrieux-Reix, « Des *Enfances Guillaume* à la *Prise d'Orange* : premiers parcours d'un cycle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 343-369.

LES VERS D'INTONATION
DU COURONNEMENT DE LOUIS

Muriel Ott
Université de Strasbourg

Dans un ouvrage à la fois justement contesté et fondateur, J. Rychner, désireux de prouver que les premières chansons de geste avaient été créées oralement, a en réalité mis « en évidence un certain nombre de faits d'écriture incontestables¹ », parmi lesquels ceux qui concernent les contours de la laisse. Il a ainsi, le premier, dégagé des caractéristiques fréquentes des vers d'ouverture de laisse, à savoir les vers d'intonation². Depuis, de nombreux travaux ont été consacrés à ces vers, confirmant leur « spécialisation³ », même si les typologies varient d'une œuvre à l'autre (chaque œuvre a ses spécificités) et d'un critique à un autre (chaque critique a sa sensibilité)⁴.

- 1 D. Boutet, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988, p. 17.
- 2 J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 71-72.
- 3 D. Boutet, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 79.
- 4 Voir par exemple D. Boutet, *Jehan de Lanson*, *op. cit.*, p. 22-31 ; Cl. Lachet, « Les vers d'intonation dans la chanson de geste d'*Ami et Amile* », dans *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1987, p. 93-105 ; J.-P. Martin, *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XII^e siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, 2005, p. 262-272 ; Cl. Roussel, *Contes de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, 1998, p. 384-396.

Nous proposons ici une typologie des vers d'intonation du *Couronnement de Louis*⁵. Notre étude porte pour l'essentiel sur le texte publié par E. Langlois, mais nous signalons les divergences entre les manuscrits lorsqu'elles nous paraissent intéressantes⁶. Nous supposons le lecteur informé du caractère composite de l'édition Langlois. Nous avons effectué un premier classement des vers d'intonation de la chanson en distinguant ceux qui relèvent du discours de ceux qui relèvent du récit, puis nous avons dégagé quelques types à l'intérieur de ces deux grandes catégories (il est bien évident que certains vers relèvent de plusieurs types ; par exemple, au v. 272, « Vait s'en Guillelmes li gentilz et li ber », on remarque à la fois une inversion épique⁷ et la mention, dans le premier hémistiche, du nom d'un personnage, en fonction de sujet grammatical). Notre objectif aura été de mettre en évidence les caractéristiques d'écriture de la chanson en cette zone liminaire, d'isoler les éléments atypiques ou remarquables, et de dégager l'effet qui nous paraît essentiel, et qui ne relève plus de l'écriture mais de l'idéologie.

- 5 Notre édition de référence est celle d'E. Langlois, Paris, Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1984. Nous utilisons aussi *Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis*, éd. Y. Lepage, Genève, Droz, 1978, ainsi que la transcription synoptique des manuscrits et fragments du *Couronnement de Louis* proposée par Y. Lepage sur le site de l'université d'Ottawa : www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/Couronnement/coltexte.htm. Sauf cas particulier, nous renvoyons, pour les variantes citées, à l'édition Lepage qui les fournit commodément en pied de page et en regard du texte de la version AB.
- 6 Sur les différents manuscrits contenant la chanson, voir l'introduction de l'éd. Langlois, p. XIV-XVII, et surtout l'ouvrage fondamental de M. Tyssens, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 81-100. Les divergences que nous signalons se font à partir du texte publié par E. Langlois. Aussi, nous ne nous intéresserons en principe pas aux vers d'intonation de C et de D qui ne correspondent à rien dans ce texte. Une remarque cependant : dans l'éd. Lepage, on trouve un vers d'intonation propre à D qui est extrêmement étrange pour un vers d'intonation : « I li jurait, il i entendi bien » (v. 263 D, p. 440). Or, si l'on se fie aux indications fournies en ligne par l'éditeur (voir la note précédente), la première lettre de ce vers n'est pas une lettrine ; en outre, la plupart des vers qui suivent comme de ceux qui précèdent assont en *ié* ; d'autre part, dans sa première édition, E. Langlois, fournissant en annexe le texte du manuscrit D, n'a pas indiqué de changement de laisse à cet endroit (*Le Couronnement de Louis*, Paris, Didot, coll. « SATF », 1888, p. 128). La structure syntaxique du vers en question nous paraît un argument supplémentaire en défaveur d'un changement de laisse.
- 7 Voir à ce propos Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, § 641-643.

Les vers d'intonation composés de discours ou liés au discours sont de deux ordres, selon qu'il s'agit de paroles du narrateur ou de paroles de personnages.

La voix du narrateur apparaît de façon attendue au début de la chanson, au premier vers des deux premières laisses ; on y observe, conformément à la tradition du prologue, une interpellation de l'auditoire, un appel à la bénédiction divine, un éloge du poème⁸ :

Oiez, seignor, que Deus vos seit aidanz ! (I, v. 1)

Seignor baron, plaireit vos d'un essemble
D'une chançon bien faite et avenante ? (II, v. 10-11)

La voix du narrateur ne se manifeste que dans un seul autre vers d'intonation :

Plaiست vos oïr de la soe belté ? (XXXIII, v. 1378)⁹

Il est à noter que la fin de la laisse précédente se termine également par un vers où le narrateur s'adresse au public : « Com vos orrez ainz le soleil colchier » (XXXII, v. 1377). Le seul autre vers de conclusion, dans le texte publié par E. Langlois, qui contienne une adresse à l'auditoire, se trouve à la fin de la première laisse de la chanson : « De meillor ome ne cuit que nuls vos chant » (I, v. 9).

Pour ce qui concerne les paroles des personnages, deux structures apparaissent. Dans l'une, le vers tout entier contient du discours et le premier hémistiche est rempli par une apostrophe indiquant le nom de l'allocutaire :

« Filz Looïs, vei ici la corone » (VIII, v. 72)

8 Sur les prologues épiques, voir J.-P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, 1992, p. 200 sq.

9 Dans *B*, toutefois, ce vers est précédé d'un vers d'intonation d'un tout autre type : « Mout par fu gente la dame au cors mollé » (adverbe inverseur en tête de vers, nom commun désignant un personnage dans le corps du vers, en fonction de sujet). *B* signifie les deux manuscrits *B1* et *B2* ; lorsque nous citons *B*, c'est avec les graphies de *B1*.

« Filz Looïs, ne te celerai mie » (XII, v. 166)

« Filz Looïs, a celer ne te quier » (XIII, v. 174)

On notera, dans ces trois laisses, l'identité du premier hémistiche, et, dans le second hémistiche des laisses XII et XIII, l'identité du verbe : on sait que les liens entre les laisses peuvent s'établir de la fin de l'une au début de la suivante, mais aussi du début de l'une au début de la suivante.

Dans l'autre, le premier hémistiche du vers contient du discours, avec une apostrophe qui précise l'identité de l'allocutaire (par le moyen d'un nom propre ou d'un nom commun), le second hémistiche est une proposition incise indiquant le nom du locuteur :

48

« Diva, Franceis », dist Corsolz li salvages (XXIV, v. 879)

« Amis, bels frere », dist Guillelmes li ber (XXXVII, v. 1557)

« Oncles Guillelmes », ce dist Bertrans li ber (LVI, v. 2210)¹⁰

« Amis, bels frere », dist Guillelmes li frans (LIX, v. 2435)¹¹

Nous rangeons dans cette catégorie le vers suivant :

« Hé ! Looïs », dist Charles, « sire filz » (X, v. 150)

où le discours reprend, après la proposition incise, non pas au second vers de la laisse, mais dès la fin du premier vers¹².

Il se trouve que le premier vers de la laisse IX ne se range dans aucune des deux catégories que nous avons dégagées :

« Se tu deis prendre, bels filz, de fals loiers » (IX, v. 80)

10 Dans *C*, le vers d'intonation introduit du discours, mais n'en contient pas : « Gautier de Termes a fierement parlé ».

11 Ce vers existe dans *C*, mais le vers d'intonation relève d'un type différent dans ce manuscrit (nom de personnage, en fonction de sujet, dans le premier hémistiche) : « Li quens Guillelmes fu droit en son estant » (v. 2331 *C*, éd. Lepage).

12 Cette structure est toutefois propre à la rédaction *AB*. On lit en effet « Hé ! Loeÿs », dist Karles au vis fier » dans *C*, et « Beas filz Loÿs », ce dist Chales li ber » dans *D* (v. 183 *D*, éd. Lepage) : dans ces deux manuscrits, il n'y a pas de changement d'assonance à cet endroit.

Certes, l'ensemble du vers contient du discours direct, et on note une apostrophe indiquant l'identité de l'allocutaire, mais ici, d'une part l'apostrophe se trouve dans le second hémistiché, d'autre part et surtout, ce vers a une allure qui ne nous semble pas du tout caractéristique d'un vers d'intonation, sans doute parce qu'il est constitué d'une subordonnée hypothétique. Il faut toutefois préciser que ce vers n'apparaît ainsi que dans les manuscrits de la famille *A*. Le vers équivalent dans le manuscrit *C* ne nous paraît pas davantage caractéristique des vers d'intonation, bien qu'il ne contienne pas de subordonnée hypothétique, et en dépit de la présence d'une apostrophe (mais, là aussi, dans le second hémistiché seulement) :

« Tu ne dois prendre, biax fiex, de faus loier » (v. 45 *C*, éd. Lepage)

La subordonnée hypothétique remonte sans doute au modèle commun à tous les manuscrits, car elle apparaît aussi dans la famille *B* (v. 80 *B*, éd. Lepage) et dans le manuscrit *D* (v. 69 *D*, éd. Lepage, p. 432). Toutefois, elle y est précédée d'un vers qui, lui, a une vraie allure de vers d'intonation : « Filz, dist li rois, je te vueil chastoier » dans *B*, « “Biaus filz Loÿs”, ce dist Chales li fiers » dans *D* (v. 68 *D*, éd. Lepage)¹³. Il nous semble que la maladresse du vers d'intonation de cette laisse dans l'archétype, conservée dans *A*, a été corrigée, de façon peu habile dans *C*, bien plus heureusement, et de manière indépendante, dans *B* et dans *D*.

On peut encore considérer comme relevant du discours des vers qui ne contiennent pas de discours mais qui servent à introduire du discours. Deux cas se rencontrent. Dans le premier cas, le premier hémistiché contient le nom ou le titre du locuteur, en fonction de sujet, le second hémistiché contient le verbe, et un groupe nominal ou un pronom

¹³ Le vers d'intonation de *D* est repris à l'identique au v. 174 *D* (malgré la présentation de l'éd. Lepage, p. 436, il n'y a pas de changement d'assonance, donc pas de changement de laisse ; cependant, la première lettre de ce vers est une lettrine, selon l'éd. synoptique de Lepage sur Internet, ce qui suggère que le copiste, ou son modèle, ressentait ce vers comme un vers d'intonation). Des vers similaires figurent à l'intonation des deux laisses suivantes : « “Beas filz Loÿs”, ce dist Chales li ber » (v. 183 *D*), et « “Beas filz Loÿs”, rois Chales li a dit » (v. 199 *D*, éd. Lepage). Cette répétition assure la solidarité thématique des laisses concernées.

personnel en fonction de complément d'objet direct y précise l'identité de l'allocutaire :

Li Sarrazins l'apela fierement (XXIII, v. 835)¹⁴

Li cuens Guillelmes apela le portier (XXXIX, v. 1629)¹⁵

Li gentilz abes l'en apela premier (XLI, v. 1724)¹⁶

Dans le second cas, le vers d'intonation tout entier est occupé par le nom du locuteur, en fonction de sujet, et c'est seulement au deuxième vers de la laisse que figurent le verbe et le nom de l'allocutaire :

Li cuens Guillelmes al Cort Nes li marchis

En apela Seier del Plaisseiz (XL, v. 1666-1667)¹⁷

Li cuens Guillelmes a la fiere persone

Veit Acelins, forment l'en araisone (XLV, v. 1911-1912)¹⁸

Si l'on ne considère que les vers d'intonation qui contiennent du discours de personnage, on constate qu'ils sont fort peu nombreux (9 occurrences seulement pour 63 laisses dans l'édition Langlois, soit 14,28 %), alors que 1406 vers sur les 2695 que comporte l'édition Langlois, soit 52,17 %, contiennent du discours de personnage ; le fait est apparemment banal. Ces vers sont néanmoins, à une exception près, précisément typés. On remarquera cependant que *Le Couronnement de Louis* ignore le type *Dist X* ou *Ce dist X* (« Dist Blancandrins : "Par

50

14 À ce vers correspondent deux vers dans *B* : « Li Sarrazins, que li cors Dieu cravent, / En apela Guillelme fierement ».

15 *C* contient ce vers, mais dans ce manuscrit la laisse commence par un vers d'intonation d'un autre type (subordonnée temporelle et nom de personnage en fonction de sujet) : « Quant voit Guillelmes li marcis au vis fier ».

16 Dans *B*, cette intonation se déroule sur deux vers : « Le gentilz clers qui mout fist a proisier / En apela Loeys tout premier ».

17 Le type d'intonation est différent dans *C* (nom de personnage, en fonction de sujet, en début de vers), où on lit : « Li bers Guillelmes fu mout preus et hardis ; / Il en apele et Gerbert et Jerin ».

18 Dans *C*, le second vers ne contient pas de verbe introducteur de discours, mais introduit néanmoins un discours, tout en indiquant par un pronom l'identité de l'allocutaire (« Par les grenons le saisist, sel retorne »).

ceste meie destre” » ; « Ço dist Marsilies : “Guenes, par veir creez” »¹⁹ ; « Dist Vivien : “Ore avez vus mesdit” » ; « Ço dist Vivien, le chevaler oneste »²⁰) : il semble s’agir là d’un « trait de style²¹ ».

Les vers d’intonation relevant du récit, beaucoup plus nombreux, se répartissent également en plusieurs types. Notons d’emblée que le type descriptif (adjectif attribut, suivi du verbe *estre*, lui-même suivi du sujet) n’est absolument pas représenté²².

Souvent, le premier vers de la laisse contient une subordonnée temporelle, introduite presque toujours par *quant*, une seule fois par *la ou* ; à la laisse XXXVIII, la subordonnée se prolonge sur le vers suivant ; à la laisse LV, elle n’occupe que le premier hémistiche. Dans deux cas sur six, le verbe occupe la première place à l’intérieur de la proposition. Dans cinq cas sur six, l’agent du verbe est un animé humain :

Quant la chapele fu beneeite a Ais (IV, v. 27)²³

Quant ont le jor de Looïs rei fait (XI, v. 160)

La ou il jetent les chaitis de lor barges (XXXI, v. 1334)²⁴

Quant cil a Rome sont ensi repairié (XXXII, v. 1352)

Quant li portiers entendi la novele (XXXVIII, v. 1600)

Quant veit Guillelmes qu’il ont merci preié (LV, v. 2181)

19 *La Chanson de Roland*, éd. C. Segre, Genève, Droz, 2003, IV, v. 47, XL, v. 520.

20 *La Chanson de Guillaume*, éd. Fr. Suard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2008, VII, v. 80, XI, v. 119).

21 D. Boutet, *Jehan de Lanson*, *op. cit.*, p. 27.

22 Voir par exemple les célèbres vers de la *Chanson de Roland* : *Halt sunt li pui e li val tenebrus* (LXVI, v. 814), *Halt sunt li pui e tenebrus e grant* (CXXXVIII, v. 1830), *Halt sunt li pui e mult sunt halt les arbres* (CLXIX, v. 2271). J. Dufournet a bien montré que *Le Couronnement de Louis* connaissait la *Chanson de Roland* (« Note sur *Le Couronnement de Louis* [à propos d’un ouvrage de M. Jean Frappier] », *Revue des langues romanes*, t. LXXVII, 1966, p. 103-118, p. 105-107), ce qui nous invite à penser que l’absence de vers d’intonation descriptif dans le *Couronnement* est le résultat d’un choix délibéré.

23 L’ordre des mots est différent dans *C* : *Quant beneite fu la capele a Ais*.

24 Dans *C*, le verbe occupe la première place à l’intérieur de la proposition : *La u issierent li caitif de lor barges*.

Souvent aussi, le début de la laisse contient des informations spatio-temporelles ou seulement spatiales. Le cas le plus remarquable est celui l'intonation de trois laisses successives dans l'édition Langlois²⁵ :

Cel jor i ot bien dis et uit evesques (V, v. 39)

Cel jor i ot oferende molt bele (VI, v. 42)

Cel jor i ot bien vint et sis abez (VII, v. 45)

52 On note en effet, à l'ouverture de ces trois laisses, un premier hémistiche identique, contenant une information temporelle (« cel jor »), et une information spatiale (« i ») ; le phénomène de répétition est en réalité bien plus important, car « Cel jor i ot », peut-être annoncé par « Cort i ot bone » dans la laisse précédente, au v. 28, est relayé par « Et si i ot » au deuxième vers des laisses V et VII, et par « Cel jor i fu » au troisième vers de la laisse VII. On notera encore la similitude du second hémistiche des laisses V et VII (adverbe « bien », déterminant numéral, substantif).

Deux autres laisses contiennent en leur début des informations spatio-temporelles. Dans les deux cas, l'information temporelle est donnée dans le premier vers et l'information spatiale dans le deuxième ; dans les deux cas également, c'est un nom de personnage qui occupe la fonction de sujet, et le sujet est postposé :

Un diemenche, quinze jorz après Pasques,

Esteit a Rome Guillemes Fierebrace (XXXIV, v. 1430-1431)

25 E. Langlois considère en effet que les produits de [e] fermé entravé (sa laisse V) et de [e] ouvert entravé (sa laisse VI) ne rimaient pas encore ensemble à l'époque de « la rédaction actuelle du poème », en dépit de l'absence, dans tous les manuscrits contenant ce passage, à savoir ceux de la rédaction AB, de lettrine signalant un changement de laisse : c'est, selon l'éditeur, « que les copistes, ne percevant plus de différence entre les deux sons, n'ont cru avoir affaire qu'à une seule tirade » (*Le Couronnement de Louis*, 1888, éd. Langlois, p. CLV et CIII). Dans son édition, Y. Lepage réunit en revanche en une seule laisse les v. 39-44 de l'édition Langlois. C'est aussi ce que fait R. Crespo dans sa récente édition du premier épisode de la chanson (*Il primo episodio del Couronnement de Louis*, Modena, Mucchi Editore, 2012) ; il s'en explique longuement dans la première partie de son important article « *Couronnement de Louis*, v. 39-44 », *Romania*, 129, 2011, p. 204-216.

Treis anz toz pleins fu Guillelmes li ber
Dedenz Peitou la terre conquerter (XLVII, v. 2011-2012)²⁶

Une série de vers d'intonation comporte seulement un circonstant spatial, placé dans tous les cas dans le premier hémistiche. Ce complément provoque la postposition du sujet au verbe. Celui-ci est presque toujours *estre*, une fois seulement il s'agit d'un verbe de mouvement. À chaque fois, le second hémistiche contient, en fonction de sujet, le nom ou le titre d'un personnage, qui est toujours le héros de la chanson. On remarquera que les trois premières occurrences, identiques ou similaires, se trouvent dans des laisses très voisines : ce jeu d'écho souligne leur solidarité thématique ; les deux dernières occurrences, presque identiques, se trouvent, dans la rédaction *AB*, à l'intonation de deux laisses successives, avec le même effet :

Al mostier fu Guillelmes Fierebrace (XIV, v. 249)

Al mostier fu Guillelmes Fierebrace (XVI, v. 326)

El mostier fu li cuens al fier visage (XVIII, v. 378)

El tertre monte Guillelmes li marchis (LX, v. 2510)²⁷

Par dedenz Rome fu Guillelmes li frans (LXII, v. 2642)²⁸

- 26 Dans *C*, le début de la laisse contient aussi des informations spatio-temporelles, mais au second vers seulement, et l'intonation paraît plutôt caractérisée, dans ce manuscrit, par le nom d'un personnage qui occupe tout le premier vers : « Li quens Guillelmes li marcis au cort nes, / Puis que il fu dedens Poitiers entrés, / Ainc ne li lut el regne a sejourner ».
- 27 Le vers d'intonation est très différent dans *C*, du point de vue du contenu comme de la structure : « En l'Alemant ot chevalier hardi » (nom propre de personnage en tête de vers, mais pas en fonction de sujet).
- 28 Dans *C*, le changement d'assonance ne se fait pas à cet endroit, et le vers d'intonation y est tout différent (simple mention d'une collectivité humaine par un pronom sujet) : « Tot li jurerent et foi et sairement » (v. 2675 *C*, éd. Lepage, ce qui correspond au v. 2646 de l'éd. Langlois). Sur *tot* comme équivalent de *tuit*, voir Cl. Régnier, *Les Rédactions en vers de La Prise d'Orange*, Paris, Klincksieck, 1966, p. 40 (« *C* est nettement picard ») et 42 (« La forme analogique *tot* remplace *tuit* au cas-sujet pluriel »).

Par dedenz Rome fu Guillelmes li ber (LXIII, v. 2649)²⁹

Un tout autre type, peu représenté, fait commencer le vers d'intonation par le verbe, le même à chaque fois ; le sujet, postposé, est toujours le nom d'un personnage, en l'occurrence celui du héros de la chanson :

Vait s'en Guillelmes li gentilz et li ber (XV, v. 272)

Vait s'en Guillelmes al Cort Nes li marchis (XXXV, v. 1450)

Vait s'en Guillelmes li nobiles guerriers (XXXVI, v. 1501)

On aura remarqué que ce type apparaît à l'intonation des deux lignes successives XXXV et XXXVI, qui inaugurent l'épisode de Tours³⁰.

54

Dans un autre type, le vers d'intonation commence par le nom et/ou le titre d'un personnage, qui occupe toujours la fonction de sujet. Le verbe peut être un verbe de mouvement, associé à un complément circonstanciel :

Li cuens Guillelmes se dreça sor ses piez (XVII, v. 343)

Li cuens Guillelmes chevalche lez un mont (LII, v. 2107)

Li cuens Guillelmes vint al pont toz premiers (LIII, v. 2126)

Li cinc s'en vont fuiant par mi un tertre (LIV, v. 2167)

Li cuens Guillelmes en est sailliz en piez (LXI, v. 2563)³¹

29 Dans C, le vers d'intonation est très différent et relève d'une structure qui ne se rencontre pas ailleurs dans la chanson ; on y observe un phénomène de dislocation à gauche, le premier hémistiche du premier vers de la laisse étant occupé par un groupe nominal, en fonction de complément, comprenant le nom et le titre d'un personnage, le second étant constitué d'une subordonnée temporelle : « Rois Loeys quant ot de chou finé, / Tot li baron li ont fait feüité ». Sur la dislocation, voir Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit., § 645.

30 Dans B, la laisse XXXVI commence tout autrement : « Guillelme erre (erra B2) qui mout fist a proisier ». Cependant, l'accord entre A et C sur la structure du vers d'intonation laisse penser que c'est cette structure qui figure dans l'archétype.

31 Dans C, le vers d'intonation relève d'un autre type (subordonnée temporelle, nom commun de collectivité humaine en fonction de sujet) : « Quant li baron sont revenus en piés ».

un verbe d'action, qui introduit un complément d'objet :

Quatorze rei armerent l'avessier (XXI, v. 636)³²

Li cuens Guillelmes ra conduit les forriers (LVII, v. 2289)³³

voire un verbe normalement introducteur de discours :

Gui d'Alemaigne apela un message (LVIII, v. 2362)³⁴

ou bien le verbe *estre*, qui précise, soit les caractéristiques permanentes d'un personnage :

Li apostoiles fu molt bien enseigniez (XIX, v. 495)

Guillelmes fu molt vertuos et forz (XXV, v. 932)

Li cuens Guillelmes fu molt bons chevaliers (XXX, v. 1250 et XLVI, v. 1931)

Li cuens Guillelmes fu molt chevaleros (XLIII, v. 1777)

Aclins fu molt orgoillos et fiers (XLIV, v. 1838)

- 32 Dans *B*, le vers d'intonation relève d'un autre type (subordonnée temporelle) ; cette laisse y commence en effet ainsi : « Quant armer volrent le paien avressier, / .xiii. roi l'en (le *B2*) mainent sanz targier ». Dans *C*, il s'agit encore d'un type différent (nom propre de personnage en tête de vers, nom commun de collectivité humaine en fonction de sujet) : « Corsaut aportent ses armes li paien ».
- 33 Dans la rédaction *AB*, ce vers d'intonation fait écho au v. 2285, situé vers la fin de la laisse précédente (« Li cuens Guillelmes a les forriers menez ») ; dans *A* seulement, il est ensuite répété sous une forme quasi identique au v. 2316, soit un peu plus loin dans la même laisse (« Li bers Guillelmes ra conduit les forriers »). Dans *C*, le passage d'une assonance en *é* à une assonance en *ié* ne se produit pas au même endroit ; le vers d'intonation de la laisse en *ié* s'y présente ainsi (circonstant spatial dans le premier hémistiche, nom commun d'une collectivité humaine en fonction de sujet) : « Par dedens l'ost s'arment li chevalier » (v. 2154 *C*, éd. Lepage).
- 34 Voir plus haut les vers d'intonation introduisant du discours. Il se trouve que, dans *C*, le vers d'intonation ne contient pas de verbe introduisant du discours (« Guis d'Alemaigne fu mout cortois et sages »), mais, peu après, on y trouve un vers dont le second hémistiche est semblable à celui du vers d'intonation de *AB*, et dans lequel le verbe *apeler* introduit du discours : « Isnelement apela un message » (v. 2253 *C*, éd. Lepage).

soit sa situation à un moment donné :

Li reis Galafres est de son tref issuz (XX, v. 614 et XXIX, v. 1189)³⁵

Guillelmes fu sor le tertre montez (XXII, v. 683)

Li cuens Guillelmes fu molt estolteiez (XXVIII, v. 1090)

ou encore un autre verbe d'état :

Li Sarrazins se sent navré parfont (XXVI, v. 958)

56

Une variante de ce type se rencontre à plusieurs reprises. Là, tout le premier vers est occupé par le nom d'un personnage, qui est toujours le héros, nom qui occupe la fonction de sujet, le reste de la phrase se déroulant dans le deuxième vers de la laisse. On remarquera que cette structure apparaît, dans la rédaction *AB*, à l'intonation de quatre laisses successives (XLVIII-LI) :

Li cuens Guillelmes a la chiere membre

Fu toz armez sor la montaigne lee (XXVII, v. 1066-1067)

Li cuens Guillelmes a l'aduré corage

Le jugement a oï del barnage (XLII, v. 1759-1760)³⁶

Li cuens Guillelmes a la fiere persone

S'en est tornez vers Bordels sor Gironde (XLVIII, v. 2020-2021)

Li cuens Guillelmes a l'aduré corage

S'en retorna par devers Pierrelate (XLIX, v. 2025-2026)

Li cuens Guillelmes a la chiere membre

Vers Annadore a sa veie tornee (L, v. 2030-2031)³⁷

35 Dans les deux laisses, ce vers d'intonation est suivi d'un autre vers semblable : « A lei de rei est chalciez et vestuz ».

36 Dans *C*, si le deuxième vers de la laisse est semblable à celui de *AB*, le premier, syntaxiquement indépendant, relève d'un autre type (titre de personnage, postposé, en fonction de sujet) : « En piés s'estut li quens au fier corage ».

37 Dans *C*, l'intonation est différente (nom de personnage, postposé, en fonction de sujet) : « Tant fu Guillelmes en icele contree / Qu'il l'ot par forche Loeys acuitee ».

Li cuens Guillelmes al Cort Nes li guerriers
Vers dulce France pense de chevalchier (LI, v. 2044-2045)³⁸

On notera également que le verbe n'occupe pas nécessairement la deuxième place rythmique de la proposition (laises XLII, L, LI)³⁹.

On peut assurément, sur un plan strictement syntaxique, rattacher à cette variante l'occurrence suivante :

Reis qui de France porte corone d'or
Prodom deit estre et vaillanz de son cors (III, v. 20-21)

Elle se distingue cependant fondamentalement des autres occurrences. En effet, partout ailleurs (et pas seulement dans ce type), lorsqu'un nom commun singulier désignant un animé humain figure en fonction de sujet dans le premier vers d'une laisse, ce nom est toujours précédé d'un article défini (par exemple, « li cuens al fier visage » [XVIII, v. 378], « li reis Galafres » [XXIX, v. 1189], « li portiers » [XXXVIII, v. 1600], « li gentilz abes » [XLI, v. 1724]) qui assure ou contribue à assurer l'identification du référent. Ici, en revanche, en l'absence de déterminant devant le nom *reis*, l'extensité, soit l'ensemble des objets auxquels ce nom réfère dans cet énoncé, est maximale, le nom est pris dans son sens générique, ce qui confère à l'énoncé un caractère gnomique. Il n'est évidemment pas indifférent que cette particularité affecte un énoncé très important dans le cadre du programme idéologique du *Couronnement de Louis*.

On aura constaté que nombre de vers d'intonation de la chanson contiennent des noms ou titres de personnages. Il n'est pas inutile d'examiner quels sont les personnages qui figurent à cette place privilégiée de la laisse. Le nom (ou le titre) de Louis est récurrent au

38 Dans C, le premier vers est équivalent à celui de AB, mais la suite est différente et rappelle le début de la laisse XLVII dans C (voir la note 26) : « Li cuens Guillelmes o le corage fier, / Dels qu'il estoit el regne de Poitiers, / Ne fu nul jor ne montast sor destrier ».

39 Sur l'ordre des constituants, voir Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, op. cit., § 631-644 ; l'ordre SnOnV (sujet nominal, objet direct nominal, verbe) qu'on trouve au début de la laisse XLII est un ordre rare.

début de la chanson, dans la scène de couronnement à Aix-la-Chapelle⁴⁰, plus précisément au début des laisses VIII à XIII, mais il n'y apparaît jamais en fonction de sujet grammatical : le fils de Charlemagne est seulement celui à qui on s'adresse (« Filz Looïs » [VIII, v. 72 ; XII, v. 166 ; XIII, v. 174] ; « bels filz » [IX, v. 80] ; « Looïs » et « sire filz » [X, v. 150]), ou celui de qui l'on parle (« de Looïs » [XI, v. 160]). C'est dans le même passage que le nom de l'empereur Charles est mentionné, une seule fois, à l'intonation, en fonction de sujet (X, v. 150)⁴¹. Le personnage de Louis figure encore à l'intonation de la laisse XLI, sous la forme d'un pronom personnel en fonction de complément d'objet direct (v. 1724).

58

D'autres personnages, plus ou moins individualisés, apparaissent au premier vers d'une laisse⁴². Il peut s'agir d'une collectivité (« bien dis et uit evesques » [V, v. 39] ; « bien vint et sis abez » [VII, v. 45] ; « Quatorze rei » [XXI, v. 636] ; « il » et « les chaitis » [XXXI, v. 1334] ; « cil » [XXXII, v. 1352] ; « Li cinc » [LIV, v. 2167] ; « il » [LV, v. 2181] ; « les forriers » [LVII, v. 2289]), ou bien d'une seule personne, dans la fonction de sujet (« Li apostoiles » [XIX, v. 495] ; « Li reis Galafres » [XX, v. 614 et XXIX v. 1189] ; « Li Sarrazins » [XXIII, v. 835 et XXVI, v. 958] ; « Corsolz li salvages » [XXIV, v. 879] ; « li portiers » [XXXVIII, v. 1600] ; « Li gentilz abes » [XLI, v. 1724] ; « Acelins » [XLIV, v. 1838] ; « Bertrans li ber » [LVI, v. 2210] ; « Gui d'Alemaigne » [LVIII, v. 2362]), d'apostrophe (« Amis, bels frere » [XXXVII, v. 1557 et LIX, v. 2435]), de complément d'objet (« l'aversier » [XXI, v. 636] ; « le portier » [XXXIX, v. 1629] ; « un message » [LVIII, v. 2362]). Une seule fois, un personnage est évoqué au moyen d'un adjectif possessif (XXXIII, v. 1378).

C'est le personnage de Guillaume qui figure le plus souvent au premier vers d'une laisse. Exceptionnellement, il apparaît dans la fonction

⁴⁰ Sur cette scène, voir l'article de V. Naudet dans le présent volume.

⁴¹ Dans *C*, le nom du personnage est accompagné à cet endroit d'une épithète formulaire : « Karles au vis fier ». Au début de la laisse IX, ce personnage est désigné dans *B* par *li rois* et dans *D* par « Chales li fiers » (v. 68 *D*, éd. Lepage ; voir aussi v. 174 *D*). Dans *D*, la mention de Charlemagne à l'initiale de laisse, en fonction de sujet, est plus fréquente (« Chales li ber » [v. 183 *D*], « rois Chales » [v. 199 *D*], « Chales a la chenue teste » [v. 277 *D*], éd. Lepage).

⁴² Pour les relevés qui suivent, nous nous sommes bornée à examiner le texte publié par Langlois.

d'apostrophe (« Franceis » [XXIV, v. 879] ; « Oncles Guillelmes » [LVI, v. 2210]) ou de complément d'objet (« l' » [XXIII, v. 835]). De façon massive, le personnage est désigné par son nom et/ou son titre, avec d'éventuelles expansions, dans la fonction de sujet. Différents cas se présentent. Tantôt ce nom remplit le premier hémistiche (« Li cuens Guillelmes » [XVII, v. 343 ; XXVIII, v. 1090 ; XXX, v. 1250 ; XXXIX, v. 1629 ; XLIII, v. 1777 ; XLVI, v. 1931 ; LII, v. 2107 ; LIII, v. 2126 ; LVII, v. 2289 ; LXI, v. 2563] ; « Quant veit Guillelmes » [LV, v. 2181]), tantôt il remplit le second (« Guillelmes Fierebrace » [XIV, v. 249 et XVI, v. 326] ; « li cuens al fier visage » [XVIII, v. 378] ; « Guillelmes li marchis » [LX, v. 2510]) ; parfois il n'occupe qu'une partie du premier hémistiche (« Guillelmes fu » [XXII, v. 683 et XXV, v. 932]), ou du second (« dist Guillelmes li ber » [XXXVII, v. 1557] ; « fu Guillelmes li ber » [XLVII, v. 2011 et LXIII, v. 2649] ; « dist Guillelmes li frans » [LIX, v. 2435] ; « fu Guillelmes li frans » [LXII, v. 2642]) ; il arrive également que ce nom occupe plus d'un hémistiche (« Vait s'en Guillelmes li gentilz et li ber » [XV, v. 272] ; « Vait s'en Guillelmes al Cort Nes li marchis » [XXXV, v. 1450] ; « Vait s'en Guillelmes li nobiles guerriers » [XXXVI, v. 1501]), et même qu'il remplisse tout le vers, ce qui distingue radicalement Guillaume de tous les autres personnages de la chanson (« Li cuens Guillelmes a la chiere membre » [XXVII, v. 1066 et L, v. 2030] ; « Li cuens Guillelmes al Cort Nes li marchis » [XL, v. 1666] ; « Li cuens Guillelme a l'aduré corage » [XLII, v. 1760 et XLIX, v. 2025] ; « Li cuens Guillelmes a la fiere persone » [XLV, v. 1911 et XLVIII, v. 2020] ; « Li cuens Guillelmes al Cort Nes li guerriers » [LI, v. 2044]). L'omniprésence de Guillaume en ouverture de laisse ne contribue pas peu à faire de ce personnage le « successeur moral de Charlemagne⁴³ ».

43 J. Wathelet-Willem, « Charlemagne et Guillaume », dans M. Tyssens et C. Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. 1, p. 215-222, p. 215 et 218 ; voir aussi, sur ce point, W. Azzam, « Guillaume couronné. La royauté dans *Le Couronnement de Louis* », dans S. Luongo (dir.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, t. 1, p. 163-171.

Une étude exhaustive des vers d'intonation du *Couronnement de Louis* supposerait d'examiner le rapport entre le vers d'intonation d'une laisse et le contenu de la laisse, ainsi que les diverses façons dont se font les passages de laisse à laisse. Ce point a déjà été abordé pour cette chanson, mais de façon non systématique⁴⁴. J. Rychner se montrait très sévère sur *Le Couronnement de Louis*, E. A. Heinemann beaucoup moins : « la laisse narrative⁴⁵ ne manque pas d'art, et l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* n'est pas négligeable⁴⁶ ». Passionnante pour l'idéologie au demeurant complexe et subtile qu'elle véhicule, déroutante par sa construction en épisodes, cette chanson se caractérise aussi par ses choix d'écriture, et ses vers d'intonation en sont un témoignage indiscutable.

44 E. A. Heinemann, « Sur l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* », dans *Charlemagne et l'épopée romane, op. cit.*, t. II, p. 383-391.

45 Sur les rapports entre chant et récit, voir l'article de D. James-Raoul dans le présent volume.

46 E. A. Heinemann, « Sur l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* », art. cit., p. 391.

DEUXIÈME PARTIE

Jodelle

ACTION DRAMATIQUE ET ACTION RHÉTORIQUE
DANS LA *DIDON SE SACRIFIANT* DE JODELLE

Jean-Dominique Beaudin
Université Paris-Sorbonne

Lorsque l'on parle d'action à propos d'une pièce de théâtre, on pense d'emblée à une construction dramatique telle que les classiques du XVII^e siècle l'ont conçue et qu'on retrouve jusqu'à l'époque moderne : en ce sens, l'action comporte une exposition, des péripéties, dont la dernière, la catastrophe, amène le dénouement. L'action ainsi comprise porte sur scène des évolutions psychologiques, comprenant des retournements de situation et des coups de théâtre successifs, ainsi qu'une confrontation du héros avec son destin, ou avec les dieux, ou avec d'autres personnages. Cette ligne dramatique peut être simple ou bien s'inscrire au sein d'une intrigue plus ou moins complexe.

Or nos tragiques français de la seconde moitié du XVI^e siècle, même s'ils ont développé une action de type dramatique telle qu'elle vient d'être rappelée, se faisaient en réalité une idée très différente de ce qu'est un spectacle dramatique.

De ce point de vue, les tragédies de Jodelle, poète de la Pléiade, sont emblématiques. Elles présentent bien une courbe dramatique, mais qui se trouve réduite par une simplification extrême et qui est souvent ralentie par d'amples morceaux de bravoure épiques ou lyriques, à tel point que la progression du drame, admirable par sa condensation, par la concentration des événements, chargée de peu de matière, semble diluée dans un ensemble rhétorique qui peut paraître aux esprits modernes, formés aux doctrines classiques, d'une pesanteur exaspérante, voire soporifique.

C'est ici qu'il faut, pour bien comprendre l'esprit qui animait les poètes de cette époque, ceux de la première génération à avoir adapté à la littérature française les principes de la tragédie dite « humaniste », faire intervenir un autre sens du mot *action*, le sens rhétorique hérité de l'Antiquité et notamment du *De oratore* de Cicéron et l'*Institution oratoire* de Quintilien¹.

64

L'action, prise en ce sens, est l'une des cinq parties de l'éloquence, au même titre que l'invention, la disposition, l'élocution et la mémoire. L'action consiste, pour l'orateur, à bien utiliser le geste, le regard, la voix, pour accompagner le discours ; la comparaison avec l'art du comédien s'impose et Cicéron n'hésite pas à établir un parallèle entre le discours et le théâtre, quitte à en signaler aussi les différences, entre le jeu de l'*orator* et celui de l'*histrion*, *actor* et *actio* étant formés sur le même radical, de même que *acteur* et *action*. Or le personnage de théâtre exprime ses sentiments, mais essaie en même temps d'agir sur ceux de son interlocuteur sur scène et de modifier la pensée ou les sentiments de celui-ci. De ce point de vue, la tragédie humaniste à ses débuts propose un cas de figure intéressant, celui où à la ligne dramatique soutenue par les passions se superpose, et souvent d'une manière prépondérante, un spectacle théâtral, visuel et sonore, qui traduit le jeu des sentiments, la plupart du temps exacerbés. D'où une vaste orchestration scénique, comportant des éléments musicaux et plastiques, des incantations prolongées, et toute une gestuelle expressive. Il existe ainsi une beauté formelle et sensible d'ordre scénique, dans laquelle réside d'abord l'action, au sens où les dramaturges contemporains de Jodelle l'entendaient. Rien n'empêche d'ailleurs de constater bon nombre de coïncidences entre les deux types d'action, dramatique et rhétorique. Une fusion est toujours possible, et c'est peut-être le personnage central, Didon, qui ici réalise le mieux une telle synthèse. Mais la primauté donnée à l'action rhétorique risque aussi parfois de diminuer la force et la netteté du mouvement dramatique.

C'est donc à un spectacle expressif et poétique que Jodelle convie ses spectateurs. Le génie des poètes des années 1550-1560 a été d'adapter

1 Voir aussi Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les Usuels de poche », 1992, article « Action ».

au théâtre tragique versifié les théories anciennes de l'action rhétorique, qui concernaient à l'origine simplement l'orateur et les discours en prose, et de substituer à l'orateur l'acteur (dans le double sens du mot au XVI^e siècle, celui de « personnage » et celui de « comédien »).

Cette préoccupation paraît d'autant plus remarquable que Fouquelin, dans sa *Rhétorique française* (1555)², accorde une place importante à la voix et à l'action, traitant du reste en deux chapitres distincts ces deux notions, alors que Cicéron considérait la voix comme une partie intégrante de l'action.

Le double sens que nous venons de donner au terme d'*action* est révélateur de la difficulté qui existe, quand on a affaire à un texte de la Renaissance, dans le maniement du vocabulaire esthétique. Si les deux significations existent, il y a des convergences possibles, nous l'avons dit. Il en va de même d'une notion comme le lyrisme (en poésie et au théâtre). Ce concept aussi a deux significations : une signification ancienne, puisque le lyrisme dans une tragédie grecque était une forme d'expression versifiée et strophique, accompagnée de musique ou psalmodiée : les parties « lyriques » correspondaient aux chants des chœurs, qui n'étaient pas sans rappeler le lyrisme choral, celui de Pindare, par exemple, où les strophes, antistrophes et épodes étaient proférées ou chantées, accompagnées d'un instrument de musique, et en particulier de la *lyre*. Mais on peut prendre le mot *lyrisme* dans une acception moderne : il s'agit alors d'un certain type de poésie élégiaque, traduisant de manière vive et passionnée les sentiments, et notamment celui de l'amour. Or, là encore, les deux sens peuvent se rejoindre. Quand nous évoquons un spectacle lyrique, deux acceptions sont donc possibles. Ajoutons que le chœur des tragédies grecques se scindait souvent en deux groupes, qui exécutaient des mouvements spécifiques. On peut imaginer une mise en scène de la *Didon* qui aurait recours à ces éléments spectaculaires, et qui d'ailleurs ressortissent à l'action rhétorique.

2 On trouvera le texte d'Antoine Fouquelin dans les *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 345-464.

Toutefois, nous n'envisagerons pas ici la question du chœur. Nous prendrons seulement l'exemple du personnage de Didon, parce qu'il se trouve au centre du drame proprement dit et qu'il offre un bon exemple de déclamation spectaculaire et pathétique. Rappelons que le livre IV de l'*Énéide* venait d'être traduit par Du Bellay et Des Mazures, et que Fouquelin, dans les pages de sa *Rhétorique* consacrées à l'action, cite à plusieurs reprises des passages de ces deux traductions. Il était donc tentant pour un dramaturge du cercle de la Pléiade de s'emparer d'un sujet épique et sentimental de cet ordre pour le porter à la scène. Jean-Claude Ternaux insiste à juste titre sur le fait que la *Didon* semble se présenter comme une suite de fragments épiques et qu'au XVI^e siècle, l'épopée se réincarne dans la tragédie³. D'autre part, il insiste sur la transformation que le poète français fait subir à son modèle latin.

Cela n'empêche pas cette tragédie d'être une sorte d'épopée dramatisée. La dramatisation de l'épique se situe d'abord au niveau de la progression dramatique, qu'Enea Balmas avait bien mise en lumière dans les notes de son édition⁴. Au premier acte, Énée a décidé de quitter Carthage : Jodelle commence sa pièce, selon les recommandations des Anciens, *in medias res*. C'est au deuxième acte qu'a lieu la confrontation attendue entre les deux protagonistes, Didon et Énée. Jodelle développe le poème virgilien (IV, 305-387). Énée, qui a pris sa décision, n'a pas encore vaincu tous ses scrupules : le spectateur est en attente ; la reine peut encore espérer le convaincre ; mais elle perd la maîtrise d'elle-même et lance de furieuses malédictions. Au troisième acte, elle reprend ses esprits après un évanouissement. Elle charge sa sœur Anne de tenter de fléchir Énée, à qui elle ne demandera plus de renoncer à son projet, mais seulement de différer son départ, d'attendre une saison moins dangereuse pour la navigation. Mais Énée refuse cette proposition, ses remords se sont estompés, tandis que Didon commence à se sentir coupable. Elle aura pleinement conscience de sa culpabilité à la fin de la pièce, où elle prendra peu à peu la décision de mourir. C'est

3 Voir l'introduction de la *Didon se sacrifiant*, éd. J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2002, p. 7-24.

4 Jodelle, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, t. II, 1968.

dans le dernier acte qu'elle va accomplir son destin et se donner la mort sur un bûcher, où elle brûle d'abord les vestiges de son amour. Sa mort est une purification sacrificielle, d'où le titre de la pièce. C'est donc l'histoire d'une *furie* et la montée progressive d'un sentiment de culpabilité qui forment la trame de la pièce, laquelle est d'une simplicité extrême. Didon passe par tous les degrés de la passion, qu'elle finit par surmonter. Cette ligne dramatique est comme enfouie dans la poésie épique et lyrique. C'est alors que l'action rhétorique vient soutenir le spectacle. La théâtralité éclate dans le geste, la voix, la respiration, le rythme, les regards.

Bien des passages peuvent être cités en exemple de ce point de vue et il appartient à chacun de mener l'enquête à partir de ces modestes prolégomènes. Nous choisirons d'abord un extrait emblématique, celui qui ouvre le deuxième acte (v. 433-461)⁵.

On reconnaît sans peine, dans cette tirade de Didon entrant pour la première fois en scène, tous les thèmes qui vont tisser le drame : soupçons justifiés de Didon à l'égard de la trahison et de l'ingratitude d'Énée, faiblesse physique de la reine en proie à une passion malheureuse, lutte entre la passion et la raison, toute-puissance d'une passion amoureuse qui triomphe de la raison, arrêts du Ciel envers la destinée humaine, courroux incontrôlé de l'héroïne. Celle-ci envisage de convaincre Énée en faisant naître en lui la pitié. Sinon, la mort pourra venir à bout du mal : le dénouement, sans être certain, est du moins déjà envisagé.

On a donc ici comme un condensé rhétorique de l'action dramatique. Et le geste, les mouvements, la voix, la respiration vont revêtir une importance capitale dans la mise en spectacle du drame. Ce qui frappe d'abord, c'est l'émotion qui saisit physiquement le personnage : y contribuent notamment les interrogations et les exclamations, mais aussi le rythme du vers, qui correspond ici à des secousses corporelles :

Veut donc ce desloyal avec ses mains traïstresses
Mon honneur, mes bienfaits, son honneur, ses promesses,

5 Nos citations sont issues de l'édition, déjà citée, de Jean-Claude Ternaux.

Donner pour proie aux vents ? Je sens je sens glacer

Mon sang, mon cœur, ma voix, ma force, et mon penser. (II, v. 435-438)

Le rythme ternaire des quatre membres du second vers traduit ce soubresaut physique et c'est là un des éléments de la *declamatio* théâtrale. Les énumérations qui indiquent le début de la pâmoison de Didon donnent au vers un style haché qui témoigne de l'essoufflement du personnage. Ce sont comme des didascalies internes, portées par le texte même. Quant à la fureur, elle est marquée par la véhémence, manifeste dans le bouleversement syntaxique verbe-sujet en tête de phrase interrogative et par des allitérations (retour obsessionnel des dentales par exemple). L'opposition qui s'exprime par les déterminants possessifs *mon/son* et *mes/ses* au sein de groupes nominaux antithétiques résume bien l'antagonisme entre les deux personnages et il faut que l'actrice accentue fortement *son* et *ses* : cela fait partie de la mise en scène sonore de la pièce. On voit donc combien la rhétorique joue un rôle d'orchestration spectaculaire ainsi que de mise en lumière des ressorts de l'action dramatique. La fusion entre les divers plans est particulièrement heureuse dans ce passage.

La suite de la tirade, que nous donnons ci-après, confirme l'importance de la rhétorique sonore : d'abord une série d'interrogations en *crescendo*⁶ souligne le trouble et l'indignation de la reine ; puis un vers sentencieux marque une pause⁷, avant de laisser place à un nouveau *crescendo* émotif sous forme d'exclamations très brèves : à chaque fois, les modalités affectives, interrogatives et exclamatives, sont prises dans mouvement répétitif (on notera les anaphores *Est-ce ainsi que...* et *ô trop...*). Tout cela démontre la puissance sonore de la déclamation théâtrale et surtout la superposition de deux axes dramatiques : la passion qui forme la trame

6 Il est important, du point de vue de la diction, que l'actrice, en déclamant ce genre de tirade en *crescendo*, monte la voix progressivement, et ne commence pas trop fortement, de peur de ne pas pouvoir parvenir au sommet du mouvement oratoire. C'est ce que recommande instamment Cicéron dans le *De oratore* (livre III, éd. Bornecque-Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930, 4^e tirage, 1971, p. 96).

7 C'est le moment où l'actrice doit « descendre » d'un degré, avant l'ascension progressive du mouvement suivant. C'est une exigence de *varietas*, dont l'agrément est loué dans le *De oratore* (*ibid.*, p. 95).

de la pièce et le spectacle musical (et visuel, car on imagine toutes sortes de gestes). Action dramatique et action rhétorique se conjuguent ici pour créer une harmonie poétique et spectaculaire :

Est-ce ainsi que le Ciel nos fortunes balance ?
Est-ce ainsi qu'un bienfait le bienfait recompense ?
Est-ce ainsi que la foy tient l'amour arrêté ?
Plus de grace a l'amour, moins il a de seurté.
O trop fresle esperance ! ô cruelle journee !
O trop legere Elise ! ô trop parjure Enee ! (II, v. 443-448)

Ce mouvement passionné, mais varié dans ses rythmes et sa syntaxe, selon les inflexions de l'âme, se trouve brutalement interrompu par l'arrivée soudaine d'Énée, qui semble troubler la reine, ce que souligne le *mais* initial, qui n'est pas une conjonction d'opposition, mais correspond à la découverte d'un fait nouveau. Les mouvements scéniques sont bien indiqués dans les paroles mêmes des personnages, en l'absence de didascalies externes, pratique courante des auteurs tragiques de l'époque : *voici [...] sus, sus, escartez-vous / Troupe Phenicienne* : le contour habituellement bien dessiné de l'alexandrin se trouve brisé par le rejet, puis l'enjambement, par la césure forte à l'intérieur des vers, par la secousse vocale obtenue par la répétition du monosyllabe *sus* :

Mais ne le voici pas ? sus sus escartez-vous,
Troupe Phenicienne : il faut que mon courroux
Retenant ce fuitif, desor' se desaignisse ; (II, v. 449-451)

On sent l'effort douloureux de Didon pour se calmer, difficulté sensible dans le rythme brisé et dans le jeu des sons (*desor' se desaignisse*). La rhétorique poétique élégiaque se convertit ici en spectacle sonore et visuel. Cela crée un style tragique tout à fait original et caractéristique de la tragédie humaniste à ses débuts.

Jean-Claude Ternaux, dans l'introduction de son édition de la *Didon*, insiste à juste titre sur la réincarnation de la poésie épique dans la tragédie humaniste. Mais ce qu'il faut bien voir aussi, nous l'avons dit, c'est que l'épique peut se présenter sous forme dramatisée et servir à faire ressortir

le conflit dramatique, l'*agôn*, pour parler comme les Grecs. C'est ce qui semble ressortir des vers 515-532 :

70
Prends encor que les eaux se rendissent bonaces
En ton département, crains-tu point les menaces
Du Dieu porte-trident irrité contre toy,
Infidelle à celui qui n'aura plus de foy ?
Toutes les fois qu'en mer les flots tu sentiras
Contre-luter aux flots, palissant tu diras,
C'est à ce coup, ô ciel, ô mer, que la tempeste
Doit justement vanger ma foy contre ma teste.
Et si tu attens lors, que de Troye les Dieux
Portez dans ton navire, appaisent et les cieux,
Et l'onde courroucée : Il te viendra soudain
Dans l'esprit, que tout Dieu laisse l'homme inhumain.
Un Dieu mesme perdroit l'Ambrosie immortelle,
Privé de déité, s'il estoit infidelle.
Tu gagnas leur secours par une piété,
Leur secours tu perdrois par une cruauté.
Songes tu point encor, que mesme en la marine
L'Amour voit honorer sa puissance divine ? [...]

On remarque aisément les traits épiques et poétiques du passage : thème de la tempête, inévitable dans l'épopée, évocations mythologiques, grandissement à l'échelle du cosmos, vocabulaire spécifique (*marine* pour *mer*), périphrase contenant une épithète homérique (*Dieu porte-trident*) ; mots composés, tant goûtés de la Pléiade (à l'exemple précédent on peut joindre *contre-luter*). Mais tout converge vers l'action théâtrale : J.-C. Ternaux remarque en note que « chez Virgile, au livre I, c'est Éole qui, sur les conseils de Junon, déclenche la tempête [et que] Jodelle invente cette colère de Neptune pour rendre le discours de Didon plus persuasif ». C'est reconnaître que le poète se place dans une perspective théâtrale autant qu'épique. En fait, les évocations de style épique deviennent ici des arguments dramatiques, destinés à convaincre Énée, d'où l'importance de certains procédés comme l'interrogation, le paradoxe (le dieu qui perd l'immortalité), l'insertion de paroles de discours direct que Didon prête

fictivement à Énée. La rhétorique est bien ici une rhétorique de théâtre et le recours à la poésie épique devient un moyen de théâtraliser le modèle virgilien. Didon, par ces procédés, tente de faire naître la crainte dans l'esprit d'Énée, la crainte étant l'un des ressorts privilégiés du tragique.

On peut partir de la conception cicéronienne de l'*actio* pour apprécier la manière dont Jodelle adapte les principes classiques au théâtre. Dans le livre III du *De oratore*, Cicéron, par la voix de Crassus, affirme que l'action joue dans l'art oratoire un rôle de premier plan. Il examine d'abord la question du ton et part du principe qu'« à tout mouvement de l'âme correspond en quelque sorte naturellement son expression de physionomie, son accent et son geste propres », et que « tout le corps de l'homme, toute sa physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle [...]. La colère doit avoir son ton propre, aigu, rapide, très coupé⁸. » (Et Crassus cite des passages de tragédies pour illustrer son propos.) Or, ce ton de fureur saccadé s'observe précisément en maints passages de la *Didon*. Ce style coupé et incisif apparaît par exemple dans le passage déjà cité où l'héroïne laisse éclater sa colère contre Énée :

Veut donc ce desloyal avec ses mains traistresses
 Mon honneur, mes bienfaits, son honneur, ses promesses,
 Donner pour proye aux vents ? Je sens je sens glacer
 Mon sang, mon cœur, ma voix, ma force, et mon penser. (II, v. 435-438)

ou encore à la fin de l'acte II, lorsqu'elle constate l'insensibilité d'Énée et ne se domine plus, ni de la voix, ni du corps : c'est ici que le geste et la voix deviennent spectaculaires ; avant de lancer ses imprécations en un ample mouvement, Didon se sent trembler de fureur : le style coupé traduit la colère et la rage du personnage :

[...] ha une couleur blesme
 Me prend par tout le corps, et presque les fureurs
 Me jettent hors de moy, [...]
 C'est bien dit, c'est bien dit [...] (II, v. 910-917)

8 *Ibid.* p. 90.

La tirade s'achève par la « pâmoison » de Didon, dans un style haché : « Entron, je ché, je ché, entron » (v. 953). Un autre élément primordial de l'*actio* est la physionomie. Cicéron prête à Crassus les propos suivants :

Sed in ore sunt omnia. In eo autem ipso est omnis oculorum ; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant. Animi est enim omnis actio et imago animi uultus, indices oculi. Nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes et commutationes possit efficere. Neque uero est quisquam qui eadem contuens efficiat.

72

Mais tout dépend de la physionomie et dans cette physionomie même ce sont les yeux qui jouent le rôle prépondérant ; aussi les vieillards avaient-ils d'autant plus raison, lorsqu'autrefois ils se refusaient à louer beaucoup un acteur sous le masque, même Roscius. C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et le miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement ce sont les yeux, car c'est la seule partie du corps qui, à toutes les passions, puisse faire correspondre autant d'expressions différentes, et il est certain que personne, les yeux fermés, ne peut produire le même effet⁹.

On ne sera donc pas surpris de l'importance, dans le dialogue, des yeux et du regard, dont le dramaturge tire des effets pathétiques :

Par ces larmes je dy, que te montrant à l'œil

Combien l'amour est grand, quand si grand est le dueil [...] (II, v. 579-580)

Mais le point culminant du spectaculaire se situe dans les grandioses plaintes de la fin de la pièce, à partir du vers 1903. Dans de longues suites de vers, Didon se livre à de majestueuses invocations d'une poésie cosmique et épique, qui prennent un tour élégiaque et théâtral par une sorte de vaste orchestration, où le visuel et l'auditif se combinent. Sur le plan de l'harmonie, la présence systématique de rimes féminines dans cette partie de la tragédie, à une époque où le *e* final est encore audible, augmente la musicalité du vers. Face à son destin, face à sa

9 *Ibid.*, p. 93.

mort prochaine, Didon parle le langage du sublime. C'est ici que la matière épique se théâtralise en un ample spectacle qui atteint une beauté presque plastique. On imagine Didon, sur le devant de la scène, évoquant en imagination l'*enchanteresse* des bords de l'Océan, puis invoquant solennellement les Dieux :

Vers la fin d'Océan où le Soleil se couche,
Sont les Mores derniers, pres l'echine foulee
Du grand Atlas portant la machine estoilee :
De là lon m'a monstré la sage enchanteresse [...]
Elle arreste à sa voix la plus roide riviere,
Et fait tourner du ciel les signes en arriere :
Les ombres de là bas en hurlant elle appelle,
Tu orras rehurler la terre dessous elle [...] (II, v. 1906-1920)

Certes, il s'agit d'une feinte destinée à masquer à son entourage sa volonté de mettre fin à ses jours, mais il y a là une théâtralisation très nette des évocations poétiques et il y a aussi des paroles à double sens, ce qui produit toujours un heureux effet au théâtre. Le dernier vers de notre citation (« Tu orras rehurler la terre dessous elle ») nous paraît préfigurer de manière indirecte et symbolique, et fortement sonore¹⁰, le tragique du dénouement qui s'approche et la mort de Didon.

Ainsi l'action de la *Didon* se situe-t-elle à deux niveaux, mais toujours convergents, et c'est en fait le spectacle qui est privilégié à travers l'expression poétique, visuelle, musicale de la passion. Jodelle n'est pas esclave du modèle virgilien. Il faut d'ailleurs songer que le personnage de la tragédie de Jodelle doit probablement autant à la Didon très théâtrale et très pathétique des *Héroïdes* d'Ovide qu'à celle de l'*Énéide* de Virgile. Le choix même du titre de la pièce éclaire ce qui fait l'essence de la tragédie humaniste à ses débuts : Didon *se sacrifie* non seulement à la suite d'une évolution psychologique, par un désir et un acte de purification, mais encore au terme d'une mise en scène spectaculaire,

¹⁰ On remarquera le retour du son [r], ainsi que le rythme accentuel ternaire du premier hémistiche.

même si elle ne meurt pas sous les yeux du spectateur ; et cette mise en scène n'est pas seulement le fait du dramaturge, c'est l'héroïne elle-même qui s'y livre et orchestre sa propre mise à mort. Le recours, dans le titre, à la forme verbale en *-ant*, d'aspect sécant, voire progressif, est significatif à cet égard : rien n'est laissé au hasard sous la plume d'un poète conscient des exigences du spectacle.

DEUIL ET TRAGÉDIE CHEZ JODELLE.
DIDON SE SACRIFIANT : II, 433-461 ; V, 2099-2207¹

Frank Lestringant
Université Paris-Sorbonne

Chacun connaît la triste fin d'Étienne Jodelle et les « Vers funebres » qu'Agrippa d'Aubigné, tout jeune encore, lui a dédiés en 1574 :

Trottez Iambes estoffez
De creve-cœur et d'amertume,
Faictes regorger à ma plume
Les motz qui vous ont eschauffez :
Esclatez ma juste querelle,
Ridez vostre face d'horreur
Pleurez de fureur la fureur,
Et de vers le vers de Jodelle.

Jodelle est mort de pauvreté,
La pauvreté a eu puissance
Sur la richesse de la France ;
O Dieux, quelz traictz de cruauté !
Le Ciel avoit mis en Jodelle
Un esprit tout autre qu'humain ;
La France lui nia le pain,
Tant elle fut mere cruelle².

- 1 Jean-Dominique Beaudin a le premier choisi de commenter le début de l'acte II de *Didon se sacrifiant*. Il a bien voulu que son explication ne demeure pas seule et qu'elle s'adjoigne ce complément. Je le remercie très sincèrement de sa largeur de vues et de sa générosité.
- 2 Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, éd. Henri Weber, M. Soulié et J. Bailbé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 331-332.

C'est dire que Jodelle auprès de certains est la tragédie personnifiée. C'est le poète tragique de la Pléiade dont l'ombre continue de flotter au-dessus des poètes de la fin du siècle. Un poète trop tôt disparu, dans des circonstances mal élucidées, après avoir été l'auteur d'un échec retentissant. Un poète que la disgrâce royale a condamné, abandonné à la solitude et dont elle a fait une sorte de poète maudit avant la lettre.

En Jodelle il y a donc du révolté, et du génie méconnu. Un poète vite devenu archaïque, un génie dont la rudesse est révérée par la postérité comme celle d'un génial précurseur, un rien brutal, comme il se doit.

DEUIL ET TRAGÉDIE

Le deuil peut *a fortiori* surprendre. Personne n'est mort quand la tragédie s'ouvre. *Didon se sacrifiant* ne commence pas dans le sang comme la *Cléopâtre captive*, la première pièce de Jodelle qui fut jouée et hautement louée par ses pairs. Énée est seulement en train de partir, levant les amarres pour suivre son auguste destin, et laisse seule Didon, sa maîtresse éplorée et furieuse. Rien de commun entre lui et l'ombre d'Antoine, ruisselante de sang, et jaillissant du tombeau où elle s'est ensevelie, tout au début de la première pièce de Jodelle. Énée a un brillant avenir, comme le savent tous les lecteurs de l'*Énéide*. C'est là la « faiblesse » du personnage, dira-t-on, son caractère inégal au degré de la tragédie, le plus élevé qui soit, comme le veut Aristote (*Poétique*, 1449b et 1462).

Il en résulte une inégalité entre les personnages, inégalité d'emblée flagrante, qui tend à condamner le survivant, en n'accordant d'intérêt qu'à la reine furieuse et suicidaire. « Le héros est réduit à l'homme qui doit faire face à sa faiblesse, qui doit lutter entre deux termes tels que l'amour et le destin », note justement Mariangela Miotti³.

3 Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. Mariangela Miotti, introduction, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, t. 5 (1573-1575), Firenze/Paris, L. S. Olschki/PUF, 1993, p. 349.

Énée paraît en proie aux doutes, faible, et morne. Ses actions héroïques, il les rapproche des troubles causés par le visage d'une femme. Le départ d'Énée, qui causera la mort de Didon, est commandé par la divinité. En cela Énée n'est pas coupable de repartir. Ce qui est tout d'abord présenté comme le conflit entre devoir et passion apparaît en fait comme le conflit entre l'homme et la volonté de Dieu, entre l'homme et la religion⁴. Ce conflit est représenté, autour d'Énée, par les deux groupes de personnages qui l'entourent, et que l'on voit s'opposer à la première scène : d'un côté son fils Ascaigne et le fidèle compagnon Achate, avec leurs « passions inutiles », de l'autre le pilote Palinure avec sa foi qui impose l'obéissance. Les premiers, les plus humains de ses proches, en appellent aux sentiments ; l'autre n'invoque que le devoir, qu'il suivra inexorablement jusqu'à sa mort prochaine⁵. C'est le pilote Palinure qui l'emporte dès la fin du premier acte, avant de se noyer plus tard par temps calme, une nuit, au large de la Lucanie.

Les hommes ne s'agitent que durant trois actes à peine, les trois premiers actes de la pièce, et disparaissent ensuite, ne laissant sur scène, jusqu'à la chute, que des femmes. La tragédie éclate dans toute sa violence avec le surgissement des femmes, Didon hagarde au début de l'acte II, et le Chœur des Phéniciennes qui l'entoure et l'escorte. Énée avec ses Troyens disparaît prudemment après l'acte III, laissant les femmes seules en présence. La tragédie est une tragédie de femmes. La pièce dit la douleur des femmes. C'est une vocifération de l'héroïne, un ton écorché, hagarde, passant de la colère la plus folle à la prostration subite, et autour d'elle l'agitation de ses suivantes, la compassion de la sœur et de la nourrice. Cependant, le Chœur reprend ce cri vociférant un ton plus bas, plus sourd et plus continu. Le Chœur des Troyens, méditant à la fin de l'acte Ier et délivrant la leçon des tribulations humaines, laisse à l'acte II la place au Chœur des Phéniciennes, violemment hostile à Énée et disputant avec lui une joute stichomythique (II, v. 989-1013). C'est, semble-t-il, le Chœur des Troyens qui reprend la parole à la fin de l'acte III, pour plaindre les humains, qui, « même au milieu du

4 *Ibid.*, p. 351.

5 Virgile, *Énéide*, V, 847.

repos et des villes », « vont souffrant, au lieu d'estre tranquilles / Une éternelle mer »⁶. Le Chœur de l'acte IV reprend les accusations contre le « déloyal » Énée, et ce sont les femmes que l'on entend, accablant sans pitié le « méchant ». Le Chœur de l'acte final est évidemment un chœur de femmes, qui clame le deuil qui vient de s'abattre sur Carthage, « malheureuse à jamais » (V, v. 2340).

Deuil et tragédie : dès le début la mort est là, et de toutes les façons, alors qu'aucun cadavre n'est encore à déplorer. L'empire de la tragédie est tel qu'il crée d'emblée cette concentration de douleurs. Quelque chose de funeste doit se produire, et le deuil en est sensible sur tous. La tragédie n'apparaît dans toute sa force et dans toute sa violence que dans cette réunion d'afflictions, dans ce drame redouté, que l'annonce du départ d'Énée a causé.

78

Quelques remarques de forme pour rappeler que la tragédie est une forme fixe, cinq actes d'alexandrins, que couronnent à chaque fois les gémissements, les imprécations ou les déplorations du Chœur. La métrique a un caractère plus régulier que dans *Cléopâtre captive*, où sept mètres étaient utilisés. Ici l'on voit surtout l'emploi des alexandrins à rime plate (2 012 vers) à côté des octosyllabes (224) et des vers de six syllabes (110)⁷. Les actes I et II font se succéder l'octosyllabe à l'alexandrin, le Chœur ayant le monopole du mètre le plus court ; l'acte III prête au Chœur une alternance d'alexandrins en distiques et de vers de six syllabes. À l'acte IV, le Chœur a le vers de six syllabes pour faire suite au débat des principaux personnages en alexandrins, et donner sa leçon. À l'acte V uniquement, Jodelle s'est servi de trois mètres différents : l'alexandrin pour les tirades des personnages, un distique d'octosyllabes et un vers de six syllabes dans la première intervention du Chœur, un distique d'alexandrins et un vers de six syllabes dans sa seconde intervention.

6 Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, 2002, III, v. 1574-1576.

7 *Didon se sacrifiant*, éd. Miotti, p. 349. Des « sénaires », dit Mariangela Miotti des vers de six syllabes.

Contrairement à la règle, et sans entrer dans le détail, l'alternance des rimes masculines et féminines n'avait pas été respectée dans *Cléopâtre captive* ; l'est-elle à présent dans *Didon se sacrifiant* ? On observe que tout le I^{er} acte, sauf la tirade finale du Chœur, est en rimes féminines, ce qui semble tout à fait contraire à la variété prônée par Ronsard et ses amis de la Pléiade. Or les personnages en scène, Énée et ses compagnons, sans oublier le Chœur des Troyens, sont tous des hommes. Cet acte masculin, ou cet acte troyen, comme on voudra, paré de rimes féminines, revêt de ce fait un ton d'agitation extrême⁸. Le [ə] final était audible au XVI^e siècle, tout juste prononcé. À ce sujet, Thomas Sébillot, dans son *Art poétique français*, déclare qu'il n'a « que demi-son, et est autrement tant mol et imbécile, que se trouvant en fin de mot et de syllabe, tombe à plat, et ne touche que peu l'oreille⁹ » – touche peu l'oreille, mais la touche quand même, à la manière d'un écho lancinant ou d'une sourdine. On est tenté d'interpréter ces rimes systématiquement féminines comme l'expression d'une inquiétude sourde, d'une appréhension rentrée. Il y a peut-être aussi, de la part de Jodelle, une intention satirique au détriment des personnages masculins, le groupe des Troyens fugitifs. La rime féminine pourrait montrer « l'inanité des prétentions viriles d'Énée », le genre des rimes servant de commentaire aux propos qu'il tient¹⁰.

L'homogénéité des rimes féminines caractérise aussi l'acte V, où même le Chœur emprunte la rime féminine, sauf dans sa toute dernière intervention. Cette fois, les Troyens ayant levé l'ancre, seules des femmes apparaissent, les femmes de Carthage en l'occurrence, autour de Didon prête à se tuer sur le bûcher, puis s'enfermant dans son château pour y mourir.

Ces rimes féminines continues, qui emplissent les actes I et V, se retrouvent ailleurs, à la fin des actes III et IV, juste avant les parties chorales. À la fin de l'acte III, du vers 1499 au vers 1570, elles

8 Voir sur ce point l'article de Nina Hugot, « Le jeu des genres : note sur le genre des rimes dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. LXXIV, 2012, n° 1, p. 135-144.

9 Thomas Sébillot, *Art poétique français*, chap. VI, « De la coupe féminine », dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 68-69.

10 Nina Hugot, « Le jeu des genres », art. cit., p. 142.

s'appliquent à la tirade d'Énée, évoquant le souvenir de la tempête essuyée avant l'arrivée à Carthage et l'accueil de Didon, et à la réponse d'Achate incitant à un prompt départ. La rime féminine dans ces tirades prononcées par des personnages sur le départ, résolus à tirer un prompt parti de la nuit et du vent, pourrait avoir une valeur ironique. Cette rime féminisée ferait discrètement la satire d'Énée et de toute sa troupe, fuyant nuitamment « Didon et la saison », prises l'une et l'autre d'une même fureur¹¹. À vrai dire, les fuyards, qui redoutent la reine plus que le mauvais temps, ont à peine la vaillance de femmes.

80

Dans l'acte IV, on retrouve ces rimes féminines continues du vers 1903 au vers 2006, pour les dernières paroles de Didon et d'Anne, juste avant l'intervention du Chœur. De cette manière, tant du côté masculin (acte III) que féminin (acte IV), l'incertitude, éventuellement teintée d'ironie, et l'angoisse dominant et laissent présager le dénouement tragique.

De l'exposition à la catastrophe, la rime féminine continue encadre en définitive toute la pièce, ponctuant le seuil comme le dénouement. Elle marque du reste l'ensemble des vers où l'on perçoit un parfait équilibre entre rimes féminines prononcées par des hommes et rimes masculines prononcées par des femmes¹². Seul l'acte II est exempt de la rime féminine continue, qui allonge lamentablement le vers et retentit comme une faiblesse, comme une incertitude douloureuse ou comme une plainte.

« DIEUX, QU'AY-JE SOUPÇONÉ ? DIEUX, GRANDS DIEUX QU'AY-JE SCEU ? » (II, V. 433)

On isolera la première tirade de Didon, au début de l'acte II, du vers 433 au vers 461. Avec cette tirade véhémence, qui s'accompagne de gestes et de mouvements violents, l'alexandrin revient, après l'intermède du Chœur des Troyens composé d'octosyllabes. Au lieu de ne recourir qu'à la rime féminine, la tirade, comme toute la suite de l'acte, fait alterner rimes masculines et rimes féminines. Cette disposition, classique en

11 Jodelle, *Didon se sacrifiant*, III, v. 1523.

12 Nina Hugot, « Le jeu des genres », art. cit., p. 138-139.

apparence, est nouvelle dans la pièce. Elle traduit d'emblée la dureté de l'héroïne, sa raideur exacerbée, sa folie, en parfait contraste avec les tristes ruminations du Chœur à la fin de l'acte précédent. La tragédie enfin prend corps.

Jusque-là la reine de Carthage était absente de la scène. Tout l'acte I montre Énée et les siens, d'un côté son fils Ascaigne et Achate, l'ami fidèle, qui se demandent si l'ordre cruel des Dieux ne va pas causer la mort de Didon, dont Achate rappelle la triste histoire, de l'autre Palinure, beaucoup moins sensible aux sentiments, quoi qu'il arrive, et pour qui les Troyens doivent d'abord obéir aux Dieux :

Aimant mieux en m'armant d'une volonté pure
Perdre tout, que d'avoir vouloir de faire injure
Aux mandements d'un Dieu, qui veut que pour un vice
Executé, vouloir de faillir se punisse. (I, v. 153-156)

Le deuxième acte est la confrontation entre Didon et Énée, d'après l'*Énéide* de Virgile, chant IV. Ou plutôt c'est le surgissement sur scène de Didon, échevelée et furieuse. Ce surgissement soudain est un choc pour le spectateur. Il se produit tout de suite après le premier chant du Chœur des Troyens, résigné au malheur qui doit advenir : « Tout n'est qu'un songe, une risée / Un fantôme, une fable, un rien / Qui tient nostre vie amusée / En ce qu'on ne peut dire sien » (v. 363-366), et qui clôt l'acte premier. Ce chant du Chœur, de cent quarante vers, que l'on peut imaginer psalmodié, de manière répétitive et consternante, implique une certaine lenteur, un certain hiératisme. Il ne prépare aucunement ce qui suit immédiatement, l'irruption de Didon furieuse au premier plan de la scène. D'un acte à l'autre, il y a rupture abrupte.

Soudain, sans préparation, avec la violence d'une bourrasque, c'est, au tout début de l'acte II, la brusque entrée en scène de l'héroïne tragique, dont la tirade furieuse s'ouvre par trois questions, ou plutôt par une question trois fois formulée, et trois fois approfondie :

Dieux, qu'ay-je soupçonné ? Dieux, grands Dieux qu'ay-je sceu ?
Mais qu'ay-je de mes yeux moymesmes apperceu ? (II, v. 433)

« Soupçonné », « su », « aperçu » : le soupçon fait place au savoir, et le savoir à la perception tangible, qui met en avant la personne scrutatrice et la sollicite tout entière : « de mes yeux moi-même aperçu ».

Une quatrième question suit immédiatement les trois premières, et c'est un acte d'accusation, développé sur deux vers et demi :

Veut donc ce desloyal avec ses mains traistresses
Mon honneur, mes bienfaits, son honneur, ses promesses,
Donner pour proye aux vents ? (II, v. 435-438)

82

À « mon honneur », suivi de « mes bienfaits », répond « son honneur », accompagné de « ses promesses ». De cette construction en parallèle ressort le traitement inégal réservé aux deux composantes du couple : l'honneur pour Didon s'accompagne des bienfaits qu'elle prodigue, pour Énée il ne réserve que des promesses non tenues. De cette inégalité de traitement résulte le dernier hémistiche : tout cela est destiné à être jeté aux vents.

Au cours de tout cet acte II, comme dans le récit de Virgile, Didon subit une métamorphose spectaculaire : de femme qui supplie, elle se transforme en femme qui maudit et son amour devient haine. Mais l'on s'aperçoit que d'emblée sa première tirade n'est pas pleinement cohérente. Sa fureur la fait passer d'un instant à l'autre de l'emportement au pardon, et de la colère à la réconciliation.

Furieuse, frémissante, elle ahane : « Je sens je sens glacer / Mon sang, mon cœur, ma voix, ma force, et mon penser ». Les premiers mots sont répétés, spasmodiquement repris, puis c'est la déferlante des termes, physiques tout d'abord : « mon sang, mon cœur, ma voix », puis moraux : « ma force, et mon penser ». Didon délire sans doute, mais sa profération exprime un ordre symbolique, une contagion progressive de ses organes et de ses sens.

Puis, après cette pause, ou cette reprise de souffle, elle reprend son avalanche de questions — sa déferlante de questions, serait-on tenté de dire :

Las ! Amour, que devien je ? et quelle aspre furie
Se vient planter au but de ma trompeuse vie ?

Trompeuse, qui flattoit mon aveugle raison,
Pour en fin l'estouffer d'une estrange poison ? (II, v. 439-442)

Ces questions, désormais, ne sont plus tournées vers autrui, mais retournées sur soi. Loin que Didon continue de maudire l'inconstance de l'amant, elle dirige à présent les reproches contre elle-même. C'est elle qui s'est trompée volontairement, aveuglant et étouffant sa raison. La reprise du qualificatif *trompeuse* de la fin du vers 440 au début du vers suivant insiste sur ce tournoiement de l'erreur, sur ce retournement au plus profond de soi : de l'objectivité d'une puissance hostile et maléfique on est passé à la subjectivité la plus intime et la plus poignante.

Cette avalanche d'étonnements aboutit à cette triple question rhétorique, accentuée par l'anaphore, qui, sur la scène, stabilise, immobilise soudain la locutrice, après son errance tempétueuse du début :

Est-ce ainsi que le Ciel nos fortunes balance ?
Est-ce ainsi qu'un bienfait le bienfait recompense ?
Est-ce ainsi que la foy tient l'amour arrêté ? (II, vers 443-445)

Le raisonnement de Didon devient ressassement. Il tâtonne, piétine, répète, se heurte à l'absence de réponse et de solution. On devine le halètement du personnage, le retombement de son souffle, sa prostration subite.

Avant que ne jaillisse cette sentence, qui tombe de façon désabusée et, semble-t-il, définitive, exprimant une vérité éternelle au présent de l'indicatif :

Plus de grace a l'amour, moins il a de seurté. (II, v. 446)

La première partie de la tirade se clôt par cette quadruple exclamative, qui marque le piétinement du personnage, son égarement sur place et pour tout dire son affaissement :

O trop fresle esperance ! ô cruelle journée !
O trop legere Elise ! ô trop parjure Enée ! (II, v. 447-448)

C'est indiscutablement un point de rupture dans la tirade. L'incrédulité de l'héroïne la conduit à poser des questions rhétoriques. Se succèdent le questionnement, les sentences et pour finir les modalités exclamatives.

La plainte tasse l'héroïne sur elle-même. Elle revoit le passé et toute son histoire, sous les noms d'Élise (*Elissa*, autre nom de Didon dans les *Héroïdes* d'Ovide¹³) et de son amant Énée. Le nom d'Élise est précédé de l'adjectif *legere*. Son tort à elle est après tout pardonnable, même s'il a les conséquences les plus lourdes. C'est Élise, *alias* Didon, qui s'est éprise d'Énée. L'adjectif *parjure* (qui est aussi un nom) est au contraire une condamnation. Énée est coupable du crime de parjure, difficilement pardonnable à un amant et, qui plus est, à un mari. Le ressassement aboutit *decrecendo* au nom du héros : Énée le parjure, l'amant élu et renégat. Ce nom longtemps attendu joue un rôle crucial dans la tirade. Il la fait soudain basculer.

84

Remarquons toutefois la place des mots et tout particulièrement l'antéposition des adjectifs par rapport aux noms. « Legere Elise », « parjure Énée » n'ont pas du tout la même valeur qu'« Élise légère » et surtout « Énée parjure ». Le retard du nom laisse un espoir, venant après l'adjectif dépréciatif ou injurieux.

Ce ressassement tantôt furieux et tantôt plaintif – plaintif ensuite après avoir été d'abord furieux – est interrompu soudain par un événement extérieur : le surgissement d'Énée sur scène, sans doute à l'arrière-plan, en hauteur et à distance, coup de théâtre qui relance le discours de Didon, dès lors moins monologue que discours adressé. Ce coup de théâtre est en écho direct de la plainte de Didon. Comme si le nom d'Énée à peine prononcé avait la vertu de produire la présence même du personnage sur scène. À peine nommé, voici qu'Énée surgit, l'obsession de Didon prenant soudain corps en face d'elle, et la remotivant aussitôt.

Le personnage de Didon se redresse subitement, puis se déplace vers le nouveau venu, qui est le témoin silencieux d'abord de la douleur

13 Ovide, *Héroïdes*, VII, 104, 195. Voir Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, éd. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999, p. 89 et 93.

extravagante du personnage féminin. Le mouvement associe pas à pas le corps de l'héroïne au déroulement du vers :

Mais ne le voici pas ? sus sus escartez-vous,
Troupe Phenicienne. (II, vers 449-450)

La résolution subite de l'héroïne brise l'ordre de la mise en scène. Cet ordre, c'est elle au centre, cernée par ses suivantes, étouffée par elles en quelque sorte. Un ordre aussitôt rompu, dès que surgit Énée : « sus sus escartez-vous » (v. 449). L'entourage compatissant se disperse, se soulève plus exactement – « sus » exprime à merveille ce mouvement d'élargissement ascensionnel –, gagnant le fond et les hauteurs de la scène, comme si l'espace scénique soudain s'ouvrait par le haut. Alors s'amorce un mouvement du personnage qui remonte vers l'arrivant. Didon échappe à l'enfermement qui est à la fois protection et étouffement. Elle se redresse et rompt la muraille de voiles qui l'enferme et la retient. Elle s'évade et son amour reprend le dessus, l'exposant à l'adversaire et la portant en avant.

À nouveau l'amour semble près de triompher. C'est un chant de victoire qui éclate aussitôt, le courroux agissant sur le fuyard (le « fuitif ») et le retenant soudain. Cependant, par l'effet d'une subite métamorphose, l'espoir devient réalité. Il suffit de la vision du personnage d'Énée, pour qu'instantanément le courroux se « desaignisse » et se radoucisse. Autre perspective : la « fureur » croît d'intensité, mais elle change de nature. Ce n'est plus la colère qui confine au désespoir et aboutit au suicide, c'est la fureur qui atteint son comble dans l'amour :

il faut que mon courroux
Retenant ce fuitif, desor' se desaignisse :
Ou que plus grand fureur mes fureurs amoindrisse. (II, v. 450-452)

« Desor' se desaignisse » : Didon se dégage avec énergie de sa douleur comme d'un carcan qu'elle soulève et dont elle se libère par à-coups. Le patinage du vers traduit de la manière la plus expressive et la plus littérale ce mouvement progressif de libération et d'affranchissement.

Un changement temporel important se produit à ce moment. Le passé composé des vers 433-434 (« Dieux, qu'ay-je soupçonné ? Dieu,

grands Dieux qu'ay-je sçeu ? /Mais qu'ay-je de mes yeux moymesmes apperceu ? ») fait place au présent et bientôt au futur simple. La douleur plongeait Didon dans le passé récent, qu'elle ressassait avec désespoir et maniaquerie ; voici que l'espoir la ramène au présent et la projette bientôt dans le futur.

Cet élargissement est tout à la fois spatial et temporel. Revenant au présent et se tournant vers l'avenir, Didon retrouve les autres, tous les autres, la « troupe Phénicienne » tout d'abord, c'est-à-dire le Chœur qui la protège et qui l'opprime, et sa sœur Anne, « ô chere sœur », qui, présente à ses côtés, l'assiste et la soutient. C'est à sa sœur Anne qu'elle s'adresse ; c'est à elle qu'elle demande sans tarder le secours :

86

Toymesme (ô chere sœur) laisse moy faire essay,
Ou d'arrester ses naus, ou bien les maux que j'ay. (II, v. 453-454)

On note au passage l'équivoque expressive « naus » (nefs)/« maux », les deux termes s'équivalant en horreur, et presque du point de vue phonétique. Les maudites « naus » qui vont conduire Énée jusqu'au Latium et l'éloigner définitivement de Carthage sont bien la cause des « maux » de Didon.

L'« essay » dont elle parle montre le changement temporel qui s'introduit dans le discours de Didon. Son nouveau projet, qui est de retenir Énée, et de le reconquérir, l'oriente vers le futur. Elle échappe à ce moment au ressassement litannique de la plainte. C'est du reste au futur simple qu'elle énonce son projet et lui donne un commencement de réalité :

Il n'aura pas, je croy, le cœur de roche : et celle
Qu'il dit sa mere, est bien des Dieux la moins cruelle. (II, v. 455-456)

Énée, en effet, a pour mère la déesse Aphrodite, nullement hostile aux amours humaines, puisqu'elle en est la patronne. Énée ne peut être indigne d'une telle filiation, sauf à vouloir renier ses origines. C'est là, comme Didon veut encore le croire, une parenté propitiatoire :

Il faut que la pitié l'arreste encor ici,
Ou que ma seule mort arreste mon souci. (II, v. 457-458)

Le personnage de Didon se prépare à l'apitoiement, à l'imploration, à la demande en grâce. C'est « l'arrêt » qu'elle demande par deux fois : il faut décidément que l'histoire se termine, d'une manière ou d'une autre. Ou bien Énée s'arrête et suspend son départ, ému par la pitié et revenant à son amour. Ou bien la mort seule, « ma seule mort », arrête tout. Et c'est la catastrophe de la tragédie de *Didon se sacrifiant* qui est d'emblée annoncée, en ce début de l'acte II.

L'éloge de la mort, que Didon prononce pour finir, reprenant à son compte la leçon du stoïcisme, lui apporte un bref apaisement. La mort seule, en effet, « arrête le souci », met un terme à la passion et à ses souffrances.

La mort est un grand bien : la mort seule contente
L'esprit, qui en mourant voit perdre toute attente
De pouvoir vivre heureux. (II, v. 459-461)

« La mort considérée comme un bien est une idée stoïcienne », note Jean-Claude Ternaux dans son appareil critique¹⁴. Sans doute. Mais il y a là tout autre chose. C'est l'idée, déjà formulée par Didon, de sa fin prochaine, une fin volontaire, qu'elle aura elle-même décidée. De sorte que dès sa première tirade, au seuil même de la tragédie, au tout début de l'acte II, Didon anticipe sa fin, la cruelle résolution qui prendra effet à l'acte V, « De chasser aux enfers ses travaux et sa vie » (V, v. 2306).

On ne sait qu'admirer le plus en ce fatal début. La condensation de l'émotion ou plutôt le brusque étalage de postures et de sentiments présentés par l'héroïne. Toute la tragédie est contenue dans cette première tirade, où la mise en scène, les mouvements, les saillies des personnages se devinent, et aussi la triste fin du drame.

Pendant, la tragédie suit son cours. On verra, à la fin de l'acte II, la métamorphose d'Énée, le héros troyen, qui recouvre force et résolution dans son opposition au Chœur des Phéniciennes. Pied à pied il résiste alors au Chœur en un échange stichomythique (v. 989-1013), qu'il interrompt lui-même par cette remarque résignée et en même temps décidée :

¹⁴ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, II, v. 459, et note 78, p. 48.

Jamais homme n'aima sans haïr son repos. (II, v. 1016)

D'où la stupeur puis la colère, l'une et l'autre bien compréhensibles, de ces femmes de Carthage, ou plus lointainement de Phénicie, leur patrie d'origine, qui ont beau jeu de dénoncer la « feinte dissimulée » du personnage (II, v. 1020) et de peindre le « trespas cent fois renaissant » de la reine infortunée (II, v. 1070) :

Les yeux sanglans, la face morte,
Le poil meslé, le cœur transi,
Efforce sa force peu forte,
Et sus son lict petille ainsi,
Qu'Hercule arrachant sa chemise,
Qui ja jusqu'à l'os s'estoit prise. (II, v. 1073-1078)

88

Le portrait de Didon se débattant sur sa couche, yeux sanglants, face morte, poil mêlé et cœur transi, évoque le portrait d'une agonisante. Rien d'humain dans ce portrait, rien de personnel et de conscient, mais le désordre du corps abandonné, et pour le dire en un mot, le spectacle d'une agonie. En proie à ses tourments de femme délaissée, Didon agonise sur son lit, comme jadis Hercule, atteint jusqu'aux os par la tunique de Déjanire qu'il a imprudemment portée.

Le Chœur ne peut manquer de prédire un funeste avenir à l'impénitent amant de la reine, et c'est une fin digne de la vipère qu'il lui prédit, une mort engendrée par lui-même et se repliant contre lui en une torsion. Exactement comme un serpent qui se mord la queue :

Mais comment se pourroit-il faire,
Que le Ciel un jour n'envoyast
De ces trahisons le sallaire,
Qui son maistre en la fin payast ?
Ainsi la vipere tortue
Nourrit en soy ce qui la tue. (II, v. 1079-1084)

En définitive, si l'on fait un ultime retour sur cette première tirade de l'acte II, on s'aperçoit qu'elle s'est complexifiée à l'extrême. Jusqu'au

terme de l'acte, elle n'en finit pas de susciter des échos, de répandre par à-coups sa fureur, de propager son tremblement souterrain.

« LES DIEUX DES HUMAINS SE SOUCIENT » (I, V. 293)

L'on ne s'est intéressé jusqu'ici qu'aux paroles et aux gestes de l'héroïne tragique. Pour comprendre l'étendue du drame, il convient de replacer ces propos et ces actes dans leur contexte, et de prêter attention à leur environnement immédiat. Pour bien saisir la singularité de la tirade initiale de Didon, et la rupture dramatique qu'elle introduit au début de l'acte II, il faut élargir la perspective. La tirade de Didon ouvre, a-t-on dit, l'acte II. Encore faut-il l'appréhender dans son surgissement, sur la toile de fond de la tragédie. Cela suppose de remonter un peu en arrière et d'envisager la partie chorale qui la précède immédiatement, autrement dit la longue déploration du Chœur des Troyens qui clôt le premier acte (I, v. 293-432).

Ce monologue du Chœur des Troyens est en octosyllabes. La suite continue du monologue comprend cent quarante vers. La difficulté vient de ce que les strophes ne sont pas délimitées par des espaces. Mais il est aisé de les distinguer les unes des autres par le système des rimes. Si l'on admet que la clôture syntaxique renforce et rend perceptible l'unité de la strophe définie comme un système complet de rimes, on saisit assez vite le schéma strophique de ce chœur « mesuré à la lyre », sur le modèle des odes pindariques de Ronsard¹⁵. On a donc une suite de dix dizains, autrement dit une dizaine exacte de dizains, formés chacun d'un quatrain suivi d'un sizain. Dans chaque dizain, le quatrain initial est à rimes croisées, alors que le sizain qui suit est formé de deux tercets à rythme tripartite suivant le schéma aab ccb. Un quatrain intermédiaire à rimes embrassées sépare chaque dizain du dizain suivant. Le monologue dans son déroulement général comprend donc dix dizains alternant avec

15 Ronsard, *Abregé de l'Art poétique françois*, Paris, Gabriel Buon, 1565, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XIV, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1949, p. 3-38 ; *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. cit. p. 429-453. Voir aussi Jacques Peletier, *Art poétique* (1555), II, V, « De l'Ode », dans *Traité de poétique [...]*, éd. cit. p. 271-274.

dix quatrains à rimes embrassées. La dernière strophe est un quatrain à rimes embrassées délivrant une sentence qui donne par avance la funeste leçon de la tragédie de Didon :

Une impatience est plus grande
Que tout mal que l'on puisse avoir,
Mais la mort a souvent fait voir
Qu'impatience au mal commande. (I, v. 429-432)

90 Cette grande régularité de l'ensemble prosodique va de pair avec une syntaxe régulière, qui se coule dans la strophe et ne la brise jamais. On remarque dans cette partie chorale la rareté des rejets et l'absence d'hyperbate, figures très fréquentes dans la suite des tirades de Didon. Les rejets en sont plus expressifs, aux vers 398-399 (« la puissance / Des princes ») et aux vers 401-402 : « Quel horreur, quand la gloire haute / Tresbuche ». Le Chœur des Troyens déploie avec lenteur une longue méditation qui développe le décalage entre le plan des dieux et le plan des humains, régularité au ciel et désordre sur la terre. D'où l'ironie cruelle du dispositif : le contentement appartient aux Dieux seuls, tandis que « les bas mortels servent / Aux inconstances de leur temps » (I, v. 337-338).

Certes entre les hommes, le sage « sans s'esmouvoir / Reçoit ce qu'il faut recevoir, / Mocqueur de la vicissitude » (I, v. 346-348). Heureux donc « les esprits qui ne sentent / Les inutiles passions, / Filles des apprehensions / Qui seules quasi nous tourmentent » (I, v. 359-362).

Mais la marâtre Nature, « beaucoup plus dure / A nous, qu'aux autres animaux » (I, v. 368-369), en a disposé autrement. Et c'est l'histoire de la cité de Troie, punie pour son bonheur, son honneur et son prestige, qui est rappelée. La ruine de Troie est d'autant plus totale que son renom a été plus grand. Son roi, le « grand Priam nostre prince », n'a rencontré un si funeste destin que parce qu'il semblait s'élever au-dessus des autres rois. Il est en effet de l'ordre des dieux que toutes puissances s'inclinent et dépérissent, et « que les royantez / Se tournent en captivitez » (I, v. 402-403). L'infortunée Hécube, la veuve de Priam, maintenant esclave et captive, la plupart de ses enfants tués, en est le parfait témoin.

On est saisi, dans cette partie chorale, par la fixité du regard des dieux. Aucune convulsion dans cette litanie de malheurs. Les générations et les royautés se suivent, les malheurs se renouvellent, devant un auditoire immobile et en apparence indifférent.

L'évocation du malheur des hommes débouche sur le présent, pour délivrer, devant témoins, cette leçon : « Disons qu'avecq' les cœurs plus hauts / La plus grande misère est née » (I, v. 417-418). C'est un compagnon d'Énée qui parle, un de ses fidèles sujets et intrépides guerriers. À l'indifférence des dieux répond la résignation des hommes. Le tragique est cette béance ouverte entre les deux étages du monde, qui se regardent sans totalement se comprendre.

Vient enfin, à l'avant-dernière strophe, l'exemple de Didon : « O pauvre Didon pitoyable ! » (I, v. 427), parfait exemple de cette sereine ironie du ciel sur la terre. Contrastant avec le calme des dieux au-dessus d'eux, l'impatience enflamme l'esprit des humains, impatience « plus grande / Que tout mal que l'on puisse avoir » (I, v. 429-430). La conclusion et la leçon de ce parcours des malheurs des hommes à travers les âges sont données à la toute dernière strophe :

Mais la mort a souvent fait voir
Qu'impatience au mal commande. (I, v. 431-432)

Nulle révolte dans ce constat lamentable, avant la suite du drame, qui en sera l'illustration. Que le Chœur puisse donner de l'histoire une leçon aussi résignée, sans révolte et sans blasphème, dans le balancement régulier des octosyllabes, montre bien le fatalisme sur laquelle se fonde la tragédie.

Une explosion de paroles retentit alors, brisant le calme lancinant du Chœur et lui apportant une sorte d'illustration ironique. Didon entre en scène, et avec elle soudain le bruit et la fureur de la passion. Rupture et confirmation : la pause chorale, en strophes mesurées, a délivré la leçon de l'histoire, qui est par avance celle de la tragédie en cours ; et voici que surgit dans toute sa furie l'héroïne tragique.

On perçoit l'ironie de cette rencontre ou plutôt de cette succession brutale. Le choc produit un contraste de ton, de son, de gestes, de lumière et d'éclairage, mais c'est pour manifester la continuité souterraine du

drame. Tout ce qui a été dit à mi-voix par le Chœur, allant et venant sur le devant de la scène, au terme de près de trois cents vers à rimes féminines qui constituent le silencieux premier acte, peut alors advenir, ou plus exactement exploser.

« MAIS OÙ ME PORTE ENCOR MA FUREUR ? » (V, V. 2099)

92

On peut, à titre de prolongement de la première tirade, considérer le long monologue de Didon au début de l'acte V et dernier (V, v. 2099-2207). Ou du moins étudier le début de ce monologue jusqu'au vers 2159. C'est la répétition dégradée de la première tirade, un monologue oppressant à rimes exclusivement féminines. D'une scène à l'autre, le contraste est flagrant. La répétition des lieux, la ville close au bord de la mer, par un petit jour désolant, souligne la disparité des situations et des comportements.

Cet acte V, comme on l'a dit, est tout entier écrit en rimes féminines, qui, au terme de la tragédie, psalmodient le deuil. Le vers ne rapporte pas seulement les propos du personnage. Il scande sa démarche, mime sa diction, laisse imaginer ses mouvements désordonnés, ses bondissements et ses prostrations.

La tirade s'ouvre par une série de questions sans réponse, cinq au total. Comme la première tirade de Didon à l'acte II, elle est produite par la « fureur » de l'héroïne, constamment furieuse et désespérée. Sa décision de mourir est arrêtée, mais sans cesse retardée par les élancements de sa passion. La différence avec la première tirade est flagrante. Didon désormais est seule en scène, et aucun personnage ne va surgir à ses yeux, pour répondre à sa volonté ou à défaut la contredire. Sa volonté de disparaître ne rencontre plus d'autre obstacle que le temps des préparatifs du bûcher où elle va monter avec les armes d'Énée.

Énée fait voile vers l'Italie. Il n'est plus apparu sur scène depuis la fin de l'acte III, quand son fidèle compagnon Achate l'a convaincu de partir au plus vite, en pleine nuit. Didon raconte ce qu'elle a vu de nuit depuis sa tour, « sous le clair des estoiles ». C'est la seconde *teichoscopia* de la pièce, quand le personnage, debout en hauteur, raconte une action

visible de lui seul¹⁶. Le jour paraît à peine : le port est vide, la flotte d'Énée est en mer et les vents au loin « se jouent de ses traîtresses voiles » (v. 2112). L'image du vent jouant dans les voiles entraîne toute une série d'anaphores qui relancent les imprécations de Didon :

Se jouer de la foy lachement parjurée,
 Se jouer de l'honneur de moy desesperée,
 Se jouer du repos d'une parjure veufve,
 Se jouer du bonheur de ma Carthage neufve,
 Et qu'on verra bien tost se jouer de ma vie,
 Par qui sera soudain ceste flotte suivie. (V, v. 2099-2207)

La métaphore du jeu du vent et de la nature entraîne Didon à jouer sur les mots, à se saisir de ce verbe *jouer* et à reprocher à Énée son jeu qui lui apparaît comme une continuelle moquerie. En jouant et en se jouant successivement de la foi, de l'honneur, du repos et du bonheur de l'infortunée, Énée l'a trompée de toutes les manières possibles, se préparant à jouer à présent de sa vie même. On voit que Didon est toujours sous l'empire de sa passion pour Énée. Sous cette terrible emprise elle se démène et elle hurle.

Certes, Didon a pris la décision de se tuer. Mais elle regarde encore en direction de son amant et de son mari, lointain à l'horizon, qu'elle a depuis longtemps renoncé à reprendre et qui s'éloigne sans retour : « Las las sera-ce ainsi ? » (v. 2119).

Ce mouvement est immédiatement contredit par un sursaut de révolte contre « le mechant mesme » (v. 2123). S'ensuit une série d'imprécations contre le fugitif. Le vers gagne encore en énergie : « Sus Tyriens, sus peuple au port au port, aux armes » (v. 2127). Après les vocatifs, les ordres sont donnés à l'impératif avant que ne se déploie le subjonctif. Le vers 2128 contient trois verbes à l'impératif, le vers suivant deux encore, avant que le subjonctif n'établisse sa loi dans les trois vers suivants. Le sens du passage est en accord avec ce rythme précipité et haletant. Le rêve ou plutôt le

¹⁶ Jodelle, *Didon se sacrifiant*, I, p. 36, note 42, et l'introduction de Jean-Claude Ternaux, éd. cit. p. 13-15.

songe éveillé d'un carnage en mer secoue l'imprécatrice, l'arrache tout-à-coup à sa songerie, et la laisse tremblante, pantelante, interdite.

Didon revient brusquement à elle, égarée, hors de sens. C'est une série de questions brèves qu'elle s'adresse, comme pour revenir à elle, sa conscience se dégageant par degrés de son délire :

Que dis-tu ? ou es tu, Didon ? quelle manie
Te change ton dessein, pauvre Roine, ennemie
De ton heur ? [...] (V, v. 2133-213)

94

Ce retour à la conscience et à la lucidité dénonce la « manie », c'est-à-dire la folie dont Didon a été la proie. La voilà qui s'accuse, dénonce son délire, plaint sa folie et la perte de son dessein. Elle regrette de n'avoir pas agi plus tôt, quand elle « donnoit les loix » (V, v. 2136), et d'avoir perdu ainsi tout pouvoir. C'est à cause d'elle, en effet, qu'Énée s'est échappé avec les siens, emportant « les Dieux de son païs dans son navire » (V, v. 2139). Cette prise de conscience n'interdit pas les imprécations délirantes qui resurgissent après la courte pause :

N'ay-je peu deschirer son corps dans la marine
Par pieces le jettant, tuer sa gent mutine,
Son Ascaigne égorger, et servir à la table,
Remplissant de son fils un pere detestable ? (V, v. 2141-2144)

Le fils « remplissant le père » qui le mange est un motif bien connu de la mythologie. La situation rappelle non celle de Médée¹⁷, mais celle de Thyeste, mangeant sans le savoir ses deux fils que son frère Atrée lui a préparés en sauce. Découvrant après coup son crime, d'horreur Thyeste a renversé la table.

Pleine de souvenirs violents, Didon, une nouvelle fois, revient à elle. C'est une prise de conscience partielle, qui n'échappe pas complètement au délire, et la replonge au contraire dans son rêve furieux :

Mais quoy ? (me droit-on) la victoire incertaine
M'eust esté. [...] (V, v. 2145-46)

17 Il faut corriger la note 230 de Jean-Claude Ternaux sur ce vers.

Loin de retrouver le calme et la sérénité, Didon, en proie à la passion furieuse, prépare son trépas prochain. Sa vengeance sanglante est à l'irréel du passé. Elle y renonce enfin pour s'adresser aux dieux qui sont ses témoins, le Soleil, Junon, Hécate et la « bande eschevelée » des Furies à la chevelure de serpents (V, v. 2154). Devant eux tous elle prononce son testament, une suite de malédictions visant la descendance d'Énée et que l'histoire réalisera (V, v. 2160-2207). La folie de Didon est conduite jusqu'à son terme logique. Il ne reste plus que la mort pour conclure le drame.

TROISIÈME PARTIE

Tristan L'Hermite

L'USAGE DU NOM PROPRE
DANS *LE PAGE DISGRACIÉ* DE TRISTAN L'HERMITE :
UN DÉSIGNATEUR DE FICTION

Véronique Adam
Université Toulouse Le Mirail, PLH-ELH

Le nom propre (Npr) a longtemps été marginalisé dans l'étude du nom. La réévaluation de sa définition a montré l'importance de sa fonction et la complexité de sa nature : la présence d'une majuscule à l'initiale et d'un seul référent comme l'absence de déterminant et de sens ne sont plus des critères suffisants pour rendre compte des usages du Npr¹. Les Npr du *Page* échappent bien à cette définition scindée entre absence et présence : en témoignent le recours à la majuscule à l'initiale des noms aujourd'hui communs, à des déterminants, et l'octroi d'un sens et de référents pluriels aux noms de fiction. Face à cette pluralité de sens, parfois contradictoires d'un monde possible à l'autre², le Npr,

- 1 Voir notamment les travaux de K. Jonasson, *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Paris, Duclos, coll. « Champs linguistiques », 1994 ; S. Leroy, *Le Nom propre en français*, Paris, Ophrys, 2004 ; *De l'identification à la catégorisation : l'antonomase du nom propre en français*, Louvain/Paris, Peeters, 2004 ; G. Kleiber, « Du nom propre non-modifié au nom propre modifié : le cas de la détermination des noms propres par l'adjectif démonstratif », *Langue française*, n° 92, 1991, p. 82-103 ; M.-N., Gary-Prieur, « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue française*, n° 92, 1991, p. 4-25 ; J.-L. Vaxelaire, *Les Noms propres : une analyse lexicologique et historique*, Paris, Champion, 2005.
- 2 Les mondes possibles, dans la perspective contemporaine, notamment de L. Doležel, sont cohérents et compose une logique. Dans la fiction des romans de l'âge baroque, ces mondes sont souvent contradictoires (voir F. Lavocat, « Les genres de la fiction », dans *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 29-41). La référence d'un Npr dans un énoncé donné se limite donc au monde possible convoqué, mais il peut être contredit par un monde possible qui le suit, comme en témoignera notre étude d'*Ariston* et des contradictions référentielles qu'il révèle.

« désignateur rigide³ » d'un référent invariant dans un même énoncé révèle, à notre sens, la modalité de l'écriture romanesque justement parce qu'elle impose la nécessaire contextualisation du Npr et son changement sémantique dans les mondes possibles de la fiction : la notion de Npr modifié, récemment mise en place par les linguistes pour mieux comprendre la nature du Npr et de sa forme syntaxique (avec article, au pluriel, genre) offre une typologie pertinente, en particulier quand elle met en évidence, dans le cadre d'une énonciation particulière, certaines figures et en particulier le Npr métaphorique (ou l'antonomase), présente chez Tristan⁴. Le Npr participerait ainsi à la littérarité du roman ou en tout cas à sa part d'invention fictionnelle et rhétorique. Le nom de fiction d'une manière générale autorise la remise en cause de la définition initiale du Npr : l'étude de son inscription dans la fiction, notamment l'onomastique, a octroyé au Npr, une signification, un horizon culturel voire une motivation dans le roman. Elle impose au Npr, une référentialité complexe interne et externe au texte. Si elle se concentre souvent sur l'identité des personnages, d'autres catégories de Npr, au-delà des anthroponymes, sont cependant à prendre en compte⁵. *Le Page* compose entre ces catégories des échos, différents de ce que Tristan propose dans ses vers : ces réseaux construiraient en cela aussi le genre romanesque. Les Npr du *Page* offrent, ce sera notre hypothèse, une

- 3 Selon S. Kripke (*La Logique des noms propres*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1982), le Npr se réfère à une même personne quel que soit le monde envisagé. L'idée que défend notamment K. Jonasson est que lorsque le sens du Npr est métaphorique, il repose au contraire sur son contexte immédiat et non sur cette référentialité figée (*Le Nom propre, op. cit.*). Voir M.-N. Gary-Prieur, « Le nom propre, entre langue et discours », dans M. Lecolle, M.-A. Paveau, S. Reboul-Touré (dir.), *Le Nom propre en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 153-168.
- 4 S. Leroy synthétise les hypothèses de K. Jonasson et M.-N. Gary-Prieur : le Npr modifié relève d'une fonction dénomminative quand il réfère à un individu quelconque portant le Npr (« Un Tristan » pour une personne prénommée « Tristan ») ; il est métaphorique (l'antonomase, très présente dans *Le Page* telle « cette jeune Armide », II, V, p. 159) ; il est métonymique (« six Vermeer ») ou enfin modalisé (« le Rousseau des *Confessions* ») (*Le Nom propre en français, op. cit.*, p. 72-73).
- 5 Aux anthroponymes et toponymes s'ajoute l'ergonyme, désignant des réalisations ou découvertes humaines, des objets mythiques ou titres de livre ; les phénomenes, noms de phénomènes naturels. Sur ces catégories, voir Sarah Leroy, *Le Nom propre en français, op. cit.*, p. 33-34 et G. Bauer, *Namenkunde des Deutschen*, Bern, Germanistische Lehrbuchsammlung, 1985.

clé de lecture pour comprendre la fabrication de la fiction et de l'unique roman tristanien. Le fonctionnement en réseau du Npr contextualisé, la question de sa référentialité et son détournement tant syntaxique que rhétorique nous permettront de montrer la dimension romanesque du Npr.

LE RÉSEAU DES NOMS PROPRES

Il existe 133 Npr⁶ dans *Le Page* : des anthroponymes en majeure partie (75 dont 4 noms de peuple ou nationalité), des toponymes (37), des ergonymes (18), un chrononyme (« La Saint-Barthélémy ») et deux phénonymes (« Soleil » comme planète et « Voie lactée »). Cette omniprésence des anthroponymes, néanmoins trompeuse – elle dissimule un anonymat paradoxal et la fermeture du roman sur lui-même⁷ –, témoigne d'abord de la profusion des personnages du roman. Celle-ci est amplifiée dans les éditions originales : elles ajoutent une majuscule à tous les noms de titres de noblesse, de métier ou de fonctions sociales⁸. Ces noms aujourd'hui communs agissent pour certains cependant comme des Npr puisqu'ils désignent un seul sujet qu'ils tentent d'individualiser⁹ et leur majuscule est régulière. Ces pseudo-Npr ont le mérite d'inscrire les personnages en un réseau sociologique plus que hiérarchique, plus lisible que les véritables noms propres, identifiables pour certains comme figure populaire (*La Montagne* [II, XLII]) mais parfois très

6 Nous n'avons compté que les Npr de l'édition moderne de J. Prévot (Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994), qui sera notre référence, sans inclure les titres comme Monsieur, Madame, Roi que nous traitons à part ; le Npr d'un personnage, quand il est composé d'un nom et prénom, ne compte que pour un.

7 Voir notre 2^e point.

8 Sur les différences entre les deux premières éditions, voir *Le Page disgracié* d'A. Dietrich, Paris, Plon, 1898. On notera trois d'entre elles : l'édition comporte moins de majuscules que celle de 1667 ; parmi les différences orthographiques : *tapinamboux* sans majuscule au lieu de *Topinamboux* ; *Plemut* au lieu de *Plemout* et *l'Anchastre* pour *Lanchastre*. L'orthographe est néanmoins souvent changeante au xvii^e siècle et l'on ne peut imputer assurément ces choix ni à Tristan, ni à son frère. C'est pourquoi nous nous en tiendrons aux éléments les plus réguliers. L'usage des majuscules au xvii^e siècle est souvent irrégulier, lié à la teneur sémantique et symbolique que le poète confère au terme.

9 Notre 3^e point montrera la caducité de cette individualisation

indéterminés¹⁰. L'usage similaire de la majuscule pour *la Boulangère* (II, XXXII), *le Cuisinier* (I, XV), *l'Oiseleur* (I, VIII) comme pour *l'Écuyer* (I, XXIX), *le Prince* (I, XVI) et *le Seigneur* (*ibid.*) fait du roman un lieu de mélange et de mixité sociale qui sans être révolutionnaire, instaure à la fois des effets héroï-comiques, un univers représentatif de la société et le cadre d'un roman comique. Le Page devient le référent d'un tel monde : son nom relève à la fois de la société de cour (*Page*) ; modifié par son épithète (*disgracié*), il appelle le roman picaresque de l'errant marginal et la tonalité comique. Cette confusion sociologique entre Npr et nom commun, assimilable à une antonomase du nom commun, est rendue exemplaire par le titre du Page : son nom porte une majuscule, à l'instar des autres titres sociaux, voire plusieurs — il est écrit en lettres capitales à l'instar des dédicataires ou des titres d'ouvrage, ce que J. Prévot suggère en optant pour l'italique (I, II, p. 25).

Le réseau sociologique des éditions originales permet d'attirer l'attention sur les titres et de prêter attention aux combinaisons des Npr dans le discours romanesque (titres entre eux, titre et nom de famille ou prénom). Pour certaines figures héroï-comiques ou inversement burlesques, cette combinaison des Npr va de pair avec la variété de leur désignation et la mise en place de la tonalité du roman. Certains personnages sont ainsi nommés par une combinaison de plusieurs Npr et s'inscrivent dans un réseau synonymique : cet ensemble de Npr constitue un univers héroï-comique et assure la cohérence d'une histoire intercalée. Le « Nain », personnage principal de cinq chapitres¹¹, s'appelle *l'Italien* puis *Seigneur Anselme*. Il est mis en concurrence avec un « Coq d'Inde » puis comparé à deux peuples aussi exotiques que le dindon : le voilà « comme les Topinamboux et les Margajats » (II, XXVIII, p. 206). La singularité du personnage est ambiguë : l'individualisation portée par la nature supposée du Npr, est amplifiée par l'absence de Npr des autres acteurs et l'emploi de l'article défini (« un nain » est remplacé par « le nain »). Néanmoins, le recours à des Npr synonymes disparates

¹⁰ Sur l'usage en socio-critique du nom de fiction, voir D. Denis, « Lire le nom propre de fiction au xvii^e siècle », *Littérature*, n° 140, 2005, p. 83-94.

¹¹ La majuscule du nain et du coq (II, XXIII-XXVIII) sont supprimées dans l'édition Prévot.

pour qualifier le nain, s'oppose à la désignation répétitive et monotone des autres figures humaines (« notre maître », « le bon seigneur », « la plus grande des demoiselles »). Le Npr loin de singulariser l'individu et de le figer dans une *persona*, le marque comme une figure polymorphe. À l'image du nain, le singe nommé *Maître Robert* (II, XLI) sera le seul de ce chapitre, à recevoir une identité et un Npr. On suggère ce faisant un écho avec *Seigneur Anselme*, et cet autre réseau (les personnages présentant une particularité physique et affublés d'un prénom) anticipe et annonce la tonalité comique du passage. Même si *Anselme* et *Robert* n'ont rien de comique, leur surgissement comme Npr trahit la tonalité qu'ils portent. L'identité attribuée à l'alchimiste, inscrite elle aussi dans un réseau de Npr répétitifs (« Ce philosophe », « Ce nouvel Artéfius », « le Philosophe chimique ») pourrait trahir l'effet comique de ce visage mi-chaudronnier, mi-savant : le déictique hésite entre une fonction emphatique et anaphorique. La pluralité des Npr rend douteuse son identité d'autant qu'on ne connaît pas le véritable Npr de l'alchimiste et qu'il disparaîtra malgré ses promesses.

Le Npr a ainsi un double rôle de cohésion, celle de l'histoire et de son effet : par sa disposition en réseau avec d'autres Npr dans une même historiette, il assure l'unité des chapitres de l'histoire et la singularité du personnage ; par le choix de son attribution pour des figures finalement grotesques, il introduit et prolonge la tonalité comique du roman et fabrique des figures héroï-comiques dans leur nomination même. Le Npr désigne moins un individu qu'un type de personnage et un code comique. Nous verrons plus loin que si la surnomination d'un personnage assure sa portée comique, à l'inverse la formulation allusive de son identité contribue à son ambiguïté romanesque¹².

Cette esthétique du mélange à des fins burlesques de Npr dans la construction de personnages héroï-comiques pourrait aller de pair avec le réseau des objets ergonymes du roman : les « poules de Barbarie » (I, VII), qui feraient naître l'amour, précèdent l'« arche de Noé » ; la « boîte de Pandore » suit l'apparition de l'« huile de Talc » (I, XIX). La rencontre dans un même contexte, d'un Npr neutre (*Talc, Barbarie*) puis

12 Voir notre 3^e point.

fabuleux (*Pandore, Noé*) permet de retrouver l'antonomase qui s'était lexicalisée. Le Npr retrouve sa nature, se coordonne avec d'autres Npr et s'inscrit dans un réseau catégoriel homogène en transformant des objets prosaïques en éléments singuliers d'une histoire.

D'une manière plus générale, les Npr prennent sens souvent en groupe conjoint. L'auteur les utilise comme des passages en marge de l'histoire principale non seulement pour homogénéiser des historiettes de nain ou de sage mais aussi dans le cadre de digressions, dans des structures plus réduites (phrases, paragraphes). En témoigne la citation sous forme d'énumération des *auctoritates* justement sensibles à plusieurs niveaux, du roman à la phrase. Ces autorités constituent un premier réseau mixte, dispersé dans l'ensemble du roman : anthroponymes de noms d'auteur (*Ésope, Virgile, Ovide, Pétrarque, Homère*) et ergonymes de noms d'œuvres (*L'Astrée, Les Fables.*). Dans l'édition originale, l'ensemble des termes désignant la création artistique porte une majuscule, et souligne ainsi une isotopie du l'invention romanesque ou poétique (« Histoire », « Fable », « Ouvrage », « Héros », « Compte », « Poème »...). À ce métalangage dispersé s'ajoutent des énumérations regroupant des Npr en phrase ou paragraphe. Les deux cas retenus (I, XVII p. 64 et II, XXIX, p. 207)¹³, exposent la culture de l'auteur. Au-delà ce « rite d'autorisation¹⁴ », la morphologie et la syntaxe du Npr sont utilisées pour révéler la critique latente dans cette énumération et la nature dysphorique de l'*auctoritas* citée parmi les autres : *Bragardin* est le seul Npr à ne pas associer un nom de famille et un prénom, à l'inverse des autres savants (*Arnold de Villeneuve, Nicolas Flamel, Raymond Lulle et Jacques Cœur*) : la forme du Npr change et le rythme de la phrase est rompu par ce long vocable isolé. Cette agrammaticalité devient signifiante si le lecteur dispose de la culture du Page et sait que Bragardin est un alchimiste usurpateur au contraire de Flamel, Villeneuve ou Lulle. Par ailleurs, Bragardin clôt la liste qu'ouvrirait Jacques Cœur, moins alchimiste qu'habile faux-monnayeur. La structure de la liste propose à son tour une information

¹³ D'autres cas fonctionnent à l'identique : I, V, p. 32 ou II, XLVI, p. 242.

¹⁴ Frank Lestringant utilise cette expression pour désigner les éléments qu'un auteur utilise pour montrer sa légitimité : définition de ses sources, de son *ethos* etc. (*André Thevet, cosmographe des derniers Valois*, Genève, Droz, 1991).

que peut comprendre le lecteur, sans identifier le référent de ses Npr, en se limitant au contexte de leur énonciation. Même si Tristan feint de lier l'alchimie aux « contes », ce nom commun qui précède la liste de ces Npr, il opère une distinction au moins linguistique et syntaxique entre les savants. La seconde énumération d'*auctoritates* est similaire : elle s'ouvre et se termine sur les mentions similaires d'une œuvre et de son auteur (« *Le Décaméron* de Boccace », « *Les Serées* de Bouchet). Entre elles, on alterne anthroponymes (*Straparole*, *Pogge Florentin*) et ergonyme (le *Fuggilozio*). L'italique est absent du texte original et c'est le déterminant qui permet au lecteur ignorant de séparer l'ergonyme avec article des anthroponymes. Le réseau des Npr d'*auctoritates* énonce ainsi les modèles de Tristan, mais montre aussi la manière de l'auteur : au lieu d'une liste litannique, ses énumérations sont construites sur un même jeu structurel, formel et syntaxique qui rend signifiant le Npr et instaure des différences sémantiques et référentielles entre des Npr faussement semblables.

Le Npr est ainsi comme un marqueur des isotopies de Tristan, de la tonalité comique et des personnages qu'il fabrique. Loin de n'être qu'un désignateur rigide d'un élément singulier, le Npr ne peut se départir d'une référence aux autres Npr avec lesquels il s'inscrit en réseau et qui lègue à l'élément individualisé un visage polymorphe, un sens et un rôle métalinguistique en particulier.

LA RÉFÉRENTIALITÉ DU NPR

Le Npr en réseau serait capable de contenir la portée référentielle du Npr à une dimension endophorique : les références des Npr les uns aux autres et leur sémantique perceptible dans la forme des phrases, permettent de se limiter à l'univers interne du roman : même si l'on identifie des personnages et des œuvres existant à l'extérieur du roman, le discours du narrateur suffit à leur donner corps, présence et les détourne de leur identité externe.

Ce caractère interne constitue tout le paradoxe du roman : si les clés du *Page* identifient et annoncent le Npr de personnes réelles, à l'instar des textes poétiques de Tristan citant explicitement les Npr de

Gaston d'Orléans, Scévole de Sainte Marthe ou *Louis XIII*, le narrateur romanesque se refuse à le faire. La profusion anthroponymique du *Page* est donc assez trompeuse : le genre autobiographique revendiqué par les clés, se voit contredit par certaines catégories de Npr romanesques. Sur les 77 Npr de personnes, 22 sont fictionnelles, et 13 mythologiques, alors que les toponymes sont eux majoritairement réels : 35 contre 2 mythologiques (*Le Mont Parnasse* et les *Enfers*). Cette réalité topographique et apparemment mimétique doit cependant être nuancée pour certains lieux porteurs de leur origine romanesque ou épique, tel « cet inexpugnable Château des Pucelles, dont il est tant parlé dans les romans » (II, II, p. 152) ; Carthage et Troie (II, XLVI, p. 243), placées entre l'*Énéide* de Virgile et la *Jérusalem* du Tasse, dont on ne cite pas l'épithète (« délivrée »), hésitent entre leur caractère historique et le renvoi métonymique aux épopées imaginées par Homère et Virgile. À ces lieux fictionnels s'ajoutent aussi la mention de régions marquées par un merveilleux exotique telle la Moscovie (II, XI, p. 171) et la Chine (I, XXXIV, p. 110). Néanmoins les anthroponymes semblent davantage inscrits dans l'invention.

À cet élément statistique, s'ajoute le commentaire fréquent du narrateur sur la fictionnalisation des noms de personne : il signale le recours à sa propre invention (« que je nommerai Gélase » [II, XXXI, p. 211]), dédoublée par l'invention d'un groupe anonyme (« surnommé Maigrelin » [*ibid.*]). Ces occurrences fictionnelles et la jonction d'un jeu collectif social et d'une invention narrative romanesque rendent ambigu le sens du pronominal placé entre parenthèses : « Lanchastre (c'est ainsi que se nommait l'auteur de la sédition) » (II, XXXVIII, p. 229). Le Npr désigne un pseudonyme choisi par le criminel ou l'auteur. Aucune clé ne vient éclairer son identité et les éditions successives hésitent sur son orthographe et sa nature syntaxique (*l'Anchastre* en 1643). Le Npr construit une fiction à trois niveaux : l'un invente un personnage, le second souligne la présence d'un romancier, le troisième reflète la présence du jeu, du masque et de l'illusion dans la société. La répétition du verbe *nommer* entraîne alors un climat de doute favorable au cadre fictionnel partagé entre la surnomination du personnage de fiction vue *supra* et l'anonymat des personnes réels et du narrateur en particulier.

À son tour pris dans ce recours au pseudonyme et à l'invention romanesque, le « Je » (« Je lui dis que je me nommais Ariston » [I, XXIV, p. 85]) est l'objet d'une création de Npr. Figure romanesque, il est le seul personnage à porter un nom anagrammatique et une allusion métalinguistique : le nom d'*Ariste*¹⁵ est au XVII^e siècle le surnom que se donne le savant dans les discours polémiques notamment et l'on peut y voir les lettres de Tristan. Cette formation anagrammatique du nom de roman, tend à suggérer ici, une fois traduit du grec en français, à la fois la vertu du Page, sa sagesse (*Aristote* croisant dans ce mot-valise *Platon*) comme son appartenance à une société d'honnêtes hommes. Le Npr bénéficie finalement de son absence supposée de sens pour imposer des significations plurielles dont le prénom *Ariston* serait le signe exemplaire : l'étymologie du prénom (« le meilleur »), s'oppose aux déviances que raconte le roman, le Npr est contredit par l'histoire. Avant de choisir ce surnom, le narrateur poursuivant l'alchimiste explique : « quiconque m'eût vu de la sorte, m'eût pris pour quelque démoniaque » (I, XVIII, p. 66). Le Npr antiphrastristique et anagrammatique invente ainsi une autobiographie contradictoire, stéganographique et anonyme¹⁶. Le Npr, en outil romanesque complet, fictionnel, vraisemblable, mimétique pose bien la question des multiples cadres de référence du roman¹⁷ : la réalité, la graphie, l'étymologie ou l'univers littéraire. Le Npr du narrateur est parasité par des cadres externes, et le contenu du roman vient lui offrir

- 15 Voir D. Denis, « Lire le nom propre de fiction », art. cit. Elle explique la fonction sociologique des noms et pose ce faisant la question de l'application référentielle du nom de fiction en reprenant la définition du *Dictionnaire* de Furetière (p. 86) et sa référence à son *Roman bourgeois* (Hypolite/Philipote), illustrant l'usage dans le roman comique de ces anagrammes, au-delà du cercle précieux : « Nom de Roman, est un nom factice [...] pour desguiser les noms de ceux dont on conte l'aventure ; ou un nom qu'on prend par simple galanterie. Les noms de Roman sont heureux, quand ils contiennent l'anagramme d'un nom de baptême, comme [...] Hypolite pour Philipote ».
- 16 J.-L. Vaxelaire énumère les jeux sur les noms de fiction : traduction, paronomase, antiphrase, acrostiche, inversion, mot-valise et paragramme. Tristan utilise la plupart de ces jeux pour créer *Ariston* (*Les Noms propres*, op. cit., p. 188).
- 17 La fiction peut se définir comme le recours à des cadres de référence multiples dont la réalité n'est qu'une solution possible. Voir à ce sujet les travaux de F. Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit. ; et notre article sur « La fiction et les cadres de références dans *Le Page disgracié* », dans M. Bombart (dir.), *Lectures du Page disgracié*, Rennes, PUR, 2013.

un nouvel emploi ni désignatif ni vocatif : non seulement *Ariston* et *Tristan* s'effacent au profit d'une identité portée par une antonomase de nom commun, « L'Étranger », mais ces Npr ne sont plus mentionnés ou prononcés.

À plusieurs reprises, dans des chapitres successifs, sans justement se nommer explicitement si ce n'est comme un « Étranger », le narrateur évoque l'usage vocatif de son nom sans le citer (« m'appelant par mon nom », « je dis quel était mon nom », « sans que je lui eusse donner mon nom »¹⁸). Le Npr est effacé au profit de cette répétition lexicale du « nom » commun et il devient la référence absente du discours : le récit des facéties du Page transforme peu à peu ce prénom anagrammatique en masque inaudible et sans doute l'auteur joue-t-il sur les multiples sens du vocable « nom ». Comme *Ariston* et le *Page*, son champ sémantique expose un sens sociologique, la réputation (« se faire un nom »), l'origine sociale noble (« avoir un nom ») et son identité (« porter un nom »).

108

Cet effacement du Npr pour le « nom » est d'autant plus marqué que les personnages romanesques ont des Npr pluriels, nous l'avons vu, mais ils sont aussi à leur tour intégrés dans des groupements de Npr qui viennent motiver par la *mimesis* le choix de leur nom. Le nom d'*Ariston* est motivé par le nom de l'auteur et démenti par l'histoire, il marque un ancrage rhétorique et poétique dans la fabrication du Npr. À l'inverse, le Npr de certains personnages romanesques tentent de fabriquer un climat mimétique et de motiver l'anthroponyme. Dans la seconde partie, le contraste est ainsi frappant entre le pseudonyme absent, antiphastique du narrateur et les anthroponymes et toponymes anglais et irlandais concentrés sur deux pages : *Écosse, Irlande, Angleterre, Londres, Plemout, Limerick, l'Irlandais* et *Jacob Cerston* (II, IX, p. 165-166). Le Npr dans ce cadre contextuel, en réseau, confère à ces multiples occurrences, une fonction mimétique et référentielle. Les toponymes anglophones surdéterminent le choix du nom de famille de Jacob qui n'est nommé qu'à la fin du chapitre : le Npr de personne paraît vraisemblable dans ce contexte anglophone. À cette couleur locale s'ajoutent la morphologie et la syntaxe du Npr. Quoiqu'inventé, ce Npr semble correspondre au

18 I, XLI, p. 130 ; I, XLII, p. 132 ; II, IX, p. 166.

modèle des autres Npr, proposant ainsi une forme supplémentaire de référentialité interne : l'homéotéleute le rapproche du pseudonyme du Page (*Ariston/Cerston*). Étrangement surnommé, ainsi doté d'un nom et d'un prénom, il devient semblable en cela aux *auctoritates* renvoyant à des identités réelles. Désigné comme « l'Irlandais », il vient faire écho aux personnages désignés par leur nationalité (« la Belle Anglaise », « le Page français », « l'Italien » ou « le Polonais »), et cautionnés par l'existence référentielle et métonymique du pays qu'ils nomment. La révélation de son Npr intervient au moment où son histoire s'achève et où il disparaît. Ses deux Npr sont devenus inutiles pour le désigner, mais suggèrent un aveu explicite du narrateur. Tout en condensant les formes et les types de Npr, *Jacob Cerston* construit un univers vraisemblable et échappe à l'univers fictionnel qu'il reflète cependant comme forme linguistique.

En regard de ce *Cerston*, mi-mimétique, mi-fictionnel, le Npr du narrateur matérialise le caractère déceptif de l'accumulation de Npr qui rend inaudible le nom du narrateur et consolide l'écriture énigmatique tout en identifiant les personnages inventés. Ce Npr absent du narrateur, malgré ce récit homodiegétique est finalement le plus propice à une conversion fictionnelle d'autant qu'il est précédé par une révélation : « je m'étudiai à oublier tout à fait mon nom » (I, XVII, p. 62), motivant l'absence de Npr et de son invention pour des raisons psychologiques et sociologiques : le Page veut échapper à la justice. En rendant vraisemblable l'effacement de son nom, le narrateur invente une fiction mixte qui se nourrit d'une forme de motivation, d'un détournement mimétique et métalinguistique du rôle de Npr. Il ne désigne plus un seul individu, il révèle le style et la langue de Tristan.

Dans ce contexte, le recours à certains Npr modifiés, et en particulier métaphoriques, pose problème pour des personnages qu'on devine fictionnels voire symboliques, tel l'alchimiste, figure paternelle d'un guide, dont le nom est aussi absent que le personnage lui-même. Deux types d'antonomase sont présentes dans le roman : les premières correspondent en apparence à une lexicalisation du Npr. Il perd sa majuscule dans l'édition moderne, comme *cet Argus* (II, XVIII, p. 185), *ce Mirmidon* (II, XIV, p. 178), *un Mome* (II, XXX, p. 209). Si la nature mythologique du personnage est mise à distance par la lexicalisation, le

roman l'inscrit néanmoins dans le contexte d'une fable plus fictionnelle (voire merveilleuse) que vraisemblable : l'Argus, qui est effectivement un espion qui tente de tout voir, est identifié au « dragon qui faisait garde autour de la toison d'or » (II, XVIII, p. 185). L'ergonyme « toison d'or » et le dragon (porteur d'une majuscule dans le texte original) maintiennent ainsi le Npr lexicalisé dans un univers symbolique et poétique. Le Myrmidon, quant à lui, évoque un avaro prodigue qualifié aussi de « petit Ésope ». L'antonomase lexicalisée est ainsi dédoublée par le second type d'antonomase, non lexicalisée et clairement métaphorique au sens plein. Selon le Page, son personnage a le physique du fabuliste, « tout contrefait ». Cette épithète et cet intensif sont utilisés pour les deux surnoms, Ésope et Myrmidon. Si le Npr identifie un individu au physique ingrat grâce à l'adjectif qui précise son sens, l'histoire du personnage montre que Tristan joue sur la poly-référentialité du Npr, composé de plusieurs traits métonymiques : Ésope est aussi le créateur des fables, le roman l'a nommé très tôt (I, V, p. 32), tandis que Myrmidon est un personnage des autres fables, *Les Métamorphoses* d'Ovide, assimilé à une fourmi : soucieuse de préserver ses biens chez Ovide, celle-ci est avaro chez Ésope et chez Tristan. On n'est donc guère surpris de voir surgir au côté de cette fourmi-Myrmidon mêlant Ésope et Ovide, la figure de la grenouille orgueilleuse du fabuliste. Si on ne la nomme pas, on la reconnaît dans le physique du personnage romanesque : « notre Ésope [était] aussi enflé de vanité que gros d'épaules » (II, XIV, p. 178). Le Npr « Ésope » fait l'objet d'une motivation *a posteriori* multiple qui syncrétise l'héritage mythologique et culturel. Si dans sa poésie, Tristan préfère mêler les figures mythologiques, dans son roman, il a recours à l'imitation de la manière d'un auteur et de son univers fabuleux tout en identifiant la figure de cet auteur, au lieu de la sienne... Cet effet maniériste permet au genre romanesque de naître d'un multiple brouillage et d'une inversion, qu'on pourrait voir comme baroque, entre l'auteur et son invention : au mélange des références, Tristan ajoute la comparaison de l'homme avec l'animal, à l'inverse des fables, tout en ridiculisant le fabuliste qu'il copie en le limitant à son apparence physique. L'imitation devient parodie. Il utilise l'antonomase à la fois dans les frontières qu'elle ouvre et brouille, qu'elles soient syntaxiques

(le Npr devient nom commun), rhétoriques (la métaphore devient métonymie) ou métalinguistiques (le Npr renvoie à l'auteur Ésope, ses doubles, à son œuvre et à son apparence).

La précision et la désignation offerte par le Npr sont donc caduques dans la mesure où il appartient à un réseau de Npr, de sens et de références. Cette ambigüité déictique du Npr autorise l'auteur à détourner l'usage du Npr et son rôle.

LE DÉTOURNEMENT DU NOM PROPRE

L'anthroponyme, inscrit en réseau, annonce des personnages fictionnels ou mythologiques, ou des êtres réels, auteurs relevant d'une forme de métalangage. Seuls trois Npr de personnages historiques sont nommés, dans le même chapitre, *Elizabeth* (II, XXXVI, p. 224), *Charles IX* et *Henri III* (II, XXXVI, p. 221). Cette nomination est un paradoxe romanesque du Npr : plus le nom est éloigné dans le temps, plus il a de chance d'être désigné (tel Démosthène et ces rois). La distance temporelle transforme les personnages historiques en figures de roman, puisqu'elles reçoivent des Npr. En revanche, les contemporains de Tristan sont présents sous forme de périphrases qui concurrencent le Npr et s'y substituent en imitant parfois sa nature : soit le roman a recours à l'antonomase du nom commun dans ces périphrases, comme c'est le cas pour Henri IV, cité juste après ces deux rois : « celui qu'avec toute sorte de justice on appelle Grand », soit à une périphrase « un des plus grands princes de la terre » pour Louis XIII (II, XLVII, p. 245). Ces appellations indéfinies peuvent être lues de deux manières. Comme allusions immédiatement traductibles pour le lecteur, suggérant une formulation emphatique et hyperbolique, respectueuse et encomiastique pour désigner le roi, elles seraient des vecteurs mimétiques de vraisemblance. La présence de telles périphrases pour des lieux, alors que les toponymes réels sont plus volontiers mentionnés, confirmerait cette hypothèse : par exemple, « un bois d'assez grande étendue », pour Fontainebleau (I, XVI, p. 61) ; « cette fameuse cité » pour Bordeaux (II, XXXVII, p. 225). Comme reprises du processus de désignation des figures romanesques

qu'on « surnomme » également, elles favoriseraient davantage une ambiance énigmatique et montreraient leur nature propice à un univers romanesque ou dramatique usant de pseudonymes et goûtant les devinettes. Cette hypothèse serait validée par le recours à la tautologie pour définir ces figures pour le moins stéréotypées. Bien sûr, le choix de pseudonymes, de noms de fiction, de périphrases existe aussi dans les jeux de cour et les échanges sociaux au siècle de Louis XIII, rendent encore plus problématique la frontière entre fiction et vraisemblance mimétique. Tristan, après tout, ne ferait que reproduire les amusements, le mode d'énonciation et le discours de la société de cour.

112

Quelle que soit leur nature, ces allusions périphrastiques montrent une répartition assez structurée d'un point de vue stylistique entre deux types de figures : les personnages réels sont désignés par des déictiques et/ou des périphrases longues comportant un titre assez répétitif (« prince » ou « seigneur » ; « dame » ou « demoiselle ») et un épithète mélioratif relativement répétitif pour les hommes (« bon », « excellent », « grand », « jeune ») et pour les femmes (« belle »). Scévole de Sainte-Marthe est ainsi appelé « l'un des plus grands hommes de ce siècle » (II, XX, p. 191), puis « le bon vieillard » et « cet excellent homme » (*ibid.*). Cette indéfinition contribue à la confusion entre les personnages et leur fonction romanesque symétrique : le « bon vieillard » Scévole désigné aussi comme « Philosophe » ouvre sa bibliothèque et prodigue son savoir à l'instar de l'alchimiste, « Philosophe » aussi. Cet emploi répétitif de certaines épithètes ne dessine pas pour autant un paradis social : certains nobles sont caractérisés par une épithète méliorative bientôt nuancée par un jeu de négation qui permet de maintenir une périphrase figée, caractéristique des personnes réels, sans pour autant confiner le narrateur à une béatitude naïve. Ainsi, le duc de Mayenne (II, XL, p. 231) est un « grand prince », « un prince d'un grand cœur » mais « on ne pouvait pas dire que ce fût un fort grand esprit [...] il passait plutôt pour un soldat déterminé que pour un grand capitaine » (*ibid.*, p. 232). La définition mêle la tautologie à l'euphémisme, mais maintient le système périphrastique et encomiastique des épithètes.

Bien plus, ce trait stylistique et mimétique sert à marginaliser des personnages et composer le discours polémique et satirique du *Page* :

Élisabeth est une des rares personnes réelles et historiques à être nommées, juste avant deux rois français. Pour contourner ce contexte de Npr, elle est qualifiée de « cruelle » et opposée aux « bons Français » (II, XXXVI, p. 224). L'antithèse sous-jacente du Npr la distingue des autres Npr. L'épithète méliorative et la périphrase, souvent réservées aux personnages réels pris dans un discours encomiastique, permet dès lors de souligner la nature vicieuse mais surtout fictionnelles de figures dont on ne sait si elles sont réelles : ainsi, le Nain Anselme ne voit son titre accompagné d'aucune épithète (« Seigneur Anselme ») et l'on comprend que sa nomination est une antithèse de ces personnages réels et admirables : en plus de ses NPr, il est désigné par l'expression « petit fourbe » (II, XXVI, p. 202), à l'opposé du bon seigneur cité sur la même page et du grand prince. Loin de se réduire à une opposition manichéenne, le narrateur utilise cette symétrie et l'épithète pour construire la figure du narrateur, mi-marginale et romanesque, mi-courtisane et réelle : ainsi, le « page disgracié » est nommé différemment du « page français » (I, XXXI) et du « jeune seigneur disgracié » (II, VII). Les deux doubles soulignent en creux l'étrangeté du Page : en regard de l'un, le « page disgracié » et non français, semble privé de lieu national, et pour l'autre, seigneur, il trahit sa faiblesse dans la société. Les Npr racontent ainsi le destin effectif du Page. Par ailleurs, les NPr sont complétés par leur description qui souligne avec l'homonymie, leur ressemblance dans le roman et dans leur usage discursif : le jeune seigneur est aussi un conteur d'histoires et le page français est un messenger. L'anonymat du Page est ainsi à la fois amplifié par l'absence de Npr, mais il est dédoublé et défini par d'autres personnages, leur Npr ou les périphrases qui s'y substituent.

Le Npr dans *Le Page* reçoit son sens en se référant à d'autres Npr de même catégorie ou cités avec lui. Le roman impose donc au Npr une référentialité interne, endophorique, qui lui permet de se détacher du réel : la morphologie, la syntaxe et la place du Npr dans la phrase, dans un chapitre ou dans le roman, fabriquent la fable et se placent sur une ligne de partage fictionnelle : réels et historiques, les Npr sont souvent effacés, sauf s'ils sont des toponymes, et remplacés par une périphrase allusive et répétitive, déceptive et paradoxalement aussi, énigmatique ;

réels et littéraires, anthroponymes ou ergonymes, ils s'inscrivent dans des énumérations organisées dispensant le lecteur d'avoir recours à des connaissances externes au roman, exhibant le savoir de l'auteur ; enfin les personnages fictionnels sont souvent porteurs de plusieurs Npr qui assurent la tonalité du roman et portent les jeux rhétoriques du narrateur, sans avoir pour autant recours à l'onomastique. Le Npr, partagé entre cette dimension fictionnelle et mimétique, jouant de cadre de références pluriels, trouve sa manifestation le plus exemplaire dans le Npr du narrateur. Par son usage, sa dissimulation et les commentaires dont il fait objet, « Ariston » marque moins l'empreinte autobiographique du roman que le constant regard du Page sur son récit, l'enjeu social du Npr, et sa fonction matricielle dans la narration. Le Npr est un signe ouvert aux multiples sens, désignateur de la part fictionnelle du roman.

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

Claire Fourquet-Gracieux
Université Paris-Sorbonne

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

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

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

- 1 Voir Sandrine Berrégard, *Tristan L'Hermite, « héritier » et « précurseur » : imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen, G. Narr, 2006.
- 2 Les citations tirées du *Page disgracié* sont issues de l'édition de référence du programme de l'agrégation de Lettres Modernes : Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. J. Prévost, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

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

LA BRIÈVETÉ NARRATIVE : DENSITÉ DE RÉCITS, RÉCITS CONDENSÉS

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

Des micro-récits autonomes

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

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

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

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

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

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

Le rituel du schéma narratif

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

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

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

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

Le superflu du récit, ou le récit superflu ?

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

118

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

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

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

7 *Ibid.* p. 51.

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

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

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

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

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

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

LA RÉDUCTION À DES TRAITS DESCRIPTIFS

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

Refus de la description ?

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

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

120

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

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

8 Nous soulignons.

Schématisme

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

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

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

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

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

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

Le sommaire, ou le portrait mêlé au récit

122

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le général et le particulier : la domination du raisonnement inductif

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

124

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

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

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

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

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

Une critique en exercice de la prolixité

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

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

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

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

126

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

128

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

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

QUATRIÈME PARTIE

Montesquieu

LIEUX ET LEÇONS DU SAVOIR
DANS LES *LETTRES PERSANES*

Frédéric Calas

Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand) – EA 1002 CELIS

La quête du savoir est-elle l'un des véritables enjeux des *Lettres persanes* ou n'est-elle qu'un mirage ? Faut-il croire Usbek, lorsqu'il énonce clairement dès la première lettre un principe fondateur de clairvoyance et de relativisme de la connaissance : « nous n'avons pas cru que ces bornes fussent celles de nos connaissances, et que la lumière orientale dût seule nous éclairer¹ » ? Est-ce là l'une des « légendes » du texte, ou un simple embrayeur de fiction visant à rendre vraisemblable le voyage des Persans à Paris ? Quel est le savoir des Persans ? Quels sont les points de vue et les théories avec lesquels ils abordent l'Occident ?

L'objectif de cette recherche est d'étudier le champ sémantique du *savoir* à partir d'un examen de termes co-occurents (*savoir/ignorance, barbares/sauvages, lumière/éclairer, ténèbres/obscurité, Orient/Occident, livre/science*), selon les données fournies par une première enquête lexicométrique². La question du savoir sera examinée à l'aune énonciative pour essayer de voir comment Montesquieu met en place des stratégies de positionnement énonciatif œuvrant, entre autres, au renversement des idées reçues sur les (faux) savoirs et procède à une nouvelle cartographie de la connaissance permettant de distinguer les vrais savoirs des préjugés et des clichés ou des effets de mode.

- 1 Toutes nos citations renvoient à l'édition au programme, Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. P. Vernière, mise à jour par C. Volpilhac-Augier, Paris, coll. « Les Classiques de poche », 2001, p. 43. Nous donnons en romain le numéro de la lettre et la page de l'édition de référence.
- 2 La base de données FRANTEXT (www.atilf.fr) fournit les relevés nécessaires à l'étude.

À la suite de Michel Foucault, nous prenons comme point d'investigation le savoir et non la connaissance³, car se trouve visé dans le *savoir* « un processus par lequel le sujet subit une modification par cela même qu'il connaît, ou plutôt lors du travail qu'il effectue pour connaître. Est connaissance le travail qui permet de multiplier les objets connaissables, de développer leur intelligibilité, de comprendre leur rationalité, mais en maintenant la fixité du sujet qui enquête⁴ ». Nous essaierons de montrer que le sujet qui subit une modification dans les *Lettres persanes* est le lecteur et non les deux voyageurs persans, grâce au transfert d'ignorance que le dispositif fictionnel met en place dans le roman et qui constitue le geste heuristique essentiel de l'accès au savoir.

LE DISCOURS DE LA FICTION : LA QUÊTE DU SAVOIR

Pour construire le champ sémantique du *savoir* dans les *Lettres persanes*, nous partons du discours de la fiction et croyons un moment ce que dit Usbek, le premier des épistoliers-voyageurs à prendre la plume et à poser explicitement le savoir comme objet d'une quête.

(1) Nous sommes nés dans un royaume florissant ; mais nous n'avons pas cru que ces bornes fussent celles de nos connaissances, et que la lumière orientale dût seule nous éclairer. (L. I, p. 43)

L'effet fiction modifie la portée de cet énoncé, et lui fait jouer plusieurs rôles à l'orée du texte et du récit. Tout d'abord, cet énoncé, pris en charge par le personnage de la fiction, Usbek, met en place le relativisme des points de vue par inversion des pôles de référence. C'est la sagesse orientale qui servira d'aune pour mesurer tout ce que les Persans découvriront tout au long de leur séjour. L'entrée *in medias res* que permet le discours épistolaire crée une vive surprise chez le lecteur français, sûr des valeurs que son ethnocentrisme lui fait tenir pour les seules existantes. Première découverte, il existe une « lumière orientale ».

3 D'un point de vue lexicométrique, le texte offre 79 occurrences du verbe *connaître*, et 13 occurrences du substantif *connaissance(s)*, contre 146 du verbe *savoir*.

4 M. Foucault, « Entretien avec Michel Foucault », dans *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 57.

Deuxième découverte, des Persans posent comme principe de sagesse et de vérité que le savoir n'est pas unique, mais multiple. Une antithèse inférentielle fait supposer que la « lumière orientale » appelle son symétrique la lumière occidentale. Troisième découverte, pour élargir son savoir, il faut s'éloigner⁵, se décentrer⁶, voyager. Le savoir devient l'objet d'une quête, prenant la forme d'un voyage depuis la Perse jusqu'à Paris. Le co(n)texte d'insertion du terme-clé *connaissance(s)* informe sur les composantes de ce savoir. On notera que le pluriel de concrétisation de l'abstrait fait de la démarche d'Usbek moins une quête philosophique qu'une enquête socio-politique et le dote d'un *ethos-peritton*⁷ de sage. La co-occurrence avec la métaphore de la lumière, filée dans le choix du verbe *éclairer*, ouvre l'œuvre à l'interdiscours qui se constitue au cours du siècle, et dont Emmanuel Kant fixera le périmètre en répondant à la question, « Qu'est-ce que les Lumières ? »⁸.

L'image allemande, plus cinétique que son symétrique français, contient l'idée d'un dévoilement progressif. *Aufklären* et *Aufklärung* sont des termes qui supposent, selon le sémantisme de la particule *auf*,

- 5 « Se séparer de soi : tâche aussi douloureuse qu'inéluctable et même nécessaire pour qui ne consent pas à rester sur place et que porte le désir d'avancer, d'aller au-devant de ce qui, n'étant pas soi, a des chances d'être à venir » (J.-B. Pontalis, *Le Dormeur éveillé*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 106). Que devient Usbek à la fin du texte et après l'épisode désastreux du sérail ? Vivra-t-il en France ou rentrera-t-il en despote éclairé à Ispahan ? Sa séparation sera-t-elle réussie ou sera-t-il anéanti par les liens invisibles qui l'attachaient à sa Perse natale ? À quoi lui a servi sa quête du savoir et qu'a-t-il appris en Europe ?
- 6 La prise de distance, tout comme le déplacement, doivent être entendus comme une prise de position intellectuelle saine pour la société où l'écrivain la met en pratique. C'est ce qui fait dire à R. Barthes, dans « Que deviendrait une société qui renoncerait à se distancer ? », que la tâche des intellectuels est « définie par les résistances et le lieu d'où elles partent. [...] puisque l'intellectuel s'assume comme un être de langage, ce qui dérange l'assurance d'un monde qui oppose superbement les "réalités" aux "mots", comme si le langage n'était pour l'homme que le décor vain d'intérêts plus substantiels » (*Le Grain de la voix*, Paris, Éditions Seuil, 1981, p. 213). C'est ce parcours et cette vocation de démystification que nous allons suivre dans le présent travail.
- 7 Aristote, *Problemata*, 30, l.
- 8 Selon E. Kant, « une époque ne peut pas se liquer et jurer de mettre la suivante dans un état où il lui serait nécessairement impossible d'étendre ses connaissances [...], de se débarrasser des erreurs, et, d'une manière générale, de faire progresser les Lumières. » (*Qu'est-ce que les Lumières ?*[1784], trad. J. Muglioni, Paris, Hatier, 1999, p. 10.)

un passage de l'ombre à la lumière, comme si on rendait clairs une idée ou un propos obscurs. En cela le verbe français, *éclairer*, rend mieux l'allemand que le substantif « Lumières », même si la majuscule et le pluriel deviennent les indices de cet emploi spécifique, désignant le geste philosophique lié à l'opération de la raison toute puissante. Les termes co-occurents (*connaissances, lumière, éclairer*) constituent l'une des représentations du savoir, à l'aube de ce qui deviendra le siècle des Lumières, et dont on trouve dans ce texte un exposé novateur. Mais sur les onze occurrences de *lumière*, la seule qui rejoint la définition de l'Académie en 1694⁹ est celle de la lettre I, les autres convoquent seulement l'acception physique et concrète, ce qui n'enlève à cet hapax sémantique rien de sa force et de sa valeur représentative.

Quant aux neuf occurrences du verbe *éclairer*, elles entrent pour la plupart dans de nombreuses constructions phraséologiques d'ordre religieux. Il faut donc en conclure que le contexte du troisième paragraphe de la lettre I se signale par sa singularité, et qu'il ouvre une isotopie qui sera structurée par d'autres traits sémantiques que celui de la lumière, même si celle-ci « éclaire » comme une maxime programmatique l'ensemble du récit et de l'aventure d'Usbek. Pour poursuivre l'enquête sémantique, il faut s'intéresser au couple complémentaire et antithétique (*ténèbres/obscurité*), qui connaît des emplois plus significatifs. Sur les 5 occurrences de *ténèbres* (L. XVIII, L. XXXV, L. CXL) et les 3 occurrences d'*obscurité*, deux sont explicitement reliées à leur antonyme *lumière(s)* (L. XVIII, L. CXLV) et une à l'esprit en société. La lettre XVIII contient le nombre le plus important de co-occurrences qui font écho, dans le paradigme religieux, à la lettre I, ces deux lettres occupant l'espace et le temps du voyage d'Ispahan à Paris, moment nécessaire à la mise en place de la fiction persane. Cependant, ce lieu

9 Article « Lumière », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, en ligne, www.atilf.fr : « Lumière, sign. fig. Intelligence, connaissance, clarté d'esprit. Lumière naturelle. Cet homme n'a aucune lumière pour les sciences, pour les affaires. Il sign. aussi, tout ce qui éclaire l'âme. Ainsi on dit, La lumière de la foi, la lumière de l'Évangile, la lumière des sciences, la lumière de la grâce. Dieu est le père des lumières. »

du texte (le troisième¹⁰ si l'on tient compte de l'édition originale parue à Cologne en 1721, vient après le frontispice et la préface originale¹¹, qui forment la scénographie inaugurale essentiellement placée sous le signe de l'anonymat¹² et de l'accréditation de la fiction). Les vingt-trois premières lettres sont entièrement consacrées au voyage des Persans. Cet espace inaugural est le lieu de la transplantation et du mouvement vers l'Europe. Les premières lettres construisent l'univers cognitif fondé sur le clivage Orient/Occident, ainsi que l'accréditation de la scène énonciative, se composant de l'échange de lettres entre les Persans voyageurs et ceux, amis, femmes, serviteurs, qui sont restés en Perse. Il faut une densité fictionnelle suffisante pour que le lecteur puisse adhérer à l'effet fiction. Ce premier lieu du texte (et non plus le péritexte) est une autre marge. C'est l'espace d'avant la confrontation avec l'objet de la quête – la France. Quelle est donc la valeur des déclarations qui s'y trouvent ? Sommes-nous convaincus par Usbek, ou le croyons-nous davantage lorsqu'il nous révèle quelques lettres plus loin les vrais raisons de son départ, qui n'est qu'une fuite déguisée ?

- 10 On peut opérer un découpage du texte en isolant le péritexte (frontispice + introduction) formant les lieux du seuil du texte ou de son entour, auxquels se rajoutent les commentaires des Pensées n° 2033, 2034 (Montedite, *Édition critique des Pensées de Montesquieu*, Presses universitaires de Caen [Fontes et paginae – Sources modernes], 2013, www.unicaen.fr/services/puc/sources/Montesquieu/), dont certaines seront rajoutées en 1747 sous le titre « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* » et forment l'épître privé (G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 341). Le récit lui-même se laisse aisément partager en trois temps, qui sont autant de lieux du texte, mais aussi des lieux géographiques : les lettres I à XXIII sont celles du voyage d'Ispahan à Paris, les lettres XXIV à CXLVI correspondent au séjour à Paris et en Europe, et les lettres CXLVII à CLXI forment l'*excipit* et se trouvent essentiellement dans le lieu du sérail. Nous verrons *infra* l'importance de ces lieux dans l'expérience et la représentation du savoir, la composition laissant croire que le monopole revient à la partie centrale du texte.
- 11 L'édition au programme fait précéder le texte des *Lettres persanes* des « Réflexions », plus tardives. Dans l'édition de 1721, seule existait la préface nommée « Introduction » et que l'on trouve aux pages 39 à 41, et le frontispice reproduit page 34.
- 12 Sur l'importance de l'anonymat dans l'œuvre, on lira avec intérêt l'étude de J. Starobinski, « Exil, satire, tyrannie : les *Lettres persanes* », dans *Le Remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge de Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 91-122.

(2) Je portai la vérité jusques au pied du trône : j'y parlai un langage jusqu' alors inconnu ; je déconcertai la flatterie, et j'étonnai en même temps les adorateurs et l'idole.

Mais, quand je vis que ma sincérité m'avait fait des ennemis ; que je m'étais attiré la jalousie des ministres, sans avoir la faveur du Prince ; que, dans une cour corrompue, je ne me soutenais plus que par une faible vertu, je résolus de la quitter. Je feignis un grand attachement pour les sciences, et, à force de le feindre, il me vint réellement. (L. VIII, p. 55)

136

Cet aveu n'invalide pas en fait les propos de la première lettre. Ce qui les lie, c'est l'*ethos* discursif de « sage », qui s'affiche immédiatement dans le goût profond pour la vérité, à laquelle la quête du savoir se rattache aisément. *Ethos* discursif et *ethos* préalable convergent donc pour faire d'Usbek un homme sage, prudent, et franc, qualités nécessaires pour entreprendre le voyage et les réflexions qui l'agrémenteront.

Le texte de la lettre XVIII valide en quelque sorte la légende inaugurale de la lettre I, tout en proposant un éclairage plus marqué par la convocation d'une source énonciative ayant autorité – Méhémet-Ali, serviteur des prophètes :

(3) Que n'allez-vous à cette source pure de toute intelligence ? Vous trouveriez tous vos doutes résolus.

Malheureux, qui, toujours embarrassés des choses de la Terre, n'avez jamais regardé d'un œil fixe celles du ciel, et qui révérez la condition des mollaks, sans oser ni l'embrasser ni la suivre !

Profanes, qui n'entrez jamais dans les secrets de l'éternel, vos lumières ressemblent aux ténèbres de l'Abîme, et les raisonnements de votre esprit sont comme la poussière que vos pieds font élever lorsque le soleil est dans son midi, dans le mois ardent de Chahban.

Aussi le zénith de votre esprit ne va pas au nadir de celui du moindre des immaums. Votre vaine philosophie est cet éclair qui annonce l'orage et l'obscurité ; vous êtes au milieu de la tempête, et vous errez au gré des vents. (L. XVIII, p. 78-79)

Le ton de la lettre, ouvertement prescriptif et didactique, joue de modalités de discours allocutives, fortement centrées sur le destinataire, lequel se trouve pris à partie et chargé en quelque sorte de réagir à défaut de pouvoir répondre. Derrière l'invective se dessine un modèle d'accès au savoir et à la vérité. Cette « source pure », désignée comme le livre sacré du Coran, rend cette lettre un peu difficile à situer dans la cartographie des connaissances que le roman dessine, car il semble bien que les valeurs de l'Orient ne soient qu'un faire-valoir de façade et que l'enjeu principal du roman ne se situe pas sur ce versant.

Regardons à présent comment le couple Orient/Occident structure le champ sémantique du *savoir*. Tout d'abord, on peut s'étonner de la maigreur de ce sous-champ, comprenant seulement 3 occurrences du terme *Orient*, contre 7 d'*Occident*, 6 formes de l'adjectif *oriental* fléchi et 1 seule pour *occidental*. Tout se passe comme si la fiction se construisait sur l'illusion référentielle d'un déplacement de l'épicentre vers la Perse et Ispahan, mais que l'univers persan reste une esquisse, en ligne de fuite du texte. Quelques termes suffisent alors à Montesquieu pour maintenir cette illusion, ce qui montre bien que l'essentiel n'est pas là, mais se joue sur la scène occidentale. Nous pensons d'ailleurs que le sérail occupe un rôle particulier dans l'économie du récit, notamment en lien avec le savoir, comme nous le verrons *infra* dans le dernier point que nous aborderons. Un peu schématiquement, le texte oppose en effet la « sagesse orientale » à la folie des hommes de l'Occident :

(4) Mais, quand je désapprouve l'usage de cette liqueur qui fait perdre la raison, je ne condamne pas de même ces boissons qui l'égayent. C'est la sagesse des Orientaux de chercher des remèdes contre la tristesse avec autant de soin que contre les maladies les plus dangereuses. (L. XXXIII, p. 111)

(5) Il y a ici des philosophes qui, à la vérité, n'ont point atteint jusqu'au faite de la sagesse orientale : ils n'ont point été ravis jusqu'au trône lumineux ; ils n'ont ni entendu les paroles ineffables dont les concerts des anges retentissent, ni senti les formidables accès d'une fureur divine. (L. XCVIII, p. 254)

Il semble que le couple *Orient/Occident* fonctionne essentiellement pour maintenir l'illusion fictionnelle d'une opposition des valeurs entre les deux univers. Mais l'essentiel étant moins d'opposer l'Occident à l'Orient que de fustiger certains dysfonctionnements proprement occidentaux, comme dans la lettre CV :

(6) Tu m'as beaucoup parlé, dans une de tes lettres, des sciences et des arts cultivés en Occident. Tu me vas regarder comme un barbare ; mais je ne sais si l'utilité que l'on en retire dédommage les hommes du mauvais usage que l'on en fait tous les jours. (L. CV, p. 274)

138

Là encore le transfert d'ignorance et le mythe du bon sauvage opèrent pleinement. L'auto-qualification de Rhédi, scripteur de cette lettre, de « barbare » ne fait sens que dans la logique d'un décentrement de la perspective. On est toujours le barbare de quelqu'un d'autre¹³ et c'est bien ici de la « barbarie » des Occidentaux dont il est question dans cette lettre portant sur l'invention des machines de guerre, dans une remise en cause de l'usage des savoirs techniques (*sciences et arts*).

La fiction est donc le lieu qui abrite la mise en scène d'une rencontre entre des étrangers et des Français, comme le précise Jean Starobinski, « la fiction fait office de filtre¹⁴ ». Elle constitue donc le premier déplacement nécessaire à l'appréhension de l'autre et de sa différence. La fiction s'éprouve complètement comme méthode d'investigation des possibles du monde, qu'ils touchent à la politique, à la religion, aux mœurs. Des Persans, c'est-à-dire des êtres venus d'ailleurs, vierges en quelque sorte de tout savoir sur nous, des êtres sans mémoire¹⁵ prêts à découvrir nos histoires, nos mœurs, nos affabulations. La dichotomie des espaces et des espèces dans les *Lettres persanes*, loin d'être manichéenne et

13 Montesquieu retrouve là l'idée de Montaigne que « chacun appelle barbarie, ce qui n'est pas de son usage » (*Les Essais*, éd. J. Céard, « Des cannibales », chap. XXX, Paris, LGF, coll. « Le Pochothèque. Classiques modernes », 2001, p. 318).

14 « Exil, satire, tyrannie : les *Lettres persanes* », art. cit., p. 94.

15 Cette remarque serait à nuancer par une étude précise de la relation des personnages au temps dans le texte. Peut-être sont-ils « sans mémoire » de leur propre passé politique, de leur ancien désir de liberté, qui ne survit plus que dans leur instinct de fuite.

simpliste, est l'un des principes heuristiques de l'œuvre. Elle dessine les lignes d'un partage permanent (Perse/France, Orient/Occident, espaces privés/espaces publics, moi/l'autre, etc.), qui ouvrent l'interrogation sur notre identité, et qui permet d'expliquer le système politique, social et religieux de la France des Lumières. Accéder aux Lumières n'est alors pas tant remplacer des opinions fausses par des opinions vraies, que changer notre façon de penser, comme s'il s'agissait de se transformer soi-même intérieurement¹⁶, pour pouvoir juger librement. Première étape dans la quête du savoir, connaître ses motivations et ses limites, prendre le temps de rencontrer l'autre, mais ce n'est que la première étape, plutôt optimiste, que les vingt-trois premières lettres mettent en place, dans un mouvement d'élargissement de la perspective et dans un geste de *Aufklärung*. Qu'en est-il par la suite ?

AUX SOURCES DU SAVOIR : CHOSES VUES ET CHOSES ENTENDUES

Une fois arrivés en France, les deux Persans vont se livrer à une investigation en bonne et due forme de la société française. Tout sera pour eux sujet d'étonnement, de critique, mais aussi de savoir. Il ne nous est pas possible d'aborder tous les objets de ce savoir, qui par moment devient quasi encyclopédique et touche à de nombreux domaines, comme la médecine, les journaux, les cafés, les Académies, les formes de gouvernement, les novellistes, les chimistes, la mode, les femmes, la Cour, le Roi, le Pape, etc. Nous voudrions, dans la perspective linguistique qui est la nôtre, regarder comment ces objets de savoir sont appréhendés par les deux voyageurs. Dans la logique de la fiction mettant en scène des voyageurs venus d'ailleurs, et selon le code énonciatif imposé par le genre épistolaire, le premier accès à la connaissance est d'ordre épistémique. En effet, la première personne domine largement¹⁷ et fonde le départ de l'énonciation ancrant le perçu

16 N'est-ce pas le sens de la scène de « mise à nu », offerte dans la lettre XXX (« Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan » [p. 107]), et qui nous invite à nous tourner vers l'intériorité de notre faculté de juger, et à nous libérer du joug trompeur des apparences ?

17 FRANTEXT dénombre 1 682 occurrences de *je, j'* représentant la plus haute fréquence absolue du texte avec 16 666 occurrences.

dans l'ordre de l'expérience directe. Ainsi les formes du type *je vis, j'ai vu, j'ai lu, je trouve, je fus hier à X, j'entrai l'autre jour dans X, je fus d'un souper, je passais l'autre jour...* scandent les ouvertures de nombreuses lettres ou des paragraphes de celles-ci, transformant Usbek et Rica en véritables journalistes ou explorateurs, examinant tout ce qui se présente à leurs yeux, matière providentielle qu'ils vont interroger, puis critiquer, pour la mettre enfin en perspective selon les modalités d'un savoir essentiellement rationnel ou rationalisant posé sur cette matière. Ce déploiement des épistémiques perceptuels¹⁸, comme source de la connaissance¹⁹, occupe l'espace central du roman entre la lettre XXIV (arrivée à Paris) et la lettre XCLVII (ouvrant l'espace séparé du sérail). Cette disponibilité de la première personne fonctionne parfaitement pour mettre en scène une forme de fraîcheur permanente au regard que les Persans portent sur la société française, qui semble enfermée dans des préjugés qu'elle finit par ne plus voir. Observons rapidement quelques effets discursifs dus à l'épistémique comme source du vrai :

(7) Depuis que *je suis* en Europe, mon cher Rhédi, *j'ai vu* bien des gouvernements : ce n'est pas comme en Asie, où les règles de la politique se trouvent partout les mêmes.

J'ai souvent recherché quel était le gouvernement le plus conforme à la raison. *Il m'a semblé que* le plus parfait est celui qui va à son but à moins de frais ; de sorte que celui qui conduit les hommes de la manière qui convient le plus à leur penchant et à leur inclination, est le plus parfait.
[...]

18 Les procès se répartissent entre les verbes de perception directe, parmi lesquels le verbe *voir* occupe une place de choix, avec 253 occurrences. Rappelons que la vue est le médium privilégié de la perception, étant le sens associé, dans notre culture occidentale, à la connaissance et aux processus cognitifs et verbes de localisation, le lieu de l'expérience définissant le champ d'investigation de l'observation des Persans (*se trouver, être*).

19 Pour compléter l'analyse des savoirs épistémiques, il faudrait s'intéresser au savoir issu des voyages, grande thématique en vogue au xviii^e siècle. On sait que Montesquieu construit toute une partie de son savoir sur l'Orient, et sur la Perse en particulier, à partir des récits des grands voyageurs (Tavernier, Chardin, etc.), on renvoie sur ce point au très intéressant article de C. Dornier, « Fiction du témoignage oculaire, témoignage de la fiction dans les *Lettres persanes* », dans *Lectures des Lettres persanes*, dir. C. Dornier, Rennes, PUR, 2013 (à paraître).

D'ailleurs *je ne vois pas que* la police, la justice et l'équité soient mieux observées en Turquie, en Perse, chez le Mogol, que dans les républiques de Hollande, de Venise, et dans l'Angleterre même ; *je ne vois pas qu'on* y commette moins de crimes, et que les hommes, intimidés par la grandeur des châtimens, y soient plus soumis aux lois.

Je remarque, au contraire, une source d'injustice et de vexations au milieu de ces mêmes États.

Je trouve même le prince, qui est la loi même, moins maître que partout ailleurs.

Je vois que, dans ces moments rigoureux, il y a toujours des mouvements tumultueux, où personne n'est le chef, et que, quand une fois l'autorité violente est méprisée, il n'en reste plus assez à personne pour la faire revenir [...] (L. LXXX, p. 220-221 ; nous soulignons)

La première personne est le départ de l'énonciation et de l'énoncé ancrant le sujet dans le monde qu'il découvre (*je suis en Europe*) et rattachant les premières impressions à la vue (*j'ai vu bien des gouvernements*) ; elle demeure le point de vue unifiant et isotopique de la lettre, comme le montrent les séquences soulignées. Mais, grâce à des antanaclases affectant le verbe *voir* (*j'ai vu* vs *je ne vois pas que*), on glisse subrepticement de la saisie perceptuelle à la saisie intellectualisée, la vue s'ouvrant à l'espace cognitif. Ce glissement donne accès à l'espace analytique et critique, comme en témoigne alors l'armature argumentative de la lettre (*au contraire, même*). Par ces jeux de glissement et de maintien en surface d'une énonciation uniforme, Montesquieu insère sa réflexion sur les modes de gouvernement dans la pensée d'Usbek, comme si celui-ci se livrait à une analyse de ce qu'il découvre en Europe, tout en le comparant avec ce qu'il sait déjà. Pour parachever l'analyse, qui vaut alors comme transfert de savoir pour le lecteur, l'aléthique vient relayer l'épistémique. Quelques tours plus fermes, à coloration sentencieuse, se chargent de donner la leçon et le point de vue en co-énonciation de Montesquieu-Usbek (*il y a toujours des mouvements tumultueux*), ayant été préparés par des présents larges à valeur gnominique (*se trouvent, est*).

Pour donner davantage de profondeur au champ d'investigation des Persans, Montesquieu associe aux choses vues les choses entendues. En effet, dès leur arrivée, les Persans vont élargir leurs sources d'information aux bruits, aux rumeurs, mais aussi aux discours qui circulent sur différents sujets de société. Deux points méritent d'être remarqués : soit des phénomènes complexes de polyphonie énonciative viennent compléter les points de vue des voyageurs, soit les Persans se mettent à parler en position de co-énonciation avec la source citée. Ce dernier phénomène a pour effet de lisser les voix et les points de vue et donne l'impression que les Persans s'expriment dans une perspective plus européenne qu'étrangère. Ce montage fait passer la subjectivité liée à l'épistémique au second plan. Ces deux types de montages peuvent se combiner, mais leurs orientations demeurent différentes.

(8) J'ai ouï raconter du roi des choses qui tiennent du prodige, et je ne doute pas que tu ne balances à les croire.

On dit que, pendant qu'il faisait la guerre à ses voisins, qui s'étaient tous ligués contre lui, il avait dans son royaume un nombre innombrable d'ennemis invisibles qui l'entouraient. On ajoute qu'il les a cherchés pendant plus de trente ans... (L. XXIV, p. 94)

(9) J'ai ouï parler d'une espèce de tribunal qu'on appelle l'*Académie française*. Il n'y en a point de moins respecté dans le monde : car on dit qu'aussitôt qu'il a décidé le peuple casse ses arrêts et lui impose des lois qu'il est obligé de suivre. (L. LXXIII, p. 205)

(10) J'ai ouï parler à des gens sensés des ravages de la chimie. (L. CV, p. 275)

(11) On dit que l'homme est un animal sociable. Sur ce pied-là, il me paraît qu'un Français est plus homme qu'un autre ; c'est l'homme par excellence, car il semble être fait uniquement pour la société. (L. LXXXVII, p. 235)

En (10) ou en (11), par exemple, Rica parle en co-énonciation avec la source anonyme (*des gens sensés, on dit que*). Le participe passé en emploi

adjectival, axiologique positif, indique la co-énonciation. Ce sont ces tours qui permettent d'éviter l'aspect « dissertation » des sujets abordés par Montesquieu, mais qui ne sont que de fins voilages derrière lesquels il vient à s'exprimer. En (8) ou en (9), le montage polyphonique est plus complexe et fait entendre plusieurs voix (*je* vs *on*), mais aussi plusieurs points de vue sur le sujet choisi. L'effet est alors une dissociation de la source du colportage sous la forme standard d'un discours indirect (*on dit que*) ou sous la forme totalement effacée (*j'ai ouï raconter* ; *j'ai ouï dire que*) sans mention de la source. La présence de la première personne référant directement à Usbek ou à Rica continue de témoigner de leur investissement personnel et de la poursuite de l'enquête, qui s'élargit par la mention de sources orales, tout en laissant ce « savoir » dans la relativité absolue de la rumeur et des points de vue « autres » sur la chose en question, comme le souligne le lexique évaluatif qui accompagne certaines mentions soit du contenu en (8) (*des choses qui tiennent du prodige*), soit de la nature de la rumeur en (10) (*à des gens sensés*). C'est par le biais des sources citées, fussent-elles anonymes, doxiques ou imaginaires, que s'opère le passage de l'étonnement premier des Persans à un approfondissement du savoir sur les mœurs et les institutions françaises. C'est ce montage qui donne l'impression de la présence de Montesquieu derrière la voix de ses personnages. Toujours liés à l'épistémique, ces montages informent sur le savoir des Persans, mais aussi sur l'état de certaines connaissances occidentales.

Enfin, une autre source de savoir est représentée par la lecture et les livres : soit la lecture s'inscrit toujours dans la sphère intime de l'épistémique par la présence de la première personne (*j'ai lu, dans une relation, qu'un vaisseau français* [p. 131] ; *je lis les historiens anciens et modernes : je compare tous les temps* [p. 289] ; *livres que je lis pour m'édifier et qui font en moi souvent un effet tout contraire* [p. 350]) ; soit les Persans citent des ouvrages ou visitent des bibliothèques (*J'allais l'autre jour voir une grande bibliothèque dans un couvent de dervis* [p. 344 sq.], épisode qui occupe les lettres CXXXIII à CXXXVII). Le savoir livresque est appréhendé avec beaucoup de suspicion, selon la nature des ouvrages que les lettres en série détaillent par catégories (grammairiens, Écritures, historiens, poètes dramatiques, etc.). Dans la lettre CXXXIV, le verbe

instruire entre dans le paradigme du savoir, susceptible d'être acquis en bibliothèque : « il se mit en devoir de la satisfaire (ma curiosité) et même, en qualité d'étranger, de m'instruire » (p. 345). Le savoir livresque n'est pas présenté comme une source incontestée. Tout au contraire, Montesquieu use pour parler de certaines catégories d'ouvrages d'une ironie particulièrement efficace, qui s'attaque aux faux savoirs : « Ce sont, me dit-il, les interprètes de l'Écriture. – Il y en a un grand nombre lui répartis-je. Il faut que l'Écriture fût bien obscure et qu'elle soit bien claire à présent » (p. 346). Fondé sur un rapport strictement quantitatif (*un grand nombre*), le savoir est dégradé par la conséquence inférentielle de type binaire (*bien obscure vs bien claire*), qui laisse supposer que le nombre conséquent d'ouvrages a permis de rendre le texte sacré compréhensible, et gomme par là l'aspect purement qualitatif du savoir. Les savoirs livresques sont donc l'une des cibles des *Lettres persanes*, notamment tout ce qui touche aux faux savoirs, contre lesquels la critique se fait parfois très virulente : « Voici les livres de science, ou plutôt d'ignorance occulte » (L. CXXXV, p. 349). Là encore l'antithèse radicale soutient efficacement la visée satirique.

Quelles sont les principales cibles du savoir ? Montesquieu fustige les faux savoirs, les supercheries et les impostures. On regardera les contextes d'emplois du dérivé *savant(s)*, qui compte 7 occurrences, dont 5 sont prises en mauvaise part (L. LXVI, LXXVIII, CXXVIII, CXXXVI, CXLII) : « On s'attache ici beaucoup aux sciences ; mais je ne sais si on est fort savant » (L. LXVI, p. 183). La critique porte sur la définition du vrai savoir, de la véritable attitude d'un savant authentique (faisant essentiellement confiance à sa raison et n'ayant pour but que la quête de la vérité). La même analyse peut être conduite avec le substantif *philosophe(s)*, dont on relève 18 occurrences, 9 au singulier et 9 au pluriel. Les emplois au pluriel sont plus largement positifs, et renvoient souvent, par le phénomène de concrétisation lié à la nature de la pluralité à des philosophes ayant existé, alors que *philosophe* au singulier désigne une nature ou un état, qui ne sont pas toujours saisis positivement, car Montesquieu dénonce les faux penseurs, qui se targuent souvent eux-mêmes d'être des philosophes. Ces éléments participent à l'élaboration de l'*ethos* des Persans, que l'on parvient à cerner par triangulation

sémantique et discursive à partir des termes catégorisants, *philosophe(s)*, *savant(s)*, *métaphysicien*, *sage(s)*, pour lesquels les emplois dysphoriques importent tout autant que les emplois positifs. Il convient de compléter le périmètre sémantique par les abstraits (*philosophie*, *sagesse*, *science*) pour approcher de l'image de « sage éclairé » des deux voyageurs. Mais cet *ethos* et ces acquis dans le domaine du savoir vont buter sur le drame du sérail.

UTOPIES ET HÉTÉROTOPIES : LIEUX DU SAVOIR OU MIRAGES ?

Les *Lettres persanes* abritent plusieurs récits enchâssés (« Histoire d'Aphéridon et d'Astarté » [L. LXVII, p. 186-196] ; « Fragment d'un ancien mythologiste » [L. CXLII, p. 373-376]), des discours rapportés (L. CXI, p. 287-288), des missives jointes aux lettres matricielles (L. CXXX, p. 334-337 ; L. CXLII, p. 370-372 ; L. CXLIII, p. 380-385 ; L. CXLV, p. 388-389). L'une d'elle, dès la onzième lettre, est présentée comme « un morceau d'histoire » (L. XI, p. 62), valant mieux qu'un exposé philosophique. C'est le très célèbre épisode dit des Troglodytes qui s'étend sur quatre lettres (L. XI-XIV, p. 62-73) et forme une utopie sociale et politique. L'autre est un conte oriental relatant quelques moments de la vie d'Anaïs, compagne du cruel Ibrahim (L. CXLI, p. 361-370). Ces fictions insérées en abyme dans la fiction délivrent un savoir allégorique sur la sagesse et le bon gouvernement. Dans le conte oriental, qui est une mise en abyme (« je lui envoyai quelques jours après un conte persan ») d'une mise en abyme (« j'ai lu dans un livre arabe... »), le personnage féminin est l'une des figures de la sagesse et de la philosophie : « Anaïs, dont l'esprit était vraiment philosophe avait passé presque toute sa vie à méditer ; elle avait poussé ses réflexions beaucoup plus loin qu'on n'aurait dû l'attendre d'une femme laissée à elle-même. » (p. 366-367). Ces récits présentant des états de la société civile ou privée sous des formes raisonnées de gouvernement sont des utopies, et à ces utopies est dévolu le rôle de délivrer un savoir de vérité et de présenter une forme possible de gouvernement des hommes par la raison. En cela, l'utopie est un horizon du texte et renferme l'une de ses leçons.

À côté de ces utopies, la fiction oppose l'hétérotopie du sérail – ce lieu autre, fermé, oriental, relié au seul Usbek ; lieu de l'interdit et de la sexualité privée du despote oriental, mais aussi lieu de tous les phantasmes occidentaux. Est-il besoin de citer encore la célèbre exclamation de Paul Valéry dans sa préface aux *Lettres persanes* : « mais qui m'expliquera tous ces eunuques ? » L'hétérotopie du sérail fonctionne à deux niveaux au moins. Comme les utopies, elle se situe dans un lieu spécifique du texte, dans des lettres séparées, et convoque un personnel propre, composé des femmes (Zachi, Zéphis, Zélis, Fatmé, Roxane) et des eunuques (Solim, Narsit, le Grand Eunuque, l'Eunuque noir) ; ces lettres étant plus abondantes dans les marges du textes (lettres I à XXIII et CXLVII à CLXI). Mais si une « chaîne secrète²⁰ » relie l'hétérotopie aux utopies, c'est sur le mode de la rupture et de la transgression que fonctionne essentiellement ce lieu « autre » qu'est le sérail, lieu où se déroulera le drame final. Du point de vue du savoir, l'hétérotopie oppose au premier abord une fermeture totale et semble n'être que le lieu du plaisir (« Comment aurais-je pu vivre, cher Usbek, dans ton sérail d'Ispahan, dans ces lieux qui, me rappelant sans cesse mes plaisirs passés irritaient tous les jours mes désirs » [L. III, p. 46]). Elle offre un autre paradigme, celui du plaisir et de la sexualité, qu'il semble impossible d'articuler avec celui de la connaissance. Le lecteur bute ainsi sur cet espace, ou, pour reprendre les termes de Michel Foucault, ce « contre-espace²¹ », qui semble à la fois cohérent pour assurer la couleur orientale du récit et totalement irréductible au reste de l'œuvre. Particulièrement fermé, le sérail, n'est pas un lieu qui se donne facilement ni dans lequel on entre aisément. Comme hétérotopie, le sérail fonctionne comme « contestation de tous les autres espaces²² », et l'une de ses leçons, mais pas la seule, est de mettre à mal la sagesse et le savoir qu'Usbek a acquis au long de son voyage, se trouvant incapable de faire régner chez lui, dans son particulier, l'ordre autrement que par la violence et la mort. Un lien souterrain relie alors Roxane à Anaïs, mais cette liaison

²⁰ Pour reprendre l'expression même de Montesquieu, « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* », éd. cit., p. 36.

²¹ M. Foucault, *Les Hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 34.

intratextuelle a pour conséquence de reléguer au cœur d'une lointaine fiction l'idéal d'égalité et de fraternité que le conte met en scène. Un soupçon se fait jour alors qui affecte la stabilité des savoirs acquis par l'usage de la raison et joue presque comme un contre-savoir. C'est la fiction même qui lézarde soudain tout ce qui pourrait paraître acquis ou stable, tout ce que les Persans ont constaté au cours de leur périple, tout ce que les livres rapportent, les savants découvrent, les hommes de lois proposent. Par les lieux autres, utopies et hétérotopie, lieux de nouvelles fictions, le récit devient son propre piège²³, en renvoyant à ces espaces lointains, imaginaires, ou autres, une possible vérité. L'antithèse radicale qui structure la relation entre les utopies, lieux de la représentation de la sagesse acquise, et l'hétérotopie du sérail, lieu de l'échec de la raison à gouverner l'univers domestique, contient une leçon d'éveil, par le refus de donner une lecture définitive et stable au projet des *Lettres persanes*. Les forces des lieux s'équilibrent alors mais sans désigner pour autant la bonne lecture à faire. Les derniers mots du texte seront alors ceux de Roxane déclarant « Ce langage, sans doute, te paraît nouveau » (L. CLXI, p. 407), nous invitant alors à tout relire²⁴ et à tout reprendre, pour garder notre esprit en éveil permanent et à nous apprendre à ne pas nous tromper sur les signes. La vérité étant, comme la sagesse, toujours ailleurs, ou pour laisser la parole à Montesquieu « la nature et le dessein des *Lettres persanes* sont si à découvert qu'elles ne tromperont jamais que ceux qui voudront se tromper eux-mêmes²⁵ ».

23 Nous renvoyons à la très belle étude de L. Marin sur le « pouvoir des fables », dans *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, que nous ne pouvons citer ici.

24 Notamment à reprendre les mots d'Usbek de la lettre VIII dans laquelle il déclarait lui-même avoir parlé à la cour du sultan « un langage jusqu'alors inconnu » (L. VIII, p. 5), ce qui lui avait valu des ennuis et l'exil. Usbek est-il devenu sourd à lui-même ? Le langage nouveau que parlent Usbek et Roxane est celui de la franchise et de la vérité, est-il donc dangereux de « parler vrai » ? Le texte ne tranchera pas, et le lecteur devra s'accommoder de ces boucles et de ce silence final.

25 Montesquieu, « Quelques réflexions sur les *Lettres persanes* », éd. cit., p. 37.

CINQUIÈME PARTIE

Stendhal

LE MONOLOGUE INTÉRIEUR DANS *LE ROUGE ET LE NOIR* DE STENDHAL¹

Véronique Magri-Mourgues
Université Nice Sophia Antipolis – CNRS, BCL, UMR 7320

Le roman d'Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, paru en 1887, est reconnu comme le premier modèle littéraire du monologue intérieur depuis que James Joyce s'en est inspiré pour écrire son *Ulysse* (1920) et en a recommandé la lecture à Valéry Larbaud. Ce dernier préfacera l'ouvrage en 1925 et, modulant l'expression déjà employée par Paul Bourget dans *Cosmopolis* (1892)², passe pour l'inventeur de la formule³ dans son acception actuelle.

Une recherche rapide dans le corpus FRANTEXT numérisé permet cependant de retrouver des occurrences de l'expression dans deux récits de Théophile Gautier : *Jettatura* (1856) et *Le Capitaine Fracasse* (1863). L'essai de théorisation lancé par Édouard Dujardin bien plus tard, en 1931⁴, finit de lier, de fait, son nom à l'histoire du monologue intérieur.

Du point de vue épistémologique, l'expression se trouve en concurrence avec les termes d'*endophasie*, d'un emploi plus englobant et plus spécialisé dans le domaine de la psychologie ou de la psychiatrie,

- 1 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000. Les références des citations renvoient à cette édition.
- 2 Voir G. Philippe, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997, p. 402.
- 3 Voir article de B. Croquette, « Le monologue intérieur », dans *Encyclopaedia Universalis* en ligne.
- 4 La réflexion sur le monologue intérieur prend place dans l'entre-deux-guerres comme le rappelle G. Philippe (*Le Discours en soi, op. cit.*), même si la discussion a été amorcée avec l'ouvrage de Victor Egger, *La Parole intérieure, essai de psychologie descriptive*, Paris, Garnier-Baillève, 1881.

et de *stream of consciousness*⁵ – flux de conscience – d'introduction plus tardive, pour qualifier un nouveau courant romanesque.

Avec Édouard Dujardin, c'est le monologue intérieur comme forme-sens qui est inaugurée, tel que l'illustre encore le monologue de Molly Bloom. On retrouve ici la distinction que fait Dorrit Cohn entre le monologue intérieur qu'elle appelle autonome, assimilé à un genre ou à un type narratif, et les monologues intérieurs qui prennent place dans un récit à la troisième personne⁶.

Le « travail de dissection⁷ » exercé sur les personnages jugé quelquefois excessif voire contraire à la morale, pointé par les contemporains du *Rouge*, passe par la faculté d'observation du romancier et par la citation directe des pensées et réflexions du personnage, de « tous les mauvais mouvements de son âme⁸ », qui font du lecteur un témoin indiscret. La récurrence de séquences qui relèvent *a priori* du monologue intérieur autorise son analyse comme fait d'écriture spécifique et signifiant dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

Le monologue intérieur sera à replacer d'abord dans « la constellation qui exprime l'intériorité⁹ ». La représentation ou plutôt même la figuration de la vie intérieure relève d'une convention admise dans le contexte littéraire¹⁰ qui autorise que la pensée soit verbalisée et oralisée dans le texte dramatique ou qu'elle soit simplement transcrite et destinée à la lecture, dans un roman. L'expansion du monologue intérieur au début du XIX^e siècle est à corréliser avec la crise du sujet, l'expansion de l'individualisme et le développement de la littérature personnelle attesté par le succès du journal intime au début du siècle. Le monologue intérieur est un artifice ou une convention romanesque qui

5 Expression que l'on attribue à William James dans *Principles of psychology*, vol. 1, chap. 9, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981.

6 D. Cohn, *La Transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

7 Émile Zola, *Causeries dramatiques*, 1881.

8 Stendhal, *Projet d'article sur Le Rouge et le Noir*.

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

10 L. Jenny, *La Figuration de soi*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/>, 2003. Le rapport de pensée peut en effet se concevoir dans la vie quotidienne seulement si la pensée a été verbalisée effectivement à un moment antérieur par le locuteur premier.

entre en résonance avec le mouvement d'introspection qui caractérise cette époque¹¹.

La définition de D. Cohn pourra être proposée en première instance ; le monologue intérieur est

une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit¹².

Le monologue intérieur est envisagé à la fois comme mode de représentation et comme séquence textuelle qui réalise la *mimesis* de la vie intérieure.

Par contraste avec les autres modes de représentation de la pensée, les frontières du monologue intérieur et ses caractères linguistiques seront d'abord évalués avant que le monologue intérieur ne soit envisagé comme séquence textuelle, répondant à une stratégie narrative particulière. Enfin, le monologue intérieur, comme mode de représentation particulier, problématise les relations entre pensée, langage et action mais aussi entre pensée, parole et société.

LES FRONTIÈRES DU MONOLOGUE INTÉRIEUR

La dynamique pensée-parole permet de distinguer deux tendances des approches théoriques qui tentent de répondre à la question suivante : doit-on faire un cas particulier de la représentation de la pensée ? La littérature anglo-saxonne établit un marquage distinct : le discours oral rapporté au discours direct comporte des guillemets ; le discours intérieur en est dépourvu.

Du côté des théoriciens, les avis sont partagés. G. Genette répond par la négative, lui pour qui la pensée n'est rien moins qu'une *parole silencieuse*¹³. D. Cohn traite cependant en propre du récit de pensées en

11 Je n'ai pu avoir accès à la thèse de L. Lassagne citée en bibliographie.

12 D. Cohn, *La Transparence intérieure*, op. cit., p. 30.

13 G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

établissant une typologie en trois éléments¹⁴. Elle distingue le psychorécit selon l'exemple suivant :

[...] L'esprit un peu romanesque de madame de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. (p. 74)

le monologue narrativisé – à rapprocher du discours indirect libre – et le monologue rapporté. Dans cette approche théorique, le monologue intérieur est un cas particulier du monologue rapporté qui se distingue par l'absence d'élément explicite qui puisse identifier la source énonciative ; il est à rapprocher du discours direct libre.

154

En adoptant la mise en place conceptuelle proposée par Alain Rabatel, je considérerai que le monologue intérieur est une des formes possibles de la représentation-figuration de la parole intérieure, en envisageant le point de vue comme « forme oblique de discours intérieur », manifestation particulière de la parole intérieure non verbalisée ; ceci par référence au concept de « phrases sans parole » de A. Banfield. L'approche proposée est graduelle ou scalaire qui établit un continuum entre deux pôles, celui de la subjectivité extériorisée et un autre qui correspond à la subjectivité intériorisée¹⁵. Afin d'établir une définition contrastive, on peut évaluer rapidement quelles sont les particularités de chacun de ses modes avec des exemples concrets, convoqués à titre expérimental et démonstratif.

Le point de vue est « la forme la plus extrême de la parole intérieure ». Il procède par effacement énonciatif apparent et dissociation entre énonciateur et locuteur. La perception et la pensée se fondent en un seul énoncé¹⁶.

Cet ouvrage terminé, Julien osa s'approcher des livres, il faillit devenir fou de joie en trouvant une édition de Voltaire. [...] Il se donna ensuite

¹⁴ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, *op. cit.*

¹⁵ A. Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 467.

¹⁶ En italiques, les perceptions qui peuvent être rapportées à Julien, après une mise en situation du personnage. Les italiques dans les citations signalent des soulignements qui sont de mon fait, sauf mention contraire.

le plaisir d'ouvrir chacun des quatre-vingt volumes. *Ils étaient reliés magnifiquement, c'était le chef-d'œuvre du meilleur ouvrier de Londres.* Il n'en fallait pas tant pour porter au comble l'admiration de Julien. (p. 340)

Longtemps Julien fut laissé à ses réflexions. Il était dans un salon tendu en velours rouge avec de larges galons d'or. *Il y avait sur la console un grand crucifix en ivoire, et sur la cheminée, le livre du Pape, de M. de Maistre, doré sur tranches, et magnifiquement relié.* (p. 502)

Il s'assura, en prêtant l'oreille, que rien ne troublait le silence profond de la chambre. *Mais décidément, il n'y avait point de veilleuse même à demi éteinte, dans la cheminée ; c'était un bien mauvais signe.* (p. 306)

Le discours indirect libre quant à lui permet la superposition des deux voix, au sens narratologique du terme, du narrateur et du personnage, et se caractérise, sur le plan syntaxique, par le repérage des instances énonciatives autour du discours citant. L'interaction entre monologue et récit se fait discrète et indécelable hors contexte, comme dans cet exemple :

Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! (p. 75)

Le rapprochement a été établi entre monologue intérieur et discours direct libre. Sur le plan syntaxique, les discours sont embrayés : le repérage des déictiques se fait par rapport au moi-ici-maintenant du locuteur. Ils reposent tous deux sur une stratégie de citation. Le discours direct libre se définit cependant par l'absence de toute démarcation entre discours citant et discours cité et, de fait, par l'ambiguïté consécutive de la source énonciative. Dans *Le Rouge et le Noir*, persistent, pour le plus grand nombre d'exemples, des incises qui explicitent clairement la source énonciative et qui répondraient à la catégorie du monologue rapporté, tel que le définit D. Cohn. Rares sont les cas où le monologue intérieur en est dépourvu ; même dans ces situations, toute possible ambiguïté est levée par le cotexte : le premier exemple revient à Mme de Rênal, le second à Julien, le dernier à Mathilde :

Julien est donc amoureux, et je tiens là le portrait de la femme qu'il aime ! (p. 114)

Le bonheur serait-il si près de moi ?... La dépense d'une telle vie est peu de chose, je puis à mon choix épouser Mlle Éliisa, ou me faire l'associé de Fouqué... Mais le voyageur qui vient de gravir une montagne rapide s'assied au sommet, et trouve un plaisir parfait à se reposer. Serait-il heureux, si on le forçait à se reposer toujours ? (p. 230)

Cet amour-là ne cédait point basement aux obstacles, mais, bien loin de là, faisait faire de grandes choses. Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une cour véritable, comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII ! (p. 422-423)

Ces fragments de discours direct libre se trouvent enchâssés soit dans un extrait de discours narratorial centré sur le personnage, soit précédés d'un segment où se mêlent discours indirect libre et narration.

Le monologue intérieur se définira comme séquence textuelle en rupture énonciative avec le cadre global du roman écrit à la troisième personne par le surgissement de la personne de rang 1 qui renvoie à un personnage, par l'isochronie avec les événements de l'histoire – critères qui trouvent une traduction linguistique partagée avec le discours direct. Les incises remplacent toutefois le texte-cadre introducteur du discours direct. La différence essentielle entre discours direct et monologue intérieur réside dans leur contenu, citation de paroles ou citation de pensées. L'indécision des frontières est encore plus tangible dans un roman où paroles et pensées rapportées sont tout autant des constructions fictionnelles.

Les verbes en incises varient peu. Les verbes réflexifs *se dire*, renforcé en « se dit-il à lui-même » (p. 211), *se parler* (p. 255), *penser* sont les plus usités. Des paroles dites « à voix basse » (p. 214), « à mi-voix » (p. 572) sont des variantes qui se situent à mi-chemin entre pensée et parole citée. Le brouillage entre discours pensé et parlé s'affiche dès qu'il est fait mention – de manière plutôt paradoxale – de la matérialité de la langue, dans sa dimension phonique.

Je suis libre ! Au son de ce grand mot son âme s'exalta. (p. 130)

Oui, se disait-il avec une volupté infinie et en parlant lentement, nos mérites, au marquis et à moi, ont été pesés, et le pauvre charpentier du Jura l'emporte. (p. 438)

Le brouillage s'accroît quand ce sont des verbes de parole qui sont employés en incisives, du type *s'écrier*¹⁷, modulé par des compléments circonstanciels « avec rage » (193), « avec amertume » (193). On se retrouve alors proche du modèle théâtral de l'aparté qui justifie qu'on puisse se parler à soi-même.

La *mimesis* de la pensée se trouve tendue entre deux pôles, l'un épistémique, l'autre communicationnel¹⁸. Même si le monologue intérieur se caractérise par l'absence d'un échange effectif avec un allocutaire, il doit s'assurer de sa lisibilité par le lecteur. Comme pour le monologue théâtral, le fonctionnement du monologue intérieur romanesque repose sur un trope communicationnel. Auto-adressé en apparence, il amorce un dialogue avec le narrateur et avec le lecteur.

Avec Stendhal, on est encore loin de ce « discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression *tout venant*¹⁹ ». Les monologues intérieurs sont très structurés ; certains critiques rapportent la clarté de l'analyse aux leçons des Idéologues ; un exemple est même caricatural, rythmé par l'organisation : 1°, 2° (p. 570). Les articulations miment quelquefois le cheminement psychologique du personnage, appuyé sur les connecteurs qui notent la succession chronologique, *enfin* (p. 101), *bientôt* (p. 110). Une structuration temporelle est encore choisie dans l'extrait suivant qui tourne en dérision les revirements successifs et rapides de la pensée de Julien :

17 Voir l'exemple p. 154.

18 G. Philippe, *Le Discours en soi*, op. cit., p. 118.

19 Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 58-59.

Il eut *sur-le-champ* l'idée hardie de lui baiser la main. *Bientôt* il eut peur de son idée ; *un instant après*, il se dit : Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile (p. 78).

L'exemple développé d'un monologue attribué à Mathilde est structuré clairement par des interventions du narrateur qui feignent de suivre le parcours de la pensée du personnage qui s'articule lui-même autour de l'expression du « mauvais goût » :

Dans ce siècle, où toute énergie est morte, son énergie leur fait peur. Je lui dirai le mot de mon frère, je veux voir la réponse qu'il y fera. Mais je choisirai un des moments où ses yeux brillent. Alors il ne peut me mentir.

Ce serait un Danton ! *ajouta-t-elle après une longue et indistincte rêverie.* Eh bien ! la révolution aurait recommencé. Quels rôles joueraient alors Croisenois et mon frère ? Il est écrit d'avance : La résignation sublime. Ce seraient des moutons héroïques, se laissant égorger sans mot dire. Leur seule peur en mourant serait encore d'être de mauvais goût. Mon petit Julien brûlerait la cervelle au jacobin qui viendrait l'arrêter, pour peu qu'il eût l'espérance de se sauver. Il n'a pas peur d'être de mauvais goût, lui.

Ce dernier mot la rendit passive ; il réveillait de pénibles souvenirs, et lui ôta toute sa hardiesse. Ce mot lui rappelait les plaisanteries de MM. de Caylus, de Croisenois, de Luz et de son frère. Ces messieurs reprochaient unanimement à Julien l'air prêtre : humble et hypocrite. *Mais, reprit-elle tout à coup*, l'œil brillant de joie, l'amertume et la fréquence de leurs plaisanteries prouvent, en dépit d'eux, que c'est l'homme le plus distingué que nous ayons eu cet hiver. Qu'importent ses défauts, ses ridicules ? Il a de la grandeur et ils en sont choqués, eux d'ailleurs si bons et si indulgents. Il est sûr qu'il est pauvre et qu'il a étudié pour être prêtre ; eux sont chefs d'escadron, et n'ont pas eu besoin d'études, c'est plus commode. (p. 426)

É. Benveniste pose comme modèle du monologue celui du dialogue : le monologue intérieur équivaut, selon lui, à une parole auto-adressée, par suite d'un dédoublement énonciatif.

Il [le monologue] doit être posé, malgré l'apparence, comme une variété du dialogue, structure fondamentale de l'énonciation. Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « monologue intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur²⁰.

La structure dialogale qui répond strictement à ce schéma d'un moi dédoublé entre un moi locuteur et un moi écouteur ne se retrouve qu'une fois dans *Le Rouge et le Noir*, réalisé sous la forme du pronom de deuxième personne :

Voilà donc, se disait la conscience de Julien, la sale fortune à laquelle tu parviendras, et tu n'en jouiras qu'à cette condition et pareille compagnie ! (p. 212)

Des variantes que sont les verbes à la première personne du pluriel – « jouons serré » (p. 296) – sont rares également ; les formules déontiques *il faut* qui, sous couvert de l'impersonnel, donnent aux résolutions de Julien le vernis du devoir héroïque, comportent une dimension pragmatique exhortative auto-adressée.

Deux traits syntaxiques peuvent être relevés comme représentatifs de la verbalisation de la pensée, qui sont en fait des traits de l'oralisation du discours : la phrase nominale et l'infinitif délibératif.

Mais alors plus d'avancement, plus d'ambition pour moi, plus de ce bel état de prêtre qui mène à tout. (p. 66)

Moi, plébéien, avoir pitié d'une famille de ce rang ! (p. 438)

La discontinuité linguistique se fait mimétique de la confusion et de l'angoisse dans l'exemple suivant :

Le portrait de Napoléon, se disait-il en hochant la tête, trouvé caché chez un homme qui fait profession d'une telle haine pour l'usurpateur ! trouvé par M. de Rênal, tellement ultra et tellement irrité ! et pour comble d'imprudance, sur le carton blanc derrière le portrait, des lignes

20 É. Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p.79-88, ici p. 85.

écrites de ma main ! et qui ne peuvent laisser aucun doute sur l'excès de mon admiration ! et chacun de ces transports d'amour est daté ! (p. 114)

Cet extrait concentre les procédés : une phrase nominale ouvre le passage avant que l'épanode sur le participe « trouvé », l'anaphore du « et » de relance donnent un effet de discontinu.

La modalité exclamative qui domine les monologues relève plus d'une constante générique que d'une caractéristique propre à Stendhal, si l'on en croit Todorov qui ramène l'opposition entre dialogue et monologue à une opposition modale entre interrogation et exclamation²¹. Les interrogations qu'on trouve dans les monologues intérieurs sont, quant à elles, rhétoriques par l'absence d'allocutaire explicite et par la réponse induite (p. 214).

160

Le monologue intérieur comme séquence textuelle adopte forcément une structure linéaire interne et s'insère dans une trame narrative englobante.

LE MONOLOGUE INTÉRIEUR COMME SÉQUENCE TEXTUELLE – LES ENJEUX NARRATIFS

Comme une tresse énonciative, la voix narratoriale et le monologue intérieur s'entrelacent. Un syntagme introducteur peut redoubler le contenu du monologue par anticipation tandis que la voix narratoriale reprend aussitôt avec un segment de récit.

Julien resta profondément humilié du malheur de n'avoir su que répondre à madame de Rênal.

Un homme comme moi se doit de réparer cet échec et saisissant le moment où l'on passait d'une pièce à l'autre, il crut de son devoir de donner un baiser à madame de Rênal. (p. 141)

Les deux voix s'expriment dans la même phrase ; le passage de la pensée citée à la narration se fait à la faveur d'un participe présent simplement coordonné, « saisissant ».

²¹ « Les registres de la parole », *Journal de psychologie*, juillet-septembre 1967, vol. LXVII, 3, p. 278 ; voir G. Philippe, *Le Discours en soi, op. cit.*, p. 418.

La voix du narrateur peut également se distancier en amont de la pensée du personnage par le biais d'un simple verbe au présupposé éloquent : « Là, il put s'exagérer en liberté toute l'atrocité de son sort » (p. 468), avant que ne commence un monologue de Julien.

Le commentaire du narrateur prend place souvent après le monologue sous une forme d'anaphore résomptive et métadiscursive. Le mot *monologue* sans qualificatif compte trois occurrences, installant le lecteur dans les conventions du genre :

J'avoue que la faiblesse, dont Julien fait preuve dans *ce monologue*, me donne une pauvre opinion de lui. (p. 212)

Le monologue que nous venons d'abrégé fut répété pendant quinze jours de suite. (p. 541)

Peu de jours après *ce monologue*, le quinzième régiment de hussards, l'un des plus brillants de l'armée, était en bataille sur la place d'armes de Strasbourg. (p. 587)

Des noms à vocation métatextuelle fonctionnent encore comme commentaires du narrateur : « cette méditation » (p. 118), « ces beaux raisonnements » (p. 425), « cette discussion avec soi-même » (p. 429) ; « ces grandes incertitudes » (p. 430), « ces réflexions », « ces débats intérieurs » (p. 78).

Les commentaires du narrateur entrent en dissonance avec les monologues intérieurs lorsque s'y manifeste de l'ironie comme dans l'exemple suivant :

Ce raisonnement était beau ; mais Julien, passant devant toutes les auberges, n'osait entrer dans aucune. (p. 245)

L'intrication des deux voix, celle du narrateur, celle du personnage est encore plus manifeste quand se succèdent, dans la même phrase, des énoncés qui ressortissent à l'une ou l'autre.

À peine levé, Grand Dieu ! dit-il, en se frappant la tête, c'est d'elle surtout qu'il faut que je me méfie ; elle est mon ennemie en ce moment. (p. 192)

Quand il fut de retour, dans quelle folie je vais me jeter ! se dit-il avec surprise et terreur. (p. 452)

Dans ces deux exemples, un complément cadratif ouvre la phrase, donnant voix au narrateur, tandis que les bribes de monologue intérieur qui suivent introduisent une rupture énonciative par le changement de repères pour les déictiques.

Que m'importe... Elle avait comme une idée vague de devoir quitter la vie, mais qu'importe ? Après une séparation qu'elle avait crue éternelle, il lui était rendu, elle le revoyait, et ce qu'il avait fait pour parvenir jusqu'à elle montrait tant d'amour ! (p. 315)

162

Dans ce dernier exemple, la variation de « que m'importe » en « qu'importe » par effacement du pronom personnel s'identifie comme discours indirect libre et non plus comme discours direct. Un dernier exemple introduit une discordance entre la construction narrative matérielle déterminée par la succession des chapitres, et la cohérence des séquences textuelles. Un monologue enjambe en effet les chapitres XI et XII du livre II (p. 424-425). Cette construction donne l'impression d'une dissonance entre la construction narrative du découpage en chapitres – décidée par le narrateur-écrivain – et le discours des personnages qui se déroule comme de manière autonome et indépendante. Cette composition illustre la citation ou le discours direct comme « fiction d'effacement, une ostentation d'objectivité²² ».

Les gloses parenthétiques s'entremêlent encore aux pensées représentées, comme dans le long monologue de M. de Rénal qui vient de recevoir la lettre de dénonciation anonyme : « (c'était un mari notoirement trompé du pays) » pour le dénommé « Charmier » (p. 194). Les gloses peuvent aussi interpréter le monologue en redoublant son contenu, par exemple sous couvert d'un segment appositif : « Julien, indigné de sa lâcheté, se dit [...] » (p. 107).

22 J. Authier-Revuz « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 10-15.

S'établit en somme entre les personnages et le narrateur un compagnonnage permanent permettant l'élaboration d'un sens coopératif et globalisé puisque les intrusions d'auteur sont autant d'apartés adressés au lecteur à côté de l'histoire représentée ; le personnage objectivé est donné à voir au lecteur.

L'origine du monologue est d'abord dramatique et certains monologues particulièrement développés renvoient au modèle du monologue de théâtre. Ainsi en est-il du monologue de Julien (p. 440-441), où les expressions exclamatives « aux armes » ou « à nous » fonctionnent comme exhortations auto-adressées et prennent un ton déclamatoire. La référence au *Tartuffe*, les adresses fictives à d'autres personnages, les incisives « s'écria-t-il » qui rythment le monologue, enfin les participes présents « en riant », « en s'enfermant à clef dans sa chambre, et jetant son habit », qui s'apparentent à des didascalies, sont autant d'indices du croisement générique.

Au début du chapitre XXXI (p. 559-562), si des répliques au style direct sont prêtées à Mathilde, Julien ne s'exprime que par discours indirect ou monologues intérieurs. Sur le plan narratif, on a donc affaire à un dialogue restitué de manière déséquilibrée qui met l'accent sur l'absence de véritable échange entre les deux personnages. Si « on ne peut aimer sans égalité », de même la communication authentique doit instaurer une égalité entre les interlocuteurs. Par ses monologues intérieurs, qui sont autant de silences pour les personnages présents, Julien s'abstrait du langage, affirme une rupture sociale en s'enfermant dans son individualité.

Si Julien est le personnage qui compte le plus grand nombre de monologues intérieurs, des bribes sont également à rapporter à des personnages de second plan comme l'abbé Chélan (p. 54), Amanda Binet (p. 244), l'abbé Pirard (p. 253, 350), Charles de Beauvoisis (p. 371), M. de Frilair (p. 605). Les monologues les plus longs sont cependant attribués aux personnages principaux, Julien, Mme de Rênal, M. de Rênal, Mathilde, le marquis de la Môle. La prépondérance de la voix de Julien le désigne forcément comme centre de perspective. Des duos silencieux et paradoxaux sont parfois mis en scène quand

des monologues intérieurs sont construits en parallèle : les couples Julien et Mme de Rênal (chapitre XI, Livre I, p. 122-124), ou encore le duo entre Julien et Mathilde (chapitre XXXI, Livre II) qui se jaugent mutuellement en silence²³.

Le choix du monologue intérieur comme mode de représentation des personnages est aussi une stratégie narrative qui a une incidence sur la construction du personnage romanesque.

164

Le romancier ne procède pas à une analyse extérieure du personnage, qui l'objectiverait mais le personnage *se* dit : le verbe réflexif peut ici être interprété comme verbe transitif où le pronom *se* assure le rôle de complément d'objet *direct*. Le personnage, en se parlant, se construit aux yeux du lecteur. Le narrateur se pose en témoin, certes doué d'omniscience, mais l'illusion créée est que le personnage se construit par ses propres pensées. Il ne s'agit pas d'« entrer dans les consciences comme dans un moulin²⁴ », mais de donner l'illusion d'un personnage qui se constitue en personne ; l'individu se décrit et n'est plus décrit. Mieux encore, le personnage stendhalien se définit comme essentiellement verbal, traversé par les mots qui donnent forme à sa pensée et qui lui donnent consistance. Les mots s'interposent en permanence entre le personnage et lui-même ; le mot se fait « opérateur de conscience²⁵ ». Le mot intériorisé, réfléchi par l'individualité, dirige la pensée et l'action comme lors de l'épisode de la main, abandonnée puis retirée selon les détours de la réflexion intérieure de Mme de Rênal, réflexion qui prend valeur de sommation plus que d'analyse ; comme l'illustre encore le mot *bataille* dans l'exemple ci-après extrait du même chapitre²⁶ :

J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille !

23 Des critiques ont expliqué ces duos par l'analogie avec l'opéra, tout comme les pensées citées seraient une manière d'accompagnement musical de l'action.

24 J.-P. Sartre, *Situations 2*, Paris, Gallimard, 1947, p. 327.

25 Voir M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 343.

26 Voir l'étude du mot *adultère* par G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958, 277-279.

Ce mot lui peignait en beau toute sa position et rendit à son âme quelque tranquillité. (p. 118)

Le monologue intérieur isochrone interagit avec l'action quand il ne la détermine pas ou même la remplace. Il peut ainsi prendre une valeur performative.

Le personnage est un creuset de sensations et de sentiments qui prennent l'initiative pour guider ses actions comme ils prennent la direction de l'énoncé en assurant le poste de sujet grammatical. Un rapprochement avec la catharsis du théâtre grec qui donne forme aux passions et peut définir le moi comme une somme de forces personnifiées sert le parallèle avec le genre dramatique appelé par d'autres procédés. La succession des états de l'individu réalise la co-construction énonciative du personnage, de même que le défilé des « mouvements de son âme », promus sujets de phrases dans un mouvement allégorique, présente Julien comme un condensé d'« impressions passionnées » (p. 733), de « sentiments [qui] se press[ai]ent en foule » (p. 127), comme une âme ou « c'était presque tous les jours tempête » (p. 120).

L'orgueil de Julien eut un moment bien heureux en voyant l'amour qui éclatait dans les yeux de cette personne si belle et environnée de tant d'hommages ; mais bientôt *sa prudence* eut lieu d'être effrayée. (p. 484)

Il avait besoin d'y voir clair dans son âme, et de donner audience à la foule de sentiments qui l'agitaient. (p. 118)

Les substantifs non-animés peuvent même se substituer à Julien comme sujets de verbes de parole, dans un raccourci métonymique : « ajoutait l'orgueil fou de douleur ! » (p. 552), « continua la petite vanité de Julien » (p. 139). Cette particularité syntaxique permet le dédoublement des personnages entre deux instances, l'une qui parle par une des voix intérieures qui le constituent, l'autre qui agit. Ils rencontrent cet Autre dans le même qui constitue pour Valéry le langage intérieur²⁷.

27 Valéry, *Cahiers I*, cité par M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 347.

Le choix du monologue intérieur comme mouvement qui accompagne l'action des personnages ou qui construit le personnage répond à des enjeux interprétatifs qui lient pensée, langage, action et pensée, parole, société.

ENJEUX INTERPRÉTATIFS – LE CHOIX D'UN MODE DE REPRÉSENTATION

La psycholinguistique problématise le rapport entre pensée et parole, posant la pensée comme « parole silencieuse – parole de puissance, demeurée mentale, et pour tout dire, psychique²⁸ ». Dans *Le Rouge et le Noir*, une contradiction s'affiche entre la pensée et la parole dite, qui contrevient à la norme de sincérité à la faveur d'un autre ordre, celui instauré par les relations sociales. Le monologue intérieur permet de souligner le décalage entre ces deux niveaux tout en préservant un espace de liberté intériorisé à l'individu. Un exemple est celui de la « grande scène » (p. 204) qui oppose M. de Rênal et sa femme. L'apprentissage de la fausseté et de la « verve jésuitique » permet encore à Julien de comprendre « ce que parler veut dire » (p. 256). L'hypocrisie est soulignée dans l'exemple suivant caractérisé par le dédoublement affirmé entre la parole sociale mensongère et la parole intérieure reléguée dans l'irréel de l'optatif²⁹.

Ah ! se disait-il en écoutant le son des vaines paroles que prononçait sa bouche, comme il eût fait un bruit étranger ; si je pouvais couvrir de baisers ces joues si pâles, et que tu ne le sentisses pas ! (p. 555)

La contradiction entre la pensée – exprimée au travers d'un monologue intérieur – et la parole est doublée par la dissonance signifiante entre le contenu des paroles et le ton par lequel elles sont prononcées :

28 « Leçon du 3/12/1948 », dans *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume*, 3, 1948-1949, série C, *Grammaire particulière du français et grammaire générale*. IV, éd. R. Valin, Québec/Paris, Klincksieck/Presses de l'université Laval, 1973, p. 27-33.

29 « L'hypocrisie, qui est l'usage tactique du langage retourné à une sophistique comme on n'en a jamais vu » (M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit. p. 105). La relation épistolaire que Julien entretient avec Mme de Fervaque est le summum de l'hypocrisie et du mensonge : le détour de la parole directe par l'écrit différé est redoublé par les mensonges que les lettres usurpées contiennent de fait.

Il trouvait les mots qu'eût employés un jeune séminariste fervent ; mais le ton dont il les prononçait, mais le feu mal caché qui éclatait dans ses yeux alarmaient M. Chélan. (p. 98)

Ah ! Korasoff, s'écria-t-il intérieurement, que n'êtes-vous ici ! quel besoin j'aurais d'un mot pour diriger ma conduite ! Pendant ce temps sa voix disait [...] (p. 556)

Le ton, envisagé comme catégorie pragmatique³⁰, est comme la matérialisation de la pensée sur le plan phonique du langage ; le ton se situe à la frontière entre le verbal et le non-verbal³¹. Une attention particulière doit être portée à tous les compléments adverbiaux, indices de la tonalité de la parole dite :

Ce mot fut dit *avec bonheur*³². Il y avait une fermeté qui cherche à s'environner de politesse. (p. 204)

La coïncidence entre la pensée et la parole ne se réalisera qu'au tribunal dans le discours de Julien :

Pendant vingt minutes, Julien parla sur ce ton ; il dit tout ce qu'il avait sur le cœur. (p. 630)

Et mieux encore, ce n'est qu'en prison que Julien et Mme de Rênal se retrouveront à l'unisson, dans un silence commun après être passés du silence le plus humiliant, révélateur de l'impuissance à entrer en parole (p. 94) à un babillage innocent et futile (p. 102) :

Elle s'appuya sur Julien, qui était à ses genoux, et longtemps ils pleurèrent en silence. À aucune époque de sa vie, Julien n'avait trouvé un moment pareil. (p. 640)

30 G. Philippe « Stylistique et pragmatique du style », dans *Stendhal et le style*, dir. P. Berthier et É. Bordas, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199-208, ici p. 201.

31 Voir V. N. Volochinov, « Le discours dans la vie et dans la poésie », dans T. Todorov, *M. Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

32 En italiques dans le texte.

Un silence qui n'est plus l'absence de paroles, honteuse au regard des conventions sociales, mais un silence de communion et de plénitude. Le dialogue avec Mme de Rênal devient une autre forme de discours à soi-même, lorsque Julien lui avoue dans un mouvement de libération du langage et de sincérité retrouvée : « Je te parle comme je me parle à moi-même » (p. 641). Le lieu clos de la prison se substitue au huis-clos de la conscience de Julien.

Cette difficulté de l'individu avec le langage est à situer dans le contexte de la crise ou de l'ébranlement du langage explicité par M. Crouzet³³, associé à une perception négative du langage et à la mesure de la valeur des mots. La difficulté avec le langage et la communication directe entre les personnages reflète la difficulté de l'individu avec le monde qui l'entoure.

La fausseté de la parole correspond à ce masque social souligné par le lexique à plusieurs reprises, par le biais de termes empruntés au registre théâtral : il est question de « scène » (p. 207), de « rôle » (p. 148, 262, 488, 571, 635), de « drame » (p. 655).

C'est le monologue intérieur qui assure la passerelle entre l'individu et le monde que découvre et étudie Julien. La prédominance de la parole intérieure dans le *Rouge* correspond, sur le plan narratif, à la mise en pratique du subjectivisme. C'est au travers de la conscience de Julien, principalement, que le lecteur découvre les personnages ou les lieux. Reste à savoir si ce procédé équivaut à une intériorisation du monde environnant – la conscience individuelle reflète le monde découvert – ou bien à une projection du moi sur le monde, comme processus d'extraversion, qui illustre l'idée du monde comme somme de représentations.

Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* suit le modèle théâtral : il emprunte en effet les paramètres énonciatifs du discours direct – l'emploi de la personne de rang 1 et le présent de l'indicatif qui assure l'isochronie des séquences avec le cadre narratif ; il ne laisse

33 M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 108. M. Crouzet rappelle que Stendhal commence à écrire à une époque où les débats sur le langage sont très importants.

jamais place à une quelconque ambiguïté énonciative, comme ce peut être le cas pour le discours direct libre inséré dans le texte romanesque. Selon la présence ou non d'autres personnages sur la scène narrative, le monologue narratif peut s'assimiler à un monologue ou à un aparté dramatiques, qui accompagnent l'action voire la déterminent ou l'infléchissent. L'espace narratif autorise toutefois le paradoxe des duos silencieux quand se juxtaposent des monologues intérieurs rapportés à des personnages différents ou la mise en scène de dialogues subvertis quand s'entrelacent des modalités différentes, discours direct pour un personnage, monologue intérieur pour l'autre. Ces deux stratégies seraient difficilement imaginables dans une pièce de théâtre sauf peut-être au prix de subterfuges scéniques.

La rupture énonciative induite par ce type de séquences textuelles est modulée par le maillage serré tissé avec la voix narratoriale et réalisé par des unités syntaxiques où se côtoient deux espaces énonciatifs. L'illusion ainsi créée de la contemporanéité des deux discours pose le lecteur en témoin passif de la scène intérieure des personnages où ils s'auto-construisent. Le personnage n'est plus imposé par l'analyse externe du narrateur, même doué d'omniscience, mais naît progressivement de la mise en voix de quelques sentiments donnés comme métonymiquement représentatifs de l'individu et qui prennent les commandes du personnage.

La primauté accordée au monologue intérieur est l'occasion de souligner la discordance entre la voix intérieure ou la pensée et la scène sociale où évoluent les personnages. La contradiction peut simplement se déceler dans la discordance des mots et du ton employé, catégorie pragmatique où peut se réfugier la sincérité de l'individu ; dans cette dissonance peut se lire la perception monadique de la conscience individuelle propre à l'idéalisme classique.

L'hiatus entre individu et société est résumé dans l'hypocrisie dont est réactivé le sens théâtral originel grâce au réseau lexical qui s'organise autour du *rôle* à jouer sur la scène du monde. Indépendamment de la méfiance envers le discours social, le pouvoir du mot est affirmé dans sa matérialité et comme déclencheur quelquefois d'un monologue intérieur ou de ses revirements, comme un rappel de la doctrine

nominaliste. Le mouvement d'intériorisation du monde au travers des mots-passerelles ou de projection de l'individu sur le monde à découvrir se confondent dans la co-construction de l'individu et du monde.

LES « MÉNAGEMENTS SAVANTS » DES ADRESSES
AU NARRATAIRE DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

Bérengère Moricheau-Airaud
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Dans ses commentaires qui accompagnent *Le Rouge et le Noir* pour son édition en Livre de Poche, V. Del Litto, spécialiste de Stendhal et principal éditeur scientifique de ses œuvres, notamment dans la Pléiade, aborde l'étude de ce texte, et l'originalité qui en est le premier point, « par les structures auxquelles le romancier a recours, en premier lieu le monologue intérieur et les interventions de l'auteur. [Ces] deux procédés intériorisent l'action et donnent aux personnages une dimension et un relief qui ne sont pas un effet mécanique du verbe¹. » La complexité discursive du *Rouge* impose en effet une analyse de la spécificité de son écriture. La polyphonie, qui résulte des monologues intérieurs, est liée aussi aux dialogues du roman : ceux, intradiégétiques, entre les protagonistes de l'intrigue, et ceux où conversent deux instances extradiégétiques, le narrateur, qui assume le récit, et son destinataire, le narrataire, considéré comme le représentant du lecteur dans le texte². Les interventions du narrateur se définissent en effet par leur caractère adressé. G. Blin le souligne dans *Stendhal et les problèmes du roman* : le romancier « garde par priorité la conscience de s'adresser à quelqu'un. Il paraît souvent plus se préoccuper de la nature du lien qui s'établit de lui à nous que des aventures dont il nous entretient³. » Ces dialogues

- 1 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. V. Del Litto, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1983, p. 550.
- 2 M. Parmentier, « Le dialogue avec le lecteur : de la conversation au trompe-l'œil », *L'Année stendhalienne*, n° 27, 2008, p. 37-49, p. 37.
- 3 [1954], Paris, José Corti, 1998, p. 239.

permettent d'approcher la spécificité du texte parce que le type d'acte discursif instauré par les adresses au narrataire « intériorise » dans l'écriture, pour reprendre les propos de V. Del Litto, l'intention affichée par le sous-titre de mener une « chronique du XIX^e ». Avant d'associer l'originalité de l'œuvre à son énonciation, ce critique l'a analysée à partir du sous-titre du roman.

[L]e romancier est allé plus loin que le fait divers : il a fait de Julien Sorel le représentant d'une époque et d'une génération. [...] Sous ce rapport, le sous-titre du roman « Chronique du XIX^e siècle », auquel pendant longtemps on n'a prêté nulle attention, fait ressortir l'intention de l'auteur de dépasser la pure affabulation romanesque et de faire de son roman le reflet de l'actualité⁴.

172

L'originalité de l'œuvre – sa spécificité – est bien liée aux « ménagements savants » de l'énonciation qui inscrivent dans le texte le projet assigné au roman : les adresses du narrateur cachent sous une attention marquée à l'égard du narrataire un art de diriger son récit vers le but qui lui a été donné⁵. Le texte lui-même ne nous alerte-t-il pas sur les formes et enjeux de ses adresses au narrataire : « Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les *ménagements savants* d'un dialogue de province. » (p. 52)⁶.

LA FRAGILITÉ DE L'ILLUSION DU DIALOGUE ENTRE NARRATEUR ET NARRATAIRE

Certes, une première personne suffit pour impliquer un interlocuteur, même silencieux : « Chacun de ces marteaux fabrique, par jour, je ne

4 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. V. Del Litto, p. 548.

5 Deux sens de *ménagement*, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=3960695445>> ; [consulté le 30-08-2013]

6 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], préface de J. Prévost, édition établie et annotée par A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 – édition à laquelle renvoient les citations du roman.

sais combien de milliers de clous. » (p. 46), mais des marques explicites balisent une structure de dialogue.

Les formes de deuxième rang concrétisent la place du narrataire, comme après que Julien a jugé « utile à son hypocrisie d'aller faire une station à l'église » : « Ce mot vous surprend ? » (p. 69) Souvent, les désignations du lecteur explicitent la référence de ces pronoms : « Le lecteur, qui sourit peut-être, daignerait-il se souvenir de toutes les fautes que fit, en mangeant un œuf, l'abbé Delille invité à déjeuner chez une grande dame de la cour de Louis XVI. » (p. 263) Les questions lancées par le narrateur interpellent aussi cet allocutaire, même quand elles sont rhétoriques : « C'est qu'il y avait des jours où [Mme de Rênal] avait l'illusion [d'aimer Julien] comme son enfant. Sans cesse n'avait-elle pas à répondre à ses questions naïves sur mille choses simples qu'un enfant bien né n'ignore pas à quinze ans ? » (p. 159) La force perlocutoire de l'impératif convoque aussi le narrataire dans le texte : « Ne vous attendez point à trouver en France ces jardins pittoresques qui entourent les villes manufacturières de l'Allemagne, Leipzig, Francfort, Nuremberg, etc. » (p. 48). Et le « etc. », en suggérant un partage des connaissances par le narrataire, l'inclut aussi dans le texte : « l'auteur [...] s'en remettant au lecteur de dégager les implications d'une situation donnée, le prie de collaborer à l'ouvrage et de le relayer quand il ne faut qu'imaginer la fin d'un discours ou d'un entretien dont le motif a été donné⁷. » Le possessif *notre*, qui réunit narrateur et narrataire, est un rappel récurrent de la structure interlocutive, par exemple dans la mention des « mille infortunes de notre héros » (p. 272). Certaines occurrences de *on* nourrissent le même effet : « On y eût trouvé à la fois du respect pour M. de Rênal, de la vénération pour le public de Verrières et de la reconnaissance pour l'illustre sous-préfet. » (p. 208) Comme le conclut G. Blin,

ce *nous* [...] constitue, dans un mouvement de persuasion amicale, un terme réellement associatif, et [...] il réussit à introduire entre celui-ci et son chaland une complicité qui [...] fournit le rappel de la

7 G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., p. 236-237.

continuité avec laquelle, dans un accompagnement maintenu tout au long de l'action, le romancier et le lecteur se sont assistés d'une mutuelle présence⁸.

Pourtant, ce n'est qu'exceptionnellement que le narrataire répond à ces adresses :

Je me garderai de raconter les transports de Julien à la Malmaison. Il pleura. Quoi ! malgré les vilains murs blancs construits cette année et qui coupent ce parc en morceaux ? – Oui, monsieur ; pour Julien comme pour la postérité, il n'y avait rien entre Arcole, Sainte-Hélène et la Malmaison. (p. 329)

174

De fait, la conversation et le texte littéraire sont foncièrement incompatibles.

Comme ni le narrataire ni, *a fortiori*, le lecteur n'ont accès à la parole, la « sincérité » des interventions adressées au narrataire est toujours suspecte, et il faut les envisager dans une perspective rhétorique : la fiction de conversation qu'elles entretiennent est vouée à produire sur le lecteur un *effet* qui va au-delà de leur sens littéral. Quand on y regarde de près, on se rend compte que la plupart des interventions du narrateur, sous prétexte de faire appel à l'imagination du lecteur, réduisent sérieusement sa liberté interprétative⁹.

Surtout, même si la forme de complément des marques de deuxième personne signale que le narrataire est destinataire de la narration – le *vous* est ainsi objet dans « *Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous semblait si jolie. » (p. 52) –, cette forme complément manifeste aussi la passivité de ce rôle : l'illusion d'un dialogue est affaiblie. De la même manière, plusieurs des marques de première personne, parce qu'elles apparaissent, souvent du reste, dans des locutions figées, atténuent l'impression d'une adresse : « Au moyen de je ne sais quel procédé de toilette ecclésiastique, il avait rendu ses beaux cheveux bouclés très plats [...] » (p. 166) D'autres formes énonciatives

8 *Ibid.*, p. 244.

9 M. Parmentier, « Le dialogue avec le lecteur », art. cit., p. 45.

postulent la présence d'un interlocuteur sans la confirmer. Ce *nous*, par exemple, suggère une connivence entre narrateur et narrataire que compromet en même temps la généralisation possible de sa référence : « Entièrement absorbée, avant l'arrivée de Julien, par cette masse de travail qui, loin de Paris, est le lot d'une bonne mère de famille, madame de Rênal pensait aux passions, comme nous pensons à la loterie : duperie certaine et bonheur cherché par des fous. » (p. 100)

Si le narrateur convoque le narrataire, il ne le fait pourtant pas tout à fait entrer dans le texte : l'illusion d'un dialogue souffre de cette mise en scène.

LA SCÉNOGRAPHIE D'UNE CHRONIQUE

Ce ménagement de l'énonciation, stratégie qui sous-tend ces fausses précautions oratoires envers le narrataire, paraît en fait dessiner la scénographie d'une chronique¹⁰.

L'altération de la structure interlocutive dévoile une forte mainmise du narrateur.

Contrairement à ce qu'on lit souvent, l'attitude pragmatique générale du roman n'est pas celle d'un dialogue où le locuteur serait ouvert à toute suggestion ; à l'inverse, la posture de dialogue adoptée par le narrateur est l'instrument de sa mainmise sur son interlocuteur. [...] La présence formelle du dialogue fonctionne donc comme un leurre, une sorte de trompe-l'œil ; elle donne l'illusion que le roman stendhalien adopte une attitude pragmatique qui est celle d'un dialogue, alors qu'il déploie en fait une rhétorique autoritaire, qui exclut tout dialogue véritable¹¹.

10 É. Bordas, « Stendhal au miroir du roman : stratégies de l'énonciation narrative dans *La Chartreuse de Parme* », *L'Information grammaticale*, n° 71, 1996, p. 13-18, ici p. 13. Une note précise : « Constatant que "ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation", D. Maingueneau propose d'appeler "scénographie" cette situation d'énonciation de l'œuvre [...]. », « L'énonciation en tant que déictisation et modalisation », *Langages*, n° 70, juin 1983, p. 83.

11 M. Parmentier, « Le dialogue avec le lecteur », art. cit., p. 49.

Un tel *ethos* pour la figure du narrateur s'explique par la difficulté à authentifier le récit autrement que par la foi que l'on porte à celui par qui il nous arrive¹². Le modalisateur *il faut* sollicite ainsi de manière récurrente le narrataire tout en le contraignant à une acceptation du déjà dit : « Il ne faut pas trop mal augurer de Julien ; il inventait correctement les paroles d'une hypocrisie cauteleuse et prudente. » (p. 98) Les tournures présentatives, *c'est, il y a*, signalent elles aussi un narrateur en position de surplomb : « Madame de Rênal le laissait dire, et il dit longtemps ; *il passait sa colère*, c'est le mot du pays. » (p. 199), « Ce directeur, qui rencontra M. de Rênal dans le monde, lui *battit froid*. Cette conduite n'était pas sans habileté ; il y a peu d'étourderie en province : les sensations y sont si rares, qu'on les coule à fond. » (p. 219). Le geste de démonstration qui accompagne la présentation au narrataire d'éléments nouveaux suggérait déjà la supériorité du narrateur : « Voilà le jeune homme de dix-neuf ans, mais faible en apparence, et à qui l'on en eût au plus donné dix-sept, qui, portant un petit paquet sous le bras, entrait dans la magnifique église de Verrières. » (p. 72) Les sentences du narrateur, avec la valeur de vérité générale d'un présent, ou l'effacement de toute marque personnelle, le hissent pareillement à un rang d'autorité : « Ne pas sourire avec respect au seul nom de M. le préfet, passe, aux yeux des paysans de la Franche-Comté, pour une imprudence ; or l'imprudence chez le pauvre, est rapidement punie par le manque de pain. » (p. 265) La dénégation de l'égalité du narrataire renforce encore la domination du narrateur.

Cette société privilégiée était profondément occupée de ce choix du premier adjoint, dont le reste de la ville, et surtout les libéraux ne soupçonnaient pas la possibilité. Ce qui en faisait l'importance, c'est qu'ainsi que chacun sait, le côté oriental de la grande rue de Verrières doit reculer de plus de neuf pieds, car cette rue est devenue route royale. (p. 157)

12 « [À] défaut d'être sûr que ce que reflète le miroir est vrai, on tient pour vrai celui qui tend le miroir » (P.-L. Rey, *Le Rouge et le Noir. Stendhal*, Paris, Ellipses, coll. « Les textes fondateurs », 2002, p. 105).

Certes, la comparaison « ainsi que chacun sait » réunit narrateur et narrataire, rassemblés aussi dans le caractère indéfini du « chacun » et la généralisation du présent « sait ». Mais l'élévation du narrataire à ce partage de connaissance s'accommode mal de la visée explicative réalisée par la construction semi-clivée, ou encore de la modalisation déontique par laquelle le narrateur se fait relais de la loi. Les « etc. » suivent ce même double jeu : ils mettent en œuvre la connivence entre narrateur et narrataire et ils la détruisent par le caractère stéréotypé de ce qui n'a pas besoin d'être redit. « On voit donc que les convocations du narrataire ne sont jamais que des effets rhétoriques pour renforcer la manipulation du discours du récit par le narrateur [...]»¹³. » Le narrateur interpelle le narrataire d'une telle manière que se constitue l'illusion de son crédit.

En pendant à cet *ethos* d'autorité, la figure du narrataire doit assurer l'authentification des faits : « le narrataire se voit assigner une position de récepteur pour un sens romanesque qui lui échappe totalement mais qu'il a pour fonction de légitimer par sa présence extérieure¹⁴. » Le narrateur appelle ainsi l'opinion du narrataire par exemple sur des lieux... dont il impose simultanément la qualification : « Les salons que ces messieurs traversèrent au premier étage, avant d'arriver au cabinet du marquis, vous eussent semblé, ô mon lecteur, aussi tristes que magnifiques. On vous les donnerait pour tels qu'ils sont, que vous refuseriez de les habiter ; c'est la patrie du bâillement et du raisonnement triste. » (p. 337) La virtualité marquée par le subjonctif plus-que-parfait, puis les possibles ouverts par le conditionnel présent, continuent de faire *comme si* le narrataire pouvait suivre d'autres avis que ceux donnés dans le texte. « L'irréel du passé autorise une dilatation de l'acte énonciatif qui hésite entre les limites du dit et du non-dit, du représenté et du suggéré, pour figurer la réception du texte et de la fiction par une conscience idéalement malléable¹⁵. » Cette fonction testimoniale assignée au narrataire était l'autorité du narrateur.

¹³ É. Bordas, « Stendhal au miroir du roman », art. cit., p. 16.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

[L]’écrivain [...] sait que s’il veut que ses fictions [...] ne sombrent pas avec l’époque, [...] il *faut absolument* qu’il modifie l’*ethos* et la perspective, qu’il opte pour un autre éclairage, pour un autre pacte de lecture, pour une *autre politique de l’énonciation*, pour d’autres « incarnations », plus voilées, plus diplomatiques, de l’auteur¹⁶.

De même, cette allusion aux journaux vise la certification des événements : « Nous ne répéterons point la description des cérémonies de Bray-le-Haut ; pendant quinze jours, elles ont rempli les colonnes de tous les journaux du département. » (p. 171) Et le renvoi à l’acte de lecture avance les notations de spécularité du texte comme d’autres concrétisations des faits : « Le lecteur voudra bien nous permettre de donner très peu de faits clairs et précis sur cette époque de la vie de Julien. Ce n’est pas qu’ils nous manquent, bien au contraire ; mais, peut-être ce qu’il vit au séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l’on a cherché à conserver dans ces feuilles. » (p. 268)

L’autorité du narrateur et la fonction de témoignage du narrataire maintiennent *et* désavouent le dialogue comme un « équilibre pragmatique instable¹⁷ ». G. Philippe explique cette tension : Stendhal aurait éprouvé des intuitions contradictoires, l’une induisant que « le langage ne sert pas d’abord à communiquer¹⁸ », l’autre que « tout énoncé (par sa nature discursive même) suppos[e], de fait, un rapport interlocutif¹⁹ ».

Le problème de Stendhal, son génie (aux deux sens du terme), c’est qu’il lui faut gérer ces deux intuitions à la fois, produire un texte qui se donne à lire sur le mode de l’archive, du non-adressé, et en même temps, par

16 Y. Ansel, « Stendhal et les “Happy few” : retour sur quelques idées reçues », *L’Année stendhalienne*, n° 10, 2011, p. 303-332, p. 312-313.

17 G. Philippe, « Stylistique et pragmatique du style (quelques propositions à partir de Stendhal) », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199-208, p. 206.

18 *Ibid.*, p. 202. G. Philippe en voit la preuve dans son goût pour le ton du Code civil.

19 *Ibid.*, p. 203.

le fait même qu'on le donne à lire, gérer son statut non-archivistique. [...] Stendhal adopte la solution suivante : il s'agira, pour le lecteur, de consulter un texte qui n'a pas été écrit pour lui et qui a d'autant plus de vérité et donc d'intérêt qu'il n'a pas été écrit pour lui²⁰.

Cette contradiction suppose une scénographie, un ménagement savant de l'énonciation : une politique du discours – sous les dehors de ménagements, d'attentions, marqués pour le narrataire.

LA POLITISATION DE L'ÉNONCIATION

L'énonciation est surtout politisée parce que l'identification possible du narrataire au voyageur qui découvre Verrières dans les premières pages fait apparaître, sous les adresses du narrateur, une double bipolarisation : celle entre Paris et province, et celle entre maître et élève. Or ces deux aspects sont propres à un roman d'éducation. Surtout, le récit s'en trouve politisé : c'est là le reflet le plus fidèle que cette chronique puisse apporter au XIX^e siècle. Le texte prévient peut-être : « La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. » (p. 502-503) Mais la politique dans ce roman s'inscrit surtout comme configuration énonciative, plus que comme thème.

Certes, l'assimilation du *Rouge et le Noir* à un roman d'éducation se justifie d'abord sur le plan intradiégétique par l'aspect pédagogique des relations de Julien avec ses amis. Mme de Rênal guide ses découvertes : « Il devait à madame de Rênal de comprendre les livres d'une façon toute nouvelle. » (p. 156) De même Fouqué lui fait accéder à des connaissances sur les femmes : « Fouqué avait eu des projets de mariage, des amours malheureuses ; de longues confidences à ce sujet avaient rempli les conversations des deux amis. [...] Tous ces récits avaient étonné Julien ; il avait appris bien des choses nouvelles. » (p. 134-135) Dans un autre registre, l'abbé Pirard l'accompagne de ses conseils dès le séminaire : « [...] n'aie recours qu'à Dieu, qui t'a donné, pour te punir de ta présomption, cette nécessité d'être haï ; que ta conduite

20 *Ibid.*

soit pure ; c'est la seule ressource que je te voie. » (p. 282) Il le guidera pareillement à l'hôtel de La Mole (p. 332). Tous ces échanges participent à la dynamique d'un roman d'éducation. Mais ce sont les adresses du narrateur au narrataire qui lancent cette dynamique – que ces adresses soient d'ailleurs analysées comme échange véritable de conseils ou comme note d'archive non destinée. La relation pédagogique qu'entretiennent narrateur et narrataire est mise en scène par l'arrivée du voyageur parisien dans Verrières dès les premières pages du roman où il apparaît alors comme une incarnation possible du narrataire. Tous deux ont besoin d'explications : « On *apprend* [au voyageur] que cette maison appartient à M. de Rênal. » (p. 47 – nous soulignons) Ce rôle didactique des adresses du narrateur se manifeste par la suite dans d'autres aspects linguistiques. Le narrateur profite par exemple des décrochages parenthétique pour glisser des explications : « (Julien venait de parler [à l'abbé Pirard], sans être interrogé à ce sujet, du temps *véritable* où avaient été écrits la Genèse, le Pentateuque, etc.). » (p. 253) La parenthèse met en vedette les jalons par lesquels le narrateur accompagne son interlocuteur dans le récit, comme ailleurs les adjuvants de Julien sèment pour lui des conseils. De même, des boucles réflexives mettent en scène les connaissances du narrateur pour son interlocuteur – ou, si l'analyse du pacte communicationnel n'est pas retenue, archivent de telles informations. Le narrateur transmet ainsi son savoir sur la Franche-Comté : « Au moment où on [dépouillait les petits paysans] de leur veste de ratine, pour leur faire endosser la robe noire, leur éducation se bornait à un respect immense et sans bornes pour l'argent *sec et liquide*, comme on dit en Franche-Comté. » (p. 265) Même la postérité du roman prouve la mise en œuvre de la dynamique d'un roman d'éducation par la nature didactique des relations narrateur-narrataire.

On ne voit guère de roman plus fortement inspiré du *Rouge et le Noir* que *Le Disciple* (1889), de Paul Bourget. [...] L'enseignement froid et positiviste d'Adrien Sixte a conduit son « disciple », Robert Greslou,

à tenter une expérience de psychologie en séduisant une jeune fille, Charlotte de Jussat-Randon²¹.

C'est dire combien l'acte discursif didactique engagé par les relations narrateur/narrataire du début programme le schéma actanciel d'un roman d'éducation.

Or cette matrice de *Bildungsroman* réalise le projet de chronique du texte du fait de la situation géographique et sociale des instances concernées. Ce qui ressort de la nature des relations entre les énonciateurs en présence dans les premiers moments du roman, c'est qu'elles définissent l'espace du récit à venir par une tension entre la province et Paris, qu'elles mettent ces deux pôles en relation selon la dynamique du déplacement que sera l'ascension sociale à venir, et enfin qu'elles associent cette dynamique de déplacement à un apprentissage. Une organisation géographique et sociale s'établit en effet à travers la configuration énonciative entre narrateur et narrataire en raison de l'identification possible entre le voyageur et le narrataire. De plus, tous deux sont convoqués pour attester le récit : le voyageur aussi est interpellé par un « vous », et des verbes de vue explicitent pour lui un rôle comparable de témoin.

Par exemple, cette scie à bois, dont la position singulière sur la rive du Doubs vous a frappé en entrant dans Verrières, et où vous avez remarqué le nom de SOREL, écrit en caractères gigantesques sur une planche qui domine le toit, elle occupait, il y a six ans, l'espace sur lequel on élève en ce moment le mur de la quatrième terrasse des jardins de M. de Rênal.
(p. 48)

Ce clivage géographique et social entre Paris et la province reviendra comme structure essentielle de la diégèse. Fouqué est l'allégorie de la province, et quand Julien pense aux qualités de son ami prêt à tout sacrifier à son évasion, il le distingue des freluquets de Paris : la capitale demeure le point de comparaison de la province (p. 603). Mathilde, en face, symbolise l'élitisme parisien. Le déshonneur, pour elle, revient à

21 P.-L. Rey, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 110.

aller vivre dans le Languedoc : « Personne ne connaît mon secret, que le respectable abbé Pirard. », écrit-elle à son père, « J'irai chez lui ; il nous mariera, et une heure après la cérémonie, nous serons en route pour le Languedoc, et nous ne repaîtrons plus à Paris que d'après vos ordres. » (p. 580) Sur la tombe de Julien, Fouqué et Mlle de La Mole représentent la province et Paris. Les deux amantes de Julien, les deux parties du roman, correspondent à cette dichotomie. Cette binarité gagne jusqu'à une épigraphe : « On trouve à Paris des gens élégants, il peut y avoir en province des gens à caractère. Sieyès » (p. 126) Le titre de ce chapitre, « Un voyage », associe d'ailleurs la séparation entre la capitale et la province à une dynamique et à un déplacement. Les rapports entre les instances en présence dans les premières pages sont en outre dynamiques (puisqu'il s'agit d'un voyageur) et didactiques (puisqu'il apprend ce qu'est cette ville de province). La progression de Julien suivra de fait ces mêmes ressorts. En d'autres termes, la configuration énonciative des adresses du narrateur au narrataire – telle qu'elle est éclairée par son rapprochement avec l'arrivée d'un voyageur parisien dans une ville de province au début du texte –, ainsi que le principe de déplacement alors établi, et enfin la dynamique d'apprentissage aussi postulée, cristallisent la disposition géographique et surtout sociale du moment : ces adresses politisent le texte. Le dialogue entre narrateur et narrataire tient alors du pacte de lecture, et ces premiers moments du récit se reçoivent comme un programme énonciatif. Certes, « à la différence de *Lucien Leuwen*, et d'abord pour la raison que son état social ne lui en donne pas les moyens, Julien n'imagine jamais de pouvoir se mêler directement aux luttes politiques et sociales de son temps²². » La bipolarisation symbolique qu'annoncent les adresses au narrataire pour l'espace narratif, la dynamique qui articule cette bipartition, la nécessité didactique qui en découle (pré)figurent la trajectoire du héros. *Le Rouge et le Noir* écrit le monde social et politique du XIX^e siècle dans et par les adresses au narrataire. La relation d'apprentissage entre le voyageur et le narrateur sera celle suivie dans le monde par tout jeune homme du siècle ; la tension Paris-province qui définit les postures du voyageur et

²² *Ibid.*, p. 13.

du narrateur scandra toute ascension sociale dans ces années 1830 ; le cheminement du voyageur observateur est une dynamique comme celle de l'avancée sociale de Julien – et comme une concrétisation manifeste de ce miroir qui se promène le long du chemin.

La forme même des adresses du narrateur au narrataire ne peut amener qu'à une analyse contradictoire de l'énonciation du *Rouge*. Elle est à la fois structurée comme un dialogue entre l'instance énonciative qui raconte l'histoire, le narrateur, et celle pour laquelle elle est racontée, le narrataire, et désavouée comme tel par le caractère littéraire du texte et par l'analyse des marques de l'interlocution. Les formes du dialogue échouent dans l'instauration de l'illusion de cet échange au moment où elles jouent à l'établir. Elles donnent en effet le récit à lire à un narrataire mis en scène comme témoin investi de son authentification ; mais la mainmise du narrateur invalide ce protocole communicationnel et assimile le récit à une archive non adressée. Néanmoins, chacune des interprétations de cette incohérence énonciative cristallise, à sa façon, le projet de « Chronique du XIX^e siècle » indiqué par le sous-titre : la posture d'autorité de l'énonciateur et la prise à partie de son interlocuteur témoin font de leur dialogue un appui à la vraisemblance du récit ; paradoxalement, il en va de même du caractère non adressé du récit qui le constitue en archive sur le siècle ; les contradictions énonciatives semblent dépassées par l'intérêt que chaque analyse présente pour le projet du texte, qui n'apparaît que plus important. Mais si cette écriture cristallise une chronique de cette époque, c'est davantage encore parce que les adresses du narrateur au narrataire, telles que les éclairent dans les premières pages les relations entre le voyageur parisien et son hôte à Verrières, politisent le texte du roman : l'organisation sociale, géographique et donc politique de l'époque est inscrite dans et par leur dialectique Paris-province, leur dynamique de déplacement social, et la nécessité qu'elles illustrent d'être aidé d'un tiers pour avancer dans le monde. Les « ménagements » savants du dialogue entre narrateur et narrataire, les égards qu'ils mettent en scène, surtout tels qu'ils se lisent dans son dialogue du début avec le voyageur parisien, (pré)figurent dans le texte plusieurs des aspects de l'ascension sociale à venir pour Julien

– celle que suivent les jeunes gens à cette époque. C’est là une politique, un ménagement de l’énonciation, un art de la conduire, qui écrit, à la lettre et par la lettre, la politisation du texte, en configurant son discours sur le modèle du monde de l’époque. Le projet de chronique se fait énonciation. Par des voies différentes, l’étude des adresses au narrataire dans *Le Rouge et le Noir* parvient à la même conclusion que celle retirée par Y. Ansel de son analyse de la couleur politique des différentes nuances du style.

C’est au XIX^e siècle, au sortir de « l’ère des révolutions » qui a détruit « l’ancien ordre des choses », que les œuvres artistiques se voient évaluées d’un point de vue politique [...] et que le style, lui aussi, se retrouve, *volens nolens*, socialement et politiquement marqué [...]. [I]l semble bien que l’auteur de *Racine et Shakespeare* ait été pionnier dans l’idée d’oser qualifier politiquement un style : qui, avant Stendhal en effet, parle de « style à l’usage des duchesses » [...] ? Qui, avant lui, avait songé à lier le règne du « vers alexandrin » à la monarchie absolue, à continûment associer l’« emphase » et le « jésuitisme », les « phrases sonores » et la réaction religieuse et nobiliaire ? Que tout soit politique, *style compris*, c’est Stendhal qui, le premier, sut le dire et l’illustrer avec éclat²³.

23 Y. Ansel, « Politique du style », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, *op. cit.*, p. 76. Il conclut que « [d]ans *La Chartreuse de Parme* comme dans *Le Rouge* ou *Lucien Leuwen*, le style est à droite [...]. Politesse, élégance, gaieté, esprit, légèreté, finesse, belles manières, style, etc., toutes ces qualités héritées des cours monarchiques, de “l’ancienne civilisation”, séduisent Dominique, mais toujours le fond “jacobin” résiste, et informe *intus et in cute* les récits de Stendhal. » (p. 89.)

SIXIÈME PARTIE

Éluard

LA SATURATION SIGNIFIANTE
DANS *CAPITALE DE LA DOULEUR* DE PAUL ÉLUARD

Michèle Aquien
Université Paris-Est Créteil

Capitale de la douleur, sommet de la douleur, douleur capitale : au moment où Éluard rassemble pour son œuvre les différents recueils déjà publiés en revue de 1920 à 1926, le poète est en proie à une douleur profonde, douleur qui le met en déshérence, et même en errance puisque, de mars à septembre 1924, il s'enfuit pour un tour du monde que lui-même déclarera vain. Il est, dans ces années où se défait son couple avec Gala, confronté à un désarroi, un vide qu'il connaît déjà bien en lui, vide existentiel de tout être parlant, mais aussi, pour lui, vide qui lui est propre, creusé par des circonstances familiales, par une santé fragile, puis par la confrontation avec les horreurs de la guerre. Face à ce vide, il agit en poète, avec son savoir de poète, et il couvre la béance, la sature et la suture par un réseau serré de signifiants, reliés entre eux par tous les liens et tissages qui relèvent de ce que j'appelle les « grammaires du signifiant¹ », avec des principes d'engendrement du sens qui sont propres au poète et qui caractérisent toute son œuvre. La base de cette saturation, c'est la répétition, tous les types de répétitions possibles. La première partie de *Capitale de la douleur*, composée entre 1918 et 1922, s'intitule elle-même *Répétitions* ; nombre de poèmes portent le même titre : « Nul » et « À côté » dans *Répétitions*, et dans les *Nouveaux poèmes* deux poèmes successifs sont intitulés « Absences » et deux autres « À la flamme des fouets ». Ce goût de la répétition est signalé d'entrée de jeu

1 Voir *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 43-79.

dans la notice d'édition des *Poésies 1913-1926*², et la reprise de poèmes à l'identique d'un recueil à l'autre a posé des problèmes considérables à l'équipe qui a publié les *Ceuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. La répétition concerne les mots, mais aussi des syntagmes, et bien sûr tous les phénomènes de sonorités, aussi bien homophonies finales que figures diverses à partir de matrices consonantiques et/ou vocaliques. La condensation de ces phénomènes est étourdissante, et j'en avais montré la richesse dans le poème « Giorgio de Chirico », à l'occasion d'un article qui se trouve dans le recueil *Éluard à cent ans*³. Après en avoir pris divers exemples dans *Capitale de la douleur*, je me concentrerai sur une étude de « L'égalité des sexes » qui me permettra de démontrer dans le détail poétique l'intuition qu'avait eue Georges Poulet d'un fonctionnement analogique de la figure féminine et du signifiant chez Éluard.

SUITE ET FUITE : MOTS ET SYNTAGMES

Ce sont les syntagmes, les mots et les sons qui se démultiplient, non les phrases. Les phrases d'Éluard sont pour la plupart élémentaires, souvent sans verbe, énumératives, asyndétiques. À ceci s'ajoute le caractère résolument non discursif de l'absence fréquente de ponctuation. On pourrait parler d'une saturation sur fond d'ellipse. Jean-Charles Gateau remarque : « L'ellipse l'emportera toujours chez lui sur la prolixité, la litote sur l'hyperbole, la sobriété sur l'exubérance⁴. » Dans cette épure qui privilégie la brièveté de l'expression, tous les principes de répétition

- 2 Gallimard, coll. « Poésie », 1971, Préface de Claude Roy, p. 197 : « On sait que maints ouvrages d'Éluard reprennent des poèmes ou des groupes de poèmes déjà publiés dans les précédents recueils. Ce goût qui était sien de la "répétition", mais dans une occupation toujours renouvelée de l'espace poétique, a posé de délicats problèmes pour l'établissement de ces *Poésies*. »
- 3 Revue *Les Mots La Vie*, n° 10, sur le surréalisme. Les textes sont ceux du colloque de Nice de janvier 1996, réunis par Colette Guedj (Paris, L'Harmattan, 1998). L'article, intitulé « Éluard et l'essaimage des signifiants : "Giorgio de Chirico" », se trouve p. 119-130. Je l'ai repris sous une forme beaucoup plus développée dans *L'Autre Versant du langage* (op. cit. p. 327-361).
- 4 Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard : Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994, p. 25.

ressortent, selon des procédés variés et subtils. Les signifiants semblent glisser continuellement les uns après les autres. C'est comme une fuite incessante en avant, que Jean-Pierre Richard décrit en ces termes :

[L]e mot [...] a pour seule fonction de nous diriger vers d'autres mots en s'annulant dans l'acte de son ouverture. L'on aboutit [...] à la naissance d'une poésie véritablement *Ininterrompue*, où le sens n'existe que comme fuite, auto-poursuite horizontale, indéfinie circulation du sens⁵.

La concentration du lexique de Paul Éluard est bien connue, et les critiques n'ont pas hésité à comparer, pour sa simplicité et le nombre réduit de ses éléments, son vocabulaire à celui de Racine. Ce noyau de mots, surtout des substantifs, est constitué de manière précoce ; il assure cohérence et unité de poème en poème, de recueil en recueil.

Deux modes de répétition assurent le statut des mots : il y a la répétition simple, souvent avec effet d'antanaclase, comme dans le titre paradoxal de la deuxième partie, *Mourir de ne pas mourir* ou, librement et très fréquemment à l'intérieur des poèmes, ou encore dans des énumérations de syntagmes fondés sur un même noyau. On en a plusieurs exemples dans *Capitale de la douleur*⁶, telle cette suite hétéroclite en prose fondée sur 23 syntagmes ayant pour noyau *l'art* + détermination, dans « L'invention », titre auquel on ne saurait dénier sa référence à une importante partie de la rhétorique :

L'art d'aimer, l'art libéral, l'art de bien mourir, l'art de penser, l'art incohérent, l'art de fumer, l'art de jouir, l'art du moyen âge, l'art décoratif, l'art de raisonner, l'art poétique, l'art mécanique, l'art érotique, l'art d'être grand-père, l'art de la danse, l'art de voir, l'art d'agrément, l'art de caresser, l'art japonais, l'art de jouer, l'art de manger, l'art de torturer. (CD, p. 16-17)

5 *Onze études sur la poésie moderne* [1964], Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. « Points essais », p. 138.

6 *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 (1966). Toutes les citations renverront à cette édition, selon l'indication (CD, p. X)

On est bien dans l'antanaclase, car le mot *art*, selon la détermination, n'a pas toujours le même sens, et utilise au contraire toute la polysémie du terme, du savoir-faire à l'esthétique.

La répétition des mêmes mots et expressions est très fréquente également à des places fixes. Éluard a une prédilection pour l'anaphore. Il en joue volontiers, et on la trouve combinée à l'épiphore, à l'anadiplose et même à la symploque dans le poème « Ta foi » (CD, p. 74) qui donne une impression de tresse verbale à partir de trois syntagmes : *ta/ma force, dans tes bras et ta tête*.

Suis-je autre chose que ta force ?
 Ta force dans tes bras,
 Ta tête dans tes bras,
 Ta force dans le ciel décomposé,
 Ta tête lamentable,
 Ta tête que je porte.
 Tu ne joueras plus avec moi,
 Héroïne perdue,
 Ma force bouge dans tes bras⁷.

« Ta force », à la fin du premier vers, est repris en anadiplose, et restera anaphorique, dans une amorce d'alternance avec « Ta tête », le syntagme « dans tes bras » étant toujours en position d'épiphore. C'est la reprise en symploque du deuxième vers (« Ta force dans tes bras ») avec la variation finale et unique mettant en jeu la première personne qui termine l'ensemble après deux vers dépourvus de termes récurrents : « Ma force bouge dans tes bras ». Les neuf vers avancent ainsi vers leur résolution ; on passe d'une sorte d'agressivité dépressive à l'intégration érotique de l'autre, le tout dans une fluidité logique où le mouvement se sent à peine.

Autres types de répétitions, polyptotes et dérivations se combinent en s'enchaînant. Le poème « Au cœur de mon amour » (CD, p. 52-54) est fondé, outre les répétitions simples, sur tout un réseau de différentes

7 Dans *Paul Éluard : Capitale de la douleur* (op. cit., p. 87-88), J.-C. Gateau fait une analyse du brouillon de ce poème, en lien avec la biographie du poète.

lignes ainsi tissées, entre autres : « Il chante [...] / Les yeux des animaux chanteurs / Et leurs chants de colère [...] / une femme émue [...] / Les femmes du jardin [...] / Une femme au cœur pâle [...] / Dort. Il dort / [...] dormir / [...] il s'est endormi ».

Entre ces différents types de répétition, il semble y avoir un plaisir de la déclinaison dérivative du mot et de sa famille. Parmi nombre d'exemples, j'extrais ces deux propositions :

Et d'elle seule espère les espoirs les plus mystérieux (CD, p. 47)

L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit [...] (CD, p. 99)

Dans l'ordre de ces glissements de mot en mot, à la limite de la répétition puisqu'il s'agit de semblables signifiants mais de signifiés différents, la paronomase est également une des figures aimées d'Éluard. Le lien établi lui-même peut être récurrent. Ainsi dans les vers centrés de *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (1921), Éluard avait rapproché *étalée* et *étoilée* :

Blanche éteinte des souvenirs
Dressée sur des fleurs avec les fleurs.
Dressée sur des pierres avec les pierres.
Perdue dans un verre sombre,
Étalée, étoilée, avec ses larmes qui fuient⁸.

Il reprend la même paronomase cinq ans plus tard dans un contexte presque semblable, mais en prose puisqu'il s'agit de « Une » dans les *Nouveaux poèmes* (CD, p. 117) :

Et toi, le sang des astres coule en toi, leur lumière te soutient. Sur les fleurs, tu te dresses avec les fleurs, sur les pierres avec les pierres.

Blanche éteinte des souvenirs, étalée, étoilée, rayonnante de tes larmes qui fuient. Je suis perdu.

8 « Meilleur jour », dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves ; Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 6.

Si les termes repris sont semblables, la clausule met en évidence la tristesse de « Je suis perdu ».

Quand la paronomase se fait entre deux mots presque homonymes, il arrive très souvent qu'Éluard la traite comme une véritable figure étymologique, jouant en cela à la fois sur une fausse nécessité et sur une contamination associative. C'est ainsi que le premier poème de *Capitale de la douleur*, intitulé « Max Ernst » (CD, p. 13), et ce n'est pas un hasard puisqu'il s'agit de celui pour qui se défait le couple, est encadré par des vers où se répondent *l'inceste* (qui fait écho à *Ernst*) et *les insectes*, dans un contexte semblable où se confirme l'érotisme :

192

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe
[...]

La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.

On notera au passage, dans le dernier vers, le renversement phonique de *seins* en *ins-* dans *insectes*.

Éluard ne dédaigne pas les jeux de mots : ainsi la paronomase reliant *sourire* à *soupirs* s'enchaîne avec une anagramme qu'on pourrait dire phonique, presque une contrepèterie, qui fait passer de *soupirs* à *pourrissent* dans ce vers qui ouvre le troisième quatrain de « Sans rancune » :

Sourires et soupirs, des injures pourrissent
Dans la bouche des muets et dans les yeux des lâches. (CD, p. 70)

La figure devient homonymie quand le poète joue avec *nuit* (qui peut être verbe ou substantif) ; substantif, il s'oppose à *jour*, mais il est bien verbe dans le premier vers de « À la flamme des fouets » :

Métal qui nuit, métal de jour, étoile au nid. (CD, p. 103)

Le procédé s'accompagne d'un homéotéleute approximatif en [etal/ etwal], qui rappelle la paronomase déjà vue *étalé/étoilée*. On notera de plus la paronomase *nuit /nid*, qui accompagne ce système de déplacements et de combinaisons selon un rythme ternaire.

Le souci du poète semble être d'établir une continuité, avec des principes d'engendrement qui relient les mots les uns aux autres, et que Jean-Charles Gateau décrit ainsi, à propos de « La courbe de tes yeux » (CD, p. 139) :

La plume court avec bonheur pour un tissage impressionnant de paronymes, et s'abandonne euphoriquement à l'engendrement du texte par le signifiant, par des contaminations de sonorités : *courbe* + *cœur* + *danse* engendre *douceur* ; *mousse* + *sourire* engendre *source* ; *couvrant* engendre *couvée* ; *couleur* engendre *coule* ; *rosée* engendre *roseaux* (surdéterminé sémantiquement par la « rose des vents ») ; *lumière* s'éparpille dans *ciel* et *la mer* ; *feuilles* comprend *œil* ; *auréole* engendre *aurore*⁹.

Cet essaimage à la fois savant et naturel repose sur l'usage constant de jeux verbaux extrêmement variés qui courent à travers tout le texte et rendent solidaires tous ses éléments de manière fluide. Ils font travailler les sonorités jusqu'au détail, ce qui explique la très grande musicalité des poèmes.

LA FORME DES PAROLES : RIMES ET SONORITÉS

L'utilisation de la rime, principe de répétition pourtant, est très irrégulière dans *Capitale de la douleur*. Sa relative rareté est, remarque Jean-Charles Gateau, contrebalancée « en fin de vers par la surabondance d'indices de poéticité : rimes intérieures, assonances, allitérations, paronymies, anaphores, disséminations anagrammatiques, innombrables échos qui constituent la musique personnelle d'Éluard¹⁰ ». Lorsque le poète utilise des procédés d'homophonies finales, il le fait avec une science et une précision remarquables au service de la structuration d'ensemble du poème¹¹. Mais il ne faut pas s'en tenir à une apparente désinvolture par rapport aux fins de vers, plus marquées par la rime

⁹ Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit., p. 128.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ Voir un exemple d'analyse dans ma *Versification* (1990), Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 42.

parfois qu'elles n'en ont l'air. J'en prendrai un rapide exemple avec le poème « L'amoureuse » (CD, p. 56) :

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

194

Apparemment, il n'y a aucune rime dans ces deux séquences de six vers, à part la paronomase *miens/mains* dans la première et, non classiques, *ouverts/lumière*, et *dormir* puis la paire *rire/dire* dans la deuxième. Mais en rester là serait négliger une richesse bien plus grande, car, dans nombre des fins de vers ainsi écartées, on voit qu'en fait se multiplient les échos : en [jɛ] et même [jɛr] (*paupières, ciel, lumière*) qui se retourne en [ɛj] dans *soleils*, ce yod se retrouvant dans nombre de mots à la rime – *paupières, miens, yeux, ciel, lumière, soleils*. Un autre phonème est discrètement récurrent, en contre-assonance : le [r] final (*paupières, ombre, ouverts, dormir, lumière, rire, dire*). Ainsi, tous les mots de rime, sans exception, sont, d'une manière ou d'une autre, liés entre eux.

Les effets de rime se trouvent aussi à l'intérieur des vers et de la prose, car Éluard aime les homéotéleutes. Ce peuvent être des rimes internes, entre césure et fin de vers :

Dans cette aube de soie où végète le froid (CD, p. 136)

ou encore une sorte de rime couronnée grâce à la paronomase :

Son cœur est lourd, la branche penche (CD, p. 60)

mais aussi de simples échos de mot à mot :

Le monstre de la fuite hume même les plumes (CD, p. 82)

le jasmin des mains s'ouvre sur une étoile (CD, p. 105)

mâle et brillante armure de luxure (CD, p. 137)

Des récurrences purement sonores, par répétition d'une matrice phonique, assurent pour une grande part la musicalité. Une allitération semble très aimée du poète, c'est le [l]/ll : ce phonème et cette lettre, dont l'appellation est conservée et dans le nom patronymique du poète – Grindel – et dans celui, familial lui aussi, qu'il a adopté dès 1914 – Éluard – renvoient à l'*aile*, si présente chez Éluard, et à laquelle il consacra son propre nom de famille dans l'histoire de *Grain d'aile* en 1951, mais aussi à *elle*, ce pronom de la féminité qui tient tant de place dans sa poésie. C'est pour chanter les yeux ailés de la femme que, encadrant les vers avec la répétition de « leurs ailes » et l'anaphore de « leur vol », il multiplie l'allitération dans cet extrait de « Leurs yeux toujours purs » :

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe
Que leur vol qui secoue ma misère,
Leur vol d'étoile et de lumière
Leur vol de terre, leur vol de pierre
Sur les flots de leurs ailes [...] (CD, p. 115)

Des consonnes peuvent se combiner pour former une matrice récurrente, telle la série [l-m-r] qui rassemble nombre des signifiants fondamentaux à travers l'œuvre – *la mère, l'amour, la lumière, la mer, le miroir, le mur, la mort* – et qui se renverse en [m-l-r] pour écrire le mot *malheur* ou en [l-r-m] pour *larmes* au début de « Sans rancune » :

Larmes des yeux, les malheurs des malheureux,
Malheurs sans intérêt et larmes sans couleurs. (CD, p. 70)

Dans cet exemple, un rapprochement par fausse étymologie et paronymie entre *couleurs* et le verbe *couler*, implicite, fait entendre, dans des « larmes sans couleurs », des larmes qui ne coulent pas.

La matrice est parfois aussi purement vocalique, comme l'alternance assez humoristique des [ô] et des [â] accompagnant les deux [was] contrastés de *poissons* et d'*angoisse* dans ce vers du premier poème du volume, « Max Ernst » (CD, p. 13) :

On attend les poissons d'angoisse.

Éluard aime les parallélismes syntaxiques qui sont presque des holorimes, comme dans ce distique à épiphore qui encadre à peu près le poème « Absences », avec la paronymie *bras/bas* et les deux verbes monosyllabiques commençant par [s] :

196

Je sors au bras des ombres,
Je suis au bas des ombres
[...] (CD, p. 92)

Le rapport peut se faire également entre des mots ou expressions qui commencent par la même syllabe, telle la syllabe [pur] dans ce vers qui fustige l'amour du pouvoir dans « À la flamme des fouets » (CD, p. 102) :

Tu t'y pourlèches dans la pourpre, ô nouveau médiateur !

Dans les deux vers suivants, c'est le début identique des deux mots de fin de vers qui fait rime, les appariant comme dans une même famille :

La tête antique du modèle
Rougit devant ma modestie (CD, p. 112)

Autre type de répétition, plus éclatée, celle qui répartit les syllabes ou les lettres d'un même mot entre plusieurs autres ; on est alors dans l'esprit des anagrammes de Ferdinand de Saussure. C'est le cas du mot *douleur* dans « Porte ouverte » (CD, p. 19) où le phénomène s'ajoute à des effets de paronomase (*un jeu – anges – changent*) et d'allitération en [v] :

La vie est bien aimable
Venez à moi, si je vais à vous c'est un jeu,
Les anges des bouquets dont les fleurs changent de couleur.
D-----OULEUR

Il est impossible d'épuiser de manière exhaustive la quantité des procédés employés à loisir par le poète. Tout le recueil se constitue dans un perpétuel déplacement du sens qui repose sur la propagation d'un nombre relativement limité de mots par une grande variété de figures portant sur le signifiant jusqu'au phonème et à la lettre. Au service de quelle intention se met un tel réseau ? Il sera plus éclairant de l'analyser sur un poème.

L'EXEMPLE D'UN POÈME : « L'ÉGALITÉ DES SEXES »

Si j'ai choisi « L'égalité des sexes », c'est que voilà un poème où ce travail avec le signifiant se sent à peine. Chez Éluard, on a vu qu'il ne faut pas s'en tenir à l'apparence. Sans chercher à être exhaustive, je mettrai en évidence quelques points de nouage entre le travail des signifiants et la construction du sens.

« L'égalité des sexes », avant d'être intégré dans l'ensemble, était déjà paru en avril 1923 dans *Paris-Journal*. Le poème ouvre la section *Mourir de ne pas mourir*, considérée par Jean-Charles Gateau, dans l'établissement du recueil *Capitale de la douleur*, comme l'acmé de la souffrance¹². Le titre de cette partie souligne la tentation de la mort. Si l'on en croit le critique, *Capitale de la douleur* suivrait en quelque sorte les aléas du couple qu'Éluard forme avec Gala dans ces années-là : *Répétitions* commence avec le poème dédié à « Max Ernst », pour qui le couple, las de sa monogamie, avait eu, en novembre 1921 un « coup de foudre à trois » et avec qui le poète partage sa femme, dans une souffrance qui n'est pas due à la jalousie mais à un désarroi profond. *Mourir de ne pas mourir* serait l'enfoncement dans la souffrance, et les *Nouveaux Poèmes* une remontée relative au moment où Paul retrouve Gala pour un temps.

12 Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit. p. 16 : « Le désespoir hante ces textes marqués par la perte, la défection de la femme et du sens ».

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
 Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
 Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
 Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
 Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
 Et s'il semble obéir aux puissances du soir
 C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
 Mon désir immobile est ton dernier soutien
 Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
 Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Dans son analyse de « Ta foi », de la même section, Jean-Charles Gateau montre les liens entre les deux poèmes. Tel n'est pas mon but, qui est toujours l'analyse du tissage signifiant qui sature le vide. Pour autant, on peut s'arrêter un peu au titre même du poème, « L'égalité des sexes », qui inspire au moins deux remarques. D'une part il s'inscrit dans une réelle et sincère conception d'Éluard (et d'ailleurs des surréalistes), sur l'homme et la femme dans le couple, indispensables ontologiquement l'un à l'autre. Pensons au poème X des *Petits justes* (CD, p. 86) :

Inconnue, elle était ma forme préférée
 Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
 Et je la vois et je la perds et je subis
 Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.

La présence de l'autre est ce qui vient combler un vide existentiel, et à cet égard l'absence est une souffrance insupportable. C'est sur fond de cette absence dramatique de la femme, qui le vide de substance, que se lit le poème d'Éluard « L'égalité des sexes », la femme elle-même étant soutenue dans son être par le regard amoureux du poète. D'autre part, le signifiant du titre est porteur de cette égalité et de cette réciprocité, dans la lettre même de *sexes* au pluriel, puisque le mot est un palindrome

autour de la croix du X central (croix dont Éluard barrait sa très belle signature).

Le poème est composé lui aussi sur une égalité, puisqu'il est fait de douze alexandrins : douze vers de douze syllabes. On est dans une forme carrée, qu'à ère la mise en forme des strophes, trois quatrains séparés l'un de l'autre par une ligne de blanc typographique. L'organisation syntaxique, elle, contredit et dynamise cette solide construction bien carrée : aucune strophe ne forme un tout grammatical cohérent, au contraire puisque le poème est fait de deux phrases. La première englobe les deux premiers quatrains et se termine au premier vers du dernier. Elle est longue et fortement complexe, en opposition avec la syntaxe habituelle d'Éluard, et elle est fondée sur trois propositions de base : « Tes yeux sont revenus [...] ô ma statue », « Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir » / « Et s'il semble [...] / C'est que ta tête est close [...] de sauvage ». La deuxième phrase, faite de deux propositions coordonnées (« Mon désir [...] dernier soutien » / « Et je t'emporte [...] dans mes liens ») isole les trois derniers vers du poème, donc un tercet comme ce serait le cas dans un sonnet. Il y a d'ailleurs deux sonnets hétérométriques dans *Capitale de la douleur* : « Poèmes » (CD, p. 25), doté d'un pluriel intrigant, et « Bouche usée » (CD, p. 63). Le premier poème du recueil, « Max Ernst », est à cet égard un sonnet hétérométrique tronqué d'un tercet. Sur la même facture que « L'égalité des sexes », citons « Denise disait aux merveilles » (CD, p. 65) dans la même section, très différent en ce que les quatrains sont strictement délimités les uns par rapport aux autres par l'anaphore de « Le soir » ; en revanche, « Paris pendant la guerre », dans les *Nouveaux Poèmes* (CD, p. 108), reprend des termes qui figurent dans notre poème, en particulier dans le quatrain central, avec surtout le mot *statue* qui métaphorise le corps de la femme :

Elle est belle, statue vivante de l'amour.
Ô neige de midi, soleil sur tous les ventres,
Ô flammes du sommeil sur un visage d'ange
Et sur toutes les nuits et sur tous les visages.

Enfin, toujours sur la même forme, le poème sans titre (CD, p. 136), qui commence par « Ta bouche aux lèvres d'or », se termine par trois vers qui disent le désarroi, la faiblesse, de celui qui est vide sans l'aimée :

J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi,
Toute ma vie t'écoute et je ne peux détruire
Les terribles loisirs que ton amour me crée.

200

L'égalité des sexes est aussi à la rime : les trois quatrains, avec des dispositions diversifiées, d'abord croisées, puis embrassées, puis à nouveau croisées, respectent rigoureusement l'alternance des rimes féminines et masculines en ce qui concerne les deux premiers, ce qui donne FMFM, puis FMMF, mais le dernier, en FMFM, n'est plus dans l'alternance (qui donnerait MFMF), mais dans la répétition du premier. On retrouve ainsi la symétrie du palindrome, avec un nombre rigoureusement égal de rimes féminines et de rimes masculines, le poème commençant par une rime féminine et se terminant sur une rime masculine.

Le travail des sonorités de fin de vers tient de la saturation. Dans le premier quatrain, outre le fait que les deux rimes croisées sont très proches par leurs voyelles ouvertes [ɛr/ar], il y a la contre-assonance en [r], si fréquente chez le poète, et qui unifie tout le quatrain.

Le lien entre le premier et le deuxième quatrain est établi par la reprise de la sonorité [ar] enrichie en [war] dans la rime centrale *miroir/soir*, et ce quatrain, lui-même pivot du poème, est décidément marqué par un fort enrichissement de la rime puisque non seulement les deux vers externes se terminent en [aty], mais ce sont à chaque fois des apostrophes qui s'adressent à la femme aimée, et la seconde est presque une rime couronnée qui reprend le premier terme et l'accolle au second dans une répétition proche de phonèmes identiques : « ô statue abattue ».

Dans le troisième quatrain, c'est le [a], déjà présent au premier et qui court dans les rimes du deuxième, qui assure le lien puisqu'on le retrouve dans *sauvage/image*. En revanche, la rime entre *soutien* et *liens* est totalement isolée du reste. Notons toutefois que *sauvage* et *soutien*, dissyllabes, commencent tous les deux par [s], et surtout que *soutien* et *liens* se répondent en ce qu'ils sont déterminés par les deux personnes en présence dans le poème, le JE et le TU, « ton dernier soutien » et « mes liens ».

Le *tu* renvoie à la femme, et le *je* à l'homme qui s'adresse à elle. Le poème commence par « Tes yeux », qui, par synecdoque, désigne la femme aimée (le mot est repris en contre-rejet interne au v. 3 en un sens absolu, avec un écho phonique dans le *lieu* de « te tient lieu de miroir »), et se termine par *mes liens* (lui-même paronyme de *lieu*), avec tout un parcours sur la nécessité du regard réciproque, sans lequel la femme n'est qu'une statue elle-même sans regard, à la « tête close », et l'homme pris dans sa « faiblesse ».

Quand on considère le vocabulaire du poème, on voit qu'il équilibre de manière presque égale les mots masculins (*yeux, pays, regard, placards, squelette, soleil, miroir, soir, amour, sauvage, désir, soutien, liens*) et les mots féminins (*beauté, pierres, statue, puissances, tête, ruses, bataille, image, faiblesse*), avec un léger avantage pour les mots masculins, mais on notera que, si *yeux* est répété en polyptote, du côté féminin sont répétés *beauté, pierres* et *statue*, qui renvoient au poème de Baudelaire « La Beauté », comme on va le voir, et qui sont repris à loisir par le tissu signifiant.

Commençons par *beauté* : les deux sonorités de rime [ɛr/ar] et la répétition du [r] sont présentes à la fin du premier vers, dans le mot *arbitraire*, dont les deux autres consonnes, [b] et [t], annoncent en quelque sorte symphoniquement le mot *beauté*, qui se répète au troisième vers, mais aussi la dérivation *abattuel bataille* (v. 8 et 11). La première syllabe, [bo], se retourne en [ob] dans *obéir* (v. 7) et dans *immobile* (v. 10). Ce mot *beauté*, joint à *pierres* à la rime, met ce poème sous la référence « La Beauté » de Baudelaire, et en particulier de son premier vers :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,

mais aussi de tout le dernier tercet de ce sonnet où se retrouve, avec deux mots importants du poème d'Éluard, la thématique médusante de la femme :

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

Le mot *pierres* figure aux v. 3 et 5, au pluriel mais en antanaclase, puisque dans le premier cas (« beauté des pierres ») la signification est absolue et dans le second (« Celle / Des pierres nues et sans squelette ») elle est déterminée. Ce mot appartient à toute une série de termes commençant par [p] et dont la plupart comportent un [r] : ils caractérisent surtout le premier quatrain (*pays, perles, placards*) mais au second, outre la répétition de *pierres*, il y a *puissances* (et l'on retrouve le [r] si l'on prend tout le syntagme « puissances du soir »), et au troisième la préposition *par*, dont on verra l'importance, et le mot *prise* (auxquels s'ajoutent des termes où figurent les deux consonnes : *emporte* et *rompue*). Dans tout ce dernier quatrain, les mots ainsi reliés indiquent la victoire « sans bataille » du poète.

Le jeu des apostrophes, toujours en fin de vers, régulièrement disposées tous les trois vers à partir du v. 4, permet de marquer un rapport d'identification : « ô ma statue », « ô statue abattue » et « ô mon image ». *Mon image* retient l'attention en ce qu'il indique que la femme est miroir de l'homme¹³, dans cette relation de soutien réciproque qui est, pour Éluard, celle qui prévaut dans sa conception du couple¹⁴ : d'où le rapport direct entre le « désir immobile » et « le dernier soutien ». Le mot *statue*, souvent employé par le poète pour la femme et son corps sculptural, est, à la lettre, véritablement le centre nerveux du poème : outre l'effet de rime presque couronnée du deuxième quatrain, on a déjà vu que le [a] était présent à la rime dans chaque quatrain, le [s] et le [t] sont eux aussi répétés. En effet, les deux allitérations semblent alterner pour annoncer le mot et lui faire écho. Dans le premier quatrain, seul le [s] est répété à la limite de la cacophonie au v. 2, où il alterne avec [k] : « [...] su ce que c'est qu'[...] ». En revanche, le phénomène concerne les deux consonnes

13 Là encore, la référence à Baudelaire est patente, mais cette fois-ci c'est à « L'homme et la mer » :

Tu te plais à plonger au sein de ton image [...].

D'une manière générale, il y a toute une analyse à faire, en contraste, avec la poésie de Baudelaire : ainsi, on trouve un écho inversé de « L'Invitation au voyage » dans le premier vers, ou encore une évocation à peine effleurée de « Harmonie du soir » dans les v. 6 et 7.

14 On peut lire sur ce point deux articles dans *Éluard à cent ans, op. cit.* : celui de Jean Pierrot, « L'écriture épistolaire d'Éluard dans les *Lettres à Gala* » (p. 73-84) et celui de Gérard Verroust, « Éluard était-il lesbien ? » (p. 85-103)

de *statue* dans le quatrain central : outre le mot *statue* lui-même, on a *sans squelette* – *Le soleil* [...] *te tient* – *Et s'il semble* [...] *aux puissances du soir* – *C'est que ta tête* [...]. Dans le dernier quatrain, le mot *soutien* reprend les deux consonnes.

Mais ce ne sont pas là les seuls effets de sonorités, et les fils logiques qui relient les mots sont fermement et finement tressés, d'où qu'on parte. La rime brisée des v. 1 et 2, *revenus/su*, trouve son écho au début des v. 2 et 3, avec *Nul* et *ni connu*, et ensuite, toujours avec la syllabe [ny], dans « des pierres nues » au début du deuxième quatrain. Est ainsi lancée toute une suite négative qui dit l'absence (« nul n'a jamais su [...] ni connu »), et qui va se retrouver dans une autre rime brisée, entre les v. 5 et 6, *sans/aveuglant* : ce *sans* va se répéter dans le dernier quatrain (toujours isolé par la césure) avec « sans bataille », mais, à part cette préposition, dans le deuxième quatrain la négation est plutôt sémantique avec *nues*, *aveuglant*, *close* et *abattue* (qui annonce *bataille*, par dérivation). Dans le dernier quatrain, c'est avec le préfixe négatif qu'elle s'exprime dans *immobile* (avec un écho à l'initiale de *image*), mais aussi sémantiquement dans *dernier* et *faiblesse*.

Il n'y a pas de guerre des sexes : la préposition *par*, opposée par le sens à *sans*, est elle aussi à la césure, au v. 9, et souligne les moyens mis en œuvre par l'homme, par le locuteur du poème :

Par mon amour et par// mes ruses de sauvage

Le *et par* isolé par la césure peut s'entendre fugitivement comme *épars* (« mon amour épars ») qui rejoindrait toute l'isotopie de la faiblesse.

S'y ajoutent, dans la phrase-tercet finale, ces caractéristiques qui le rendent vainqueur « sans bataille », et qui sont toutes accompagnées du déterminant possessif de premier rang : « mon désir », « ma faiblesse », « mes liens », des liens qui sont ceux de son désir et de sa faiblesse. À cette liste s'ajoute *mon image*, qui, à la rime comme *ton dernier soutien*, souligne cette relation réciproque par le regard qui fait que l'homme soutient la femme et que la femme soutient l'homme. L'équivoque marque cette victoire sans guerre : *je t'emporte* n'est pas « je l'emporte sur toi » mais un équivalent plutôt érotique, tel « je te prends », *rompue* à peut aussi bien signifier « défaite par » que « qui connaît bien », et le

syntagme *mes liens* renvoie à la fois aux « liens qui me sont propres » (c'est-à-dire par lesquels je suis lié, d'où *ma faiblesse*) et aux « liens par lesquels je te prends » (dont « mon désir », « mes ruses de sauvage », « ma faiblesse »).

204

On voit ainsi, par une rapide analyse, combien sont variés et serrés les réseaux de signifiants dont Éluard tapisse l'espace du poème. Or c'est aussi dans cet espace qu'il manifeste cette angoisse du vide qui caractérise l'absence dans le couple, et les termes qui indiquent une sorte d'infirmité dans le manque de défense se multiplient : *nues, sans squelette, aveuglant, close, abattue, faiblesse*. La force adverse est faite d'ignorance (*jamais su... ni connu*) de la beauté, mais aussi de force brute (*arbitraire, Le soleil aveuglant, les puissances du soir*) : c'est dans le soutien réciproque qu'est le salut. La femme aimée a ici une place fondamentale, qui permet au poète de supporter le vide¹⁵ : le foisonnement des signifiants est chargé de tourner autour, d'en faire le tour, d'où peut-être l'abondance des images de courbes, comme celle qui ouvre par trois fois les trois premiers vers d'un des poèmes les plus connus et les plus réussis du recueil (CD, p. 139) :

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr.

Cette courbe, c'est celle des yeux qui ouvrent le poème « L'égalité des sexes », mais c'est aussi celle que dessine le corps de la femme aimée ; la poésie d'Éluard est par définition amoureuse, car la femme, en tant qu'objet d'amour, a cette fonction structurelle dans son monde textuel de recouvrir le vide, l'angoisse qu'il représente. On voit ainsi que la saturation signifiante et la figure de la femme aimée ont des fonctions homothétiques.

La demande fondamentale d'Éluard, du moins telle qu'il la présente dans son œuvre, se pose face à un *toi* féminin sans la présence duquel

15 Pour ce qui concerne le rapport d'Éluard à sa propre sexualité, voir toute la fin du chapitre sur Éluard dans *L'Autre Versant du langage*, op. cit.

quelque chose s'effondre en lui. Jean-Charles Gateau, évoquant la biographie du poète et les conséquences de la passion de Gala pour Max Ernst, parle de « déréalisation » de son être : « Puisque le regard de Gala, qui l'assurait et le constituait comme sujet, se dérobe, ou du moins se partage, Éluard se "déréalise", multiplie les conduites de fuite, d'évasion¹⁶. »

Georges Poulet commente ce besoin de présence : « L'objet aimé devient le centre générateur de la pensée, le pouvoir d'association qui inépuisablement remplit le vide de celle-ci¹⁷ », et cite cette invocation de « Celle de toujours, toute » (CD, p. 141) :

Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde.

À cet égard, la femme aimée remplit, et dans la vie du poète et dans les figures de sa poésie, le rôle de source fécondante des signifiants comme le dit Georges Poulet en conclusion de son étude sur Éluard : « En fin de compte, chez Éluard, l'on doit dire de l'objet aimé ce qu'il faut dire aussi de sa poésie : qu'ils se répètent, qu'ils se recommencent, qu'ils sont infiniment substituables¹⁸. »

¹⁶ Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit., p. 66.

¹⁷ *Études sur le temps humain*, 3 : *Le Point de départ*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2006, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

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

Autres éditions et textes médiévaux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

210

XVI^e SIÈCLE

Édition de référence

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

Autre édition

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

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

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

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

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

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

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

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

Autre édition

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

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

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

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

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XIX^e SIÈCLE

Édition de référence

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

Autre édition

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

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

Autre édition

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

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

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

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

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

INDEX DES NOTIONS

A _____

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

B _____

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

C _____

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

D _____

- Déclamation : 66, 68

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

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

L

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

M

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

N

Nom propre : 48, 99-114, 115

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

O

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

P

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

Q

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

R

Ralenti : 19, 63

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

RÉSUMÉS

MOYEN ÂGE

Danièle JAMES-RAOUL

p. 9

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

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

Valérie NAUDET

p. 29

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

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

Les vers d'intonation du *Couronnement de Louis*

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

XVI^e SIÈCLE

Jean-Dominique BEAUDIN

p. 61

Didon se sacrifiant : action rhétorique et action dramatique.

Essai de définition d'une esthétique tragique

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

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

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

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

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

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

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

XVIII^e SIÈCLE

Frédéric CALAS

p. 129

Lieux et leçons du savoir dans les *Lettres persanes*

224

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

XIX^e SIÈCLE

Véronique MAGRI-MOURGUES

p. 149

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

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

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

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

Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

p. 171

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Olivier Soutet	7

PREMIÈRE PARTIE

LE COURONNEMENT DE LOUIS

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

DEUXIÈME PARTIE

JODELLE

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

TROISIÈME PARTIE

TRISTAN L'HERMITE

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

QUATRIÈME PARTIE
MONTESQUIEU

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

CINQUIÈME PARTIE
STENDHAL

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

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

228

SIXIÈME PARTIE
ÉLUARD

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

Bibliographie 207
Index des notions 217
Résumés..... 221