

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

ISBN 978-2-84050-915-8



9 782840 509158

SODIS  
F387093



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°13

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

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

*Remerciements*

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

Vân Dung Le Flanchec &  
Stéphane Marcotte (dir.)

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



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

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

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

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

Avant-propos – 979-10-231-2082-0

I James-Raoul – 979-10-231-2083-7

I Naudet – 979-10-231-2084-4

I Ott – 979-10-231-2085-1

**II Beaudin – 979-10-231-2086-8**

II Lestringant – 979-10-231-2087-5

III Adam – 979-10-231-2088-2

III Fourquet-Gracieux – 979-10-231-2089-9

IV Calas – 979-10-231-2090-5

V Magri-Mourgues – 979-10-231-2091-2

V Moricheau-Airaud – 979-10-231-2092-9

VI Aquien – 979-10-231-2093-6

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

## **SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

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

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

## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Quintilien<sup>1</sup>.

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<sup>e</sup> siècle, celui de « personnage » et celui de « comédien »).

Cette préoccupation paraît d'autant plus remarquable que Fouquelin, dans sa *Rhétorique française* (1555)<sup>2</sup>, 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<sup>e</sup> siècle, l'épopée se réincarne dans la tragédie<sup>3</sup>. 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 édition<sup>4</sup>. 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 *fureur* 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)<sup>5</sup>.

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*<sup>6</sup> souligne le trouble et l'indignation de la reine ; puis un vers sentencieux marque une pause<sup>7</sup>, 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<sup>e</sup> 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, apaisent 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 pieté,  
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 coupé<sup>8</sup>. » (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 effet<sup>9</sup>.

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 sonore<sup>10</sup>, 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,

<sup>10</sup> 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.

## BIBLIOGRAPHIE

### MOYEN ÂGE

#### Édition de référence

*Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Ernest Langlois, Paris, Champion, coll. « CFMA », 2<sup>e</sup> 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](http://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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 215-222.

## 210

### XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> tirage, 1971.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans les *Traitées 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 poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990, p. 219-314.
- RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'Art poétique françois*, Paris, Gabriel Buon, 1565, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XIV, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1949, p. 3-38 ; *Traité de poétique 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 poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, « Le Livre de poche classique », 1990, p. 37-174.

## XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], préface de J. Prévost, éd. A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000.

### Autre édition

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], édition présentée, commentée et annotée par V. Del Litto, Paris, LGF, 1983.

- ANSEL, Yves, et *alii*, *Dictionnaire de Stendhal*, Paris, Champion, 2003.
- , « Politique du style », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 75-89.
- , « Stendhal et les “Happy few” : retour sur quelques idées reçues », *L'Année stendhalienne*, n° 10, 2011, p. 303-332.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 56, 1993, p. 10-15.
- BERTHIER, Philippe, et BORDAS, Éric, (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Paris, José Corti, 1958.
- , *Stendhal et les problèmes du roman* [1954], Paris, José Corti, 1997.
- BORDAS, Éric, « Stendhal au miroir du roman : stratégies de l'énonciation narrative dans *La Chartreuse de Parme* », *L'Information grammaticale*, n° 71, 1996, p. 13-18.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *Roman et conscience*, t. I, *La Conscience au grand jour*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- COUZET, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- LASSAGNE, Laure, *Ce que parler veut dire. La représentation du monologue dans les romans de Stendhal*, thèse Paris-Sorbonne, dir. Françoise Mélonio, 2007.
- , « Ton du discours intérieur dans les romans de Stendhal », *Recherches & Travaux*, 74 [2009], 2011, <<http://recherchestravaux.revues.org/356>>. Consulté le 24 juillet 2013.
- PARMENTIER, Marie, *Stendhal stratège. Pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007.
- , « Le dialogue avec le lecteur : de la conversation au trompe-l'œil », *L'Année stendhalienne*, n° 27, 2008, p. 37-49.
- PEROT, Nicolas, « Le roman bouffe », *HB. Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 6, 2002, p. 201-227.
- PHILIPPE, Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997.

–, « Stylistique et pragmatique du style (quelques propositions à partir de Stendhal) », dans P. Berthier et É. Bordas (dir.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 199-208.

RABATEL, Alain, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, 132, 2001, p. 72-95.

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

REY, Pierre-Louis, *Le Rouge et le Noir. Stendhal*, Paris, Ellipses, coll. « Les textes fondateurs », 2002.

TROUILLER, Dominique, « Le monologue intérieur dans *Le Rouge et le Noir* », *Stendhal-Club*, 43, 1969, p. 245-277.

[http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa\\_files/Bibliorouge.pdf](http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Bibliorouge.pdf), consulté le 30-08-2013.

[www.armance.com/](http://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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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