

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'*esemble* 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

Béregère 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'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

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

DEUXIÈME PARTIE

Jodelle

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 Sébilllet, 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 Sébilllet, *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 véhémement, 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 « desaigrisse » 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 desaigrisse :
Ou que plus grand fureur mes fureurs amoindrisse. (II, v. 450-452)

« Desor' se desaigrisse » : 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 litanique 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.

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 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^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.

225

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 13
Résumés

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