

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>

SIXIÈME PARTIE

Éluard

LA SATURATION SIGNIFIANTE
DANS *CAPITALE DE LA DOULEUR* DE PAUL ÉLUARD

Michèle Aquien
Université Paris-Est Créteil

Capitale de la douleur, sommet de la douleur, douleur capitale : au moment où Éluard rassemble pour son œuvre les différents recueils déjà publiés en revue de 1920 à 1926, le poète est en proie à une douleur profonde, douleur qui le met en déshérence, et même en errance puisque, de mars à septembre 1924, il s'enfuit pour un tour du monde que lui-même déclarera vain. Il est, dans ces années où se défait son couple avec Gala, confronté à un désarroi, un vide qu'il connaît déjà bien en lui, vide existentiel de tout être parlant, mais aussi, pour lui, vide qui lui est propre, creusé par des circonstances familiales, par une santé fragile, puis par la confrontation avec les horreurs de la guerre. Face à ce vide, il agit en poète, avec son savoir de poète, et il couvre la béance, la sature et la suture par un réseau serré de signifiants, reliés entre eux par tous les liens et tissages qui relèvent de ce que j'appelle les « grammaires du signifiant¹ », avec des principes d'engendrement du sens qui sont propres au poète et qui caractérisent toute son œuvre. La base de cette saturation, c'est la répétition, tous les types de répétitions possibles. La première partie de *Capitale de la douleur*, composée entre 1918 et 1922, s'intitule elle-même *Répétitions* ; nombre de poèmes portent le même titre : « Nul » et « À côté » dans *Répétitions*, et dans les *Nouveaux poèmes* deux poèmes successifs sont intitulés « Absences » et deux autres « À la flamme des fouets ». Ce goût de la répétition est signalé d'entrée de jeu

1 Voir *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 43-79.

dans la notice d'édition des *Poésies 1913-1926*², et la reprise de poèmes à l'identique d'un recueil à l'autre a posé des problèmes considérables à l'équipe qui a publié les *Ceuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade. La répétition concerne les mots, mais aussi des syntagmes, et bien sûr tous les phénomènes de sonorités, aussi bien homophonies finales que figures diverses à partir de matrices consonantiques et/ou vocaliques. La condensation de ces phénomènes est étourdissante, et j'en avais montré la richesse dans le poème « Giorgio de Chirico », à l'occasion d'un article qui se trouve dans le recueil *Éluard à cent ans*³. Après en avoir pris divers exemples dans *Capitale de la douleur*, je me concentrerai sur une étude de « L'égalité des sexes » qui me permettra de démontrer dans le détail poétique l'intuition qu'avait eue Georges Poulet d'un fonctionnement analogique de la figure féminine et du signifiant chez Éluard.

SUITE ET FUITE : MOTS ET SYNTAGMES

Ce sont les syntagmes, les mots et les sons qui se démultiplient, non les phrases. Les phrases d'Éluard sont pour la plupart élémentaires, souvent sans verbe, énumératives, asyndétiques. À ceci s'ajoute le caractère résolument non discursif de l'absence fréquente de ponctuation. On pourrait parler d'une saturation sur fond d'ellipse. Jean-Charles Gateau remarque : « L'ellipse l'emportera toujours chez lui sur la prolixité, la litote sur l'hyperbole, la sobriété sur l'exubérance⁴. » Dans cette épure qui privilégie la brièveté de l'expression, tous les principes de répétition

- 2 Gallimard, coll. « Poésie », 1971, Préface de Claude Roy, p. 197 : « On sait que maints ouvrages d'Éluard reprennent des poèmes ou des groupes de poèmes déjà publiés dans les précédents recueils. Ce goût qui était sien de la "répétition", mais dans une occupation toujours renouvelée de l'espace poétique, a posé de délicats problèmes pour l'établissement de ces *Poésies*. »
- 3 Revue *Les Mots La Vie*, n° 10, sur le surréalisme. Les textes sont ceux du colloque de Nice de janvier 1996, réunis par Colette Guedj (Paris, L'Harmattan, 1998). L'article, intitulé « Éluard et l'essaimage des signifiants : "Giorgio de Chirico" », se trouve p. 119-130. Je l'ai repris sous une forme beaucoup plus développée dans *L'Autre Versant du langage* (op. cit. p. 327-361).
- 4 Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard : Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1994, p. 25.

ressortent, selon des procédés variés et subtils. Les signifiants semblent glisser continuellement les uns après les autres. C'est comme une fuite incessante en avant, que Jean-Pierre Richard décrit en ces termes :

[L]e mot [...] a pour seule fonction de nous diriger vers d'autres mots en s'annulant dans l'acte de son ouverture. L'on aboutit [...] à la naissance d'une poésie véritablement *Ininterrompue*, où le sens n'existe que comme fuite, auto-poursuite horizontale, indéfinie circulation du sens⁵.

La concentration du lexique de Paul Éluard est bien connue, et les critiques n'ont pas hésité à comparer, pour sa simplicité et le nombre réduit de ses éléments, son vocabulaire à celui de Racine. Ce noyau de mots, surtout des substantifs, est constitué de manière précoce ; il assure cohérence et unité de poème en poème, de recueil en recueil.

Deux modes de répétition assurent le statut des mots : il y a la répétition simple, souvent avec effet d'antanaclase, comme dans le titre paradoxal de la deuxième partie, *Mourir de ne pas mourir* ou, librement et très fréquemment à l'intérieur des poèmes, ou encore dans des énumérations de syntagmes fondés sur un même noyau. On en a plusieurs exemples dans *Capitale de la douleur*⁶, telle cette suite hétéroclite en prose fondée sur 23 syntagmes ayant pour noyau *l'art* + détermination, dans « L'invention », titre auquel on ne saurait dénier sa référence à une importante partie de la rhétorique :

L'art d'aimer, l'art libéral, l'art de bien mourir, l'art de penser, l'art incohérent, l'art de fumer, l'art de jouir, l'art du moyen âge, l'art décoratif, l'art de raisonner, l'art poétique, l'art mécanique, l'art érotique, l'art d'être grand-père, l'art de la danse, l'art de voir, l'art d'agrément, l'art de caresser, l'art japonais, l'art de jouer, l'art de manger, l'art de torturer. (CD, p. 16-17)

5 *Onze études sur la poésie moderne* [1964], Paris, Éditions du Seuil, 1981, coll. « Points essais », p. 138.

6 *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994 (1966). Toutes les citations renverront à cette édition, selon l'indication (CD, p. X)

On est bien dans l'antanaclase, car le mot *art*, selon la détermination, n'a pas toujours le même sens, et utilise au contraire toute la polysémie du terme, du savoir-faire à l'esthétique.

La répétition des mêmes mots et expressions est très fréquente également à des places fixes. Éluard a une prédilection pour l'anaphore. Il en joue volontiers, et on la trouve combinée à l'épiphore, à l'anadiplose et même à la symploque dans le poème « Ta foi » (CD, p. 74) qui donne une impression de tresse verbale à partir de trois syntagmes : *ta/ma force, dans tes bras et ta tête*.

Suis-je autre chose que ta force ?
 Ta force dans tes bras,
 Ta tête dans tes bras,
 Ta force dans le ciel décomposé,
 Ta tête lamentable,
 Ta tête que je porte.
 Tu ne joueras plus avec moi,
 Héroïne perdue,
 Ma force bouge dans tes bras⁷.

« Ta force », à la fin du premier vers, est repris en anadiplose, et restera anaphorique, dans une amorce d'alternance avec « Ta tête », le syntagme « dans tes bras » étant toujours en position d'épiphore. C'est la reprise en symploque du deuxième vers (« Ta force dans tes bras ») avec la variation finale et unique mettant en jeu la première personne qui termine l'ensemble après deux vers dépourvus de termes récurrents : « Ma force bouge dans tes bras ». Les neuf vers avancent ainsi vers leur résolution ; on passe d'une sorte d'agressivité dépressive à l'intégration érotique de l'autre, le tout dans une fluidité logique où le mouvement se sent à peine.

Autres types de répétitions, polyptotes et dérivations se combinent en s'enchaînant. Le poème « Au cœur de mon amour » (CD, p. 52-54) est fondé, outre les répétitions simples, sur tout un réseau de différentes

7 Dans *Paul Éluard : Capitale de la douleur* (op. cit., p. 87-88), J.-C. Gateau fait une analyse du brouillon de ce poème, en lien avec la biographie du poète.

lignes ainsi tissées, entre autres : « Il chante [...] / Les yeux des animaux chanteurs / Et leurs chants de colère [...] / une femme émue [...] / Les femmes du jardin [...] / Une femme au cœur pâle [...] / Dort. Il dort / [...] dormir / [...] il s'est endormi ».

Entre ces différents types de répétition, il semble y avoir un plaisir de la déclinaison dérivative du mot et de sa famille. Parmi nombre d'exemples, j'extrais ces deux propositions :

Et d'elle seule espère les espoirs les plus mystérieux (CD, p. 47)

L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit [...] (CD, p. 99)

Dans l'ordre de ces glissements de mot en mot, à la limite de la répétition puisqu'il s'agit de semblables signifiants mais de signifiés différents, la paronomase est également une des figures aimées d'Éluard. Le lien établi lui-même peut être récurrent. Ainsi dans les vers centrés de *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (1921), Éluard avait rapproché *étalée* et *étoilée* :

Blanche éteinte des souvenirs
Dressée sur des fleurs avec les fleurs.
Dressée sur des pierres avec les pierres.
Perdue dans un verre sombre,
Étalée, étoilée, avec ses larmes qui fuient⁸.

Il reprend la même paronomase cinq ans plus tard dans un contexte presque semblable, mais en prose puisqu'il s'agit de « Une » dans les *Nouveaux poèmes* (CD, p. 117) :

Et toi, le sang des astres coule en toi, leur lumière te soutient. Sur les fleurs, tu te dresses avec les fleurs, sur les pierres avec les pierres.

Blanche éteinte des souvenirs, étalée, étoilée, rayonnante de tes larmes qui fuient. Je suis perdu.

8 « Meilleur jour », dans *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves ; Œuvres complètes*, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. I, p. 6.

Si les termes repris sont semblables, la clausule met en évidence la tristesse de « Je suis perdu ».

Quand la paronomase se fait entre deux mots presque homonymes, il arrive très souvent qu'Éluard la traite comme une véritable figure étymologique, jouant en cela à la fois sur une fausse nécessité et sur une contamination associative. C'est ainsi que le premier poème de *Capitale de la douleur*, intitulé « Max Ernst » (CD, p. 13), et ce n'est pas un hasard puisqu'il s'agit de celui pour qui se défait le couple, est encadré par des vers où se répondent *l'inceste* (qui fait écho à *Ernst*) et *les insectes*, dans un contexte semblable où se confirme l'érotisme :

192

Dans un coin l'inceste agile
Tourne autour de la virginité d'une petite robe
[...]

La première montre ses seins que tuent des insectes rouges.

On notera au passage, dans le dernier vers, le renversement phonique de *seins* en *ins-* dans *insectes*.

Éluard ne dédaigne pas les jeux de mots : ainsi la paronomase reliant *sourire* à *soupirs* s'enchaîne avec une anagramme qu'on pourrait dire phonique, presque une contrepèterie, qui fait passer de *soupirs* à *pourrissent* dans ce vers qui ouvre le troisième quatrain de « Sans rancune » :

Sourires et soupirs, des injures pourrissent
Dans la bouche des muets et dans les yeux des lâches. (CD, p. 70)

La figure devient homonymie quand le poète joue avec *nuit* (qui peut être verbe ou substantif) ; substantif, il s'oppose à *jour*, mais il est bien verbe dans le premier vers de « À la flamme des fouets » :

Métal qui nuit, métal de jour, étoile au nid. (CD, p. 103)

Le procédé s'accompagne d'un homéotéleute approximatif en [etal/ etwal], qui rappelle la paronomase déjà vue *étalé/étoilée*. On notera de plus la paronomase *nuit /nid*, qui accompagne ce système de déplacements et de combinaisons selon un rythme ternaire.

Le souci du poète semble être d'établir une continuité, avec des principes d'engendrement qui relient les mots les uns aux autres, et que Jean-Charles Gateau décrit ainsi, à propos de « La courbe de tes yeux » (CD, p. 139) :

La plume court avec bonheur pour un tissage impressionnant de paronymes, et s'abandonne euphoriquement à l'engendrement du texte par le signifiant, par des contaminations de sonorités : *courbe* + *cœur* + *danse* engendre *douceur* ; *mousse* + *sourire* engendre *source* ; *couvrant* engendre *couvée* ; *couleur* engendre *coule* ; *rosée* engendre *roseaux* (surdéterminé sémantiquement par la « rose des vents ») ; *lumière* s'éparpille dans *ciel* et *la mer* ; *feuilles* comprend *œil* ; *auréole* engendre *aurore*⁹.

Cet essaimage à la fois savant et naturel repose sur l'usage constant de jeux verbaux extrêmement variés qui courent à travers tout le texte et rendent solidaires tous ses éléments de manière fluide. Ils font travailler les sonorités jusqu'au détail, ce qui explique la très grande musicalité des poèmes.

LA FORME DES PAROLES : RIMES ET SONORITÉS

L'utilisation de la rime, principe de répétition pourtant, est très irrégulière dans *Capitale de la douleur*. Sa relative rareté est, remarque Jean-Charles Gateau, contrebalancée « en fin de vers par la surabondance d'indices de poéticité : rimes intérieures, assonances, allitérations, paronymies, anaphores, disséminations anagrammatiques, innombrables échos qui constituent la musique personnelle d'Éluard¹⁰ ». Lorsque le poète utilise des procédés d'homophonies finales, il le fait avec une science et une précision remarquables au service de la structuration d'ensemble du poème¹¹. Mais il ne faut pas s'en tenir à une apparente désinvolture par rapport aux fins de vers, plus marquées par la rime

⁹ Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit., p. 128.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ Voir un exemple d'analyse dans ma *Versification* (1990), Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 42.

parfois qu'elles n'en ont l'air. J'en prendrai un rapide exemple avec le poème « L'amoureuse » (CD, p. 56) :

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

194

Apparemment, il n'y a aucune rime dans ces deux séquences de six vers, à part la paronomase *miens/mains* dans la première et, non classiques, *ouverts/lumière*, et *dormir* puis la paire *rire/dire* dans la deuxième. Mais en rester là serait négliger une richesse bien plus grande, car, dans nombre des fins de vers ainsi écartées, on voit qu'en fait se multiplient les échos : en [jɛ] et même [jɛr] (*paupières, ciel, lumière*) qui se retourne en [ɛj] dans *soleils*, ce yod se retrouvant dans nombre de mots à la rime – *paupières, miens, yeux, ciel, lumière, soleils*. Un autre phonème est discrètement récurrent, en contre-asonance : le [r] final (*paupières, ombre, ouverts, dormir, lumière, rire, dire*). Ainsi, tous les mots de rime, sans exception, sont, d'une manière ou d'une autre, liés entre eux.

Les effets de rime se trouvent aussi à l'intérieur des vers et de la prose, car Éluard aime les homéotéleutes. Ce peuvent être des rimes internes, entre césure et fin de vers :

Dans cette aube de soie où végète le froid (CD, p. 136)

ou encore une sorte de rime couronnée grâce à la paronomase :

Son cœur est lourd, la branche penche (CD, p. 60)

mais aussi de simples échos de mot à mot :

Le monstre de la fuite hume même les plumes (CD, p. 82)

le jasmin des mains s'ouvre sur une étoile (CD, p. 105)

mâle et brillante armure de luxure (CD, p. 137)

Des récurrences purement sonores, par répétition d'une matrice phonique, assurent pour une grande part la musicalité. Une allitération semble très aimée du poète, c'est le [l]/ll : ce phonème et cette lettre, dont l'appellation est conservée et dans le nom patronymique du poète – Grindel – et dans celui, familial lui aussi, qu'il a adopté dès 1914 – Éluard – renvoient à l'*aile*, si présente chez Éluard, et à laquelle il consacra son propre nom de famille dans l'histoire de *Grain d'aile* en 1951, mais aussi à *elle*, ce pronom de la féminité qui tient tant de place dans sa poésie. C'est pour chanter les yeux ailés de la femme que, encadrant les vers avec la répétition de « leurs ailes » et l'anaphore de « leur vol », il multiplie l'allitération dans cet extrait de « Leurs yeux toujours purs » :

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe
Que leur vol qui secoue ma misère,
Leur vol d'étoile et de lumière
Leur vol de terre, leur vol de pierre
Sur les flots de leurs ailes [...] (CD, p. 115)

Des consonnes peuvent se combiner pour former une matrice récurrente, telle la série [l-m-r] qui rassemble nombre des signifiants fondamentaux à travers l'œuvre – *la mère, l'amour, la lumière, la mer, le miroir, le mur, la mort* – et qui se renverse en [m-l-r] pour écrire le mot *malheur* ou en [l-r-m] pour *larmes* au début de « Sans rancune » :

Larmes des yeux, les malheurs des malheureux,
Malheurs sans intérêt et larmes sans couleurs. (CD, p. 70)

Dans cet exemple, un rapprochement par fausse étymologie et paronymie entre *couleurs* et le verbe *couler*, implicite, fait entendre, dans des « larmes sans couleurs », des larmes qui ne coulent pas.

La matrice est parfois aussi purement vocalique, comme l'alternance assez humoristique des [ô] et des [â] accompagnant les deux [was] contrastés de *poissons* et d'*angoisse* dans ce vers du premier poème du volume, « Max Ernst » (CD, p. 13) :

On attend les poissons d'angoisse.

Éluard aime les parallélismes syntaxiques qui sont presque des holorimes, comme dans ce distique à épiphore qui encadre à peu près le poème « Absences », avec la paronymie *bras/bas* et les deux verbes monosyllabiques commençant par [s] :

196

Je sors au bras des ombres,
Je suis au bas des ombres
[...] (CD, p. 92)

Le rapport peut se faire également entre des mots ou expressions qui commencent par la même syllabe, telle la syllabe [pur] dans ce vers qui fustige l'amour du pouvoir dans « À la flamme des fouets » (CD, p. 102) :

Tu t'y pourlèches dans la pourpre, ô nouveau médiateur !

Dans les deux vers suivants, c'est le début identique des deux mots de fin de vers qui fait rime, les appariant comme dans une même famille :

La tête antique du modèle
Rougit devant ma modestie (CD, p. 112)

Autre type de répétition, plus éclatée, celle qui répartit les syllabes ou les lettres d'un même mot entre plusieurs autres ; on est alors dans l'esprit des anagrammes de Ferdinand de Saussure. C'est le cas du mot *douleur* dans « Porte ouverte » (CD, p. 19) où le phénomène s'ajoute à des effets de paronomase (*un jeu – anges – changent*) et d'allitération en [v] :

La vie est bien aimable
Venez à moi, si je vais à vous c'est un jeu,
Les anges des bouquets dont les fleurs changent de couleur.
D-----OULEUR

Il est impossible d'épuiser de manière exhaustive la quantité des procédés employés à loisir par le poète. Tout le recueil se constitue dans un perpétuel déplacement du sens qui repose sur la propagation d'un nombre relativement limité de mots par une grande variété de figures portant sur le signifiant jusqu'au phonème et à la lettre. Au service de quelle intention se met un tel réseau ? Il sera plus éclairant de l'analyser sur un poème.

L'EXEMPLE D'UN POÈME : « L'ÉGALITÉ DES SEXES »

Si j'ai choisi « L'égalité des sexes », c'est que voilà un poème où ce travail avec le signifiant se sent à peine. Chez Éluard, on a vu qu'il ne faut pas s'en tenir à l'apparence. Sans chercher à être exhaustive, je mettrai en évidence quelques points de nouage entre le travail des signifiants et la construction du sens.

« L'égalité des sexes », avant d'être intégré dans l'ensemble, était déjà paru en avril 1923 dans *Paris-Journal*. Le poème ouvre la section *Mourir de ne pas mourir*, considérée par Jean-Charles Gateau, dans l'établissement du recueil *Capitale de la douleur*, comme l'acmé de la souffrance¹². Le titre de cette partie souligne la tentation de la mort. Si l'on en croit le critique, *Capitale de la douleur* suivrait en quelque sorte les aléas du couple qu'Éluard forme avec Gala dans ces années-là : *Répétitions* commence avec le poème dédié à « Max Ernst », pour qui le couple, las de sa monogamie, avait eu, en novembre 1921 un « coup de foudre à trois » et avec qui le poète partage sa femme, dans une souffrance qui n'est pas due à la jalousie mais à un désarroi profond. *Mourir de ne pas mourir* serait l'enfoncement dans la souffrance, et les *Nouveaux Poèmes* une remontée relative au moment où Paul retrouve Gala pour un temps.

12 Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit. p. 16 : « Le désespoir hante ces textes marqués par la perte, la défection de la femme et du sens ».

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
 Où nul n'a jamais su ce que c'est qu'un regard
 Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
 Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
 Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
 Et s'il semble obéir aux puissances du soir
 C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage.
 Mon désir immobile est ton dernier soutien
 Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
 Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Dans son analyse de « Ta foi », de la même section, Jean-Charles Gateau montre les liens entre les deux poèmes. Tel n'est pas mon but, qui est toujours l'analyse du tissage signifiant qui sature le vide. Pour autant, on peut s'arrêter un peu au titre même du poème, « L'égalité des sexes », qui inspire au moins deux remarques. D'une part il s'inscrit dans une réelle et sincère conception d'Éluard (et d'ailleurs des surréalistes), sur l'homme et la femme dans le couple, indispensables ontologiquement l'un à l'autre. Pensons au poème X des *Petits justes* (CD, p. 86) :

Inconnue, elle était ma forme préférée
 Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
 Et je la vois et je la perds et je subis
 Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.

La présence de l'autre est ce qui vient combler un vide existentiel, et à cet égard l'absence est une souffrance insupportable. C'est sur fond de cette absence dramatique de la femme, qui le vide de substance, que se lit le poème d'Éluard « L'égalité des sexes », la femme elle-même étant soutenue dans son être par le regard amoureux du poète. D'autre part, le signifiant du titre est porteur de cette égalité et de cette réciprocité, dans la lettre même de *sexes* au pluriel, puisque le mot est un palindrome

autour de la croix du X central (croix dont Éluard barrait sa très belle signature).

Le poème est composé lui aussi sur une égalité, puisqu'il est fait de douze alexandrins : douze vers de douze syllabes. On est dans une forme carrée, qu'à ère la mise en forme des strophes, trois quatrains séparés l'un de l'autre par une ligne de blanc typographique. L'organisation syntaxique, elle, contredit et dynamise cette solide construction bien carrée : aucune strophe ne forme un tout grammatical cohérent, au contraire puisque le poème est fait de deux phrases. La première englobe les deux premiers quatrains et se termine au premier vers du dernier. Elle est longue et fortement complexe, en opposition avec la syntaxe habituelle d'Éluard, et elle est fondée sur trois propositions de base : « Tes yeux sont revenus [...] ô ma statue », « Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir » / « Et s'il semble [...] / C'est que ta tête est close [...] de sauvage ». La deuxième phrase, faite de deux propositions coordonnées (« Mon désir [...] dernier soutien » / « Et je t'emporte [...] dans mes liens ») isole les trois derniers vers du poème, donc un tercet comme ce serait le cas dans un sonnet. Il y a d'ailleurs deux sonnets hétérométriques dans *Capitale de la douleur* : « Poèmes » (CD, p. 25), doté d'un pluriel intrigant, et « Bouche usée » (CD, p. 63). Le premier poème du recueil, « Max Ernst », est à cet égard un sonnet hétérométrique tronqué d'un tercet. Sur la même facture que « L'égalité des sexes », citons « Denise disait aux merveilles » (CD, p. 65) dans la même section, très différent en ce que les quatrains sont strictement délimités les uns par rapport aux autres par l'anaphore de « Le soir » ; en revanche, « Paris pendant la guerre », dans les *Nouveaux Poèmes* (CD, p. 108), reprend des termes qui figurent dans notre poème, en particulier dans le quatrain central, avec surtout le mot *statue* qui métaphorise le corps de la femme :

Elle est belle, statue vivante de l'amour.
Ô neige de midi, soleil sur tous les ventres,
Ô flammes du sommeil sur un visage d'ange
Et sur toutes les nuits et sur tous les visages.

Enfin, toujours sur la même forme, le poème sans titre (CD, p. 136), qui commence par « Ta bouche aux lèvres d'or », se termine par trois vers qui disent le désarroi, la faiblesse, de celui qui est vide sans l'aimée :

J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi,
Toute ma vie t'écoute et je ne peux détruire
Les terribles loisirs que ton amour me crée.

200

L'égalité des sexes est aussi à la rime : les trois quatrains, avec des dispositions diversifiées, d'abord croisées, puis embrassées, puis à nouveau croisées, respectent rigoureusement l'alternance des rimes féminines et masculines en ce qui concerne les deux premiers, ce qui donne FMFM, puis FMMF, mais le dernier, en FMFM, n'est plus dans l'alternance (qui donnerait MFMF), mais dans la répétition du premier. On retrouve ainsi la symétrie du palindrome, avec un nombre rigoureusement égal de rimes féminines et de rimes masculines, le poème commençant par une rime féminine et se terminant sur une rime masculine.

Le travail des sonorités de fin de vers tient de la saturation. Dans le premier quatrain, outre le fait que les deux rimes croisées sont très proches par leurs voyelles ouvertes [ɛr/ar], il y a la contre-assonance en [r], si fréquente chez le poète, et qui unifie tout le quatrain.

Le lien entre le premier et le deuxième quatrain est établi par la reprise de la sonorité [ar] enrichie en [war] dans la rime centrale *miroir/soir*, et ce quatrain, lui-même pivot du poème, est décidément marqué par un fort enrichissement de la rime puisque non seulement les deux vers externes se terminent en [aty], mais ce sont à chaque fois des apostrophes qui s'adressent à la femme aimée, et la seconde est presque une rime couronnée qui reprend le premier terme et l'accolle au second dans une répétition proche de phonèmes identiques : « ô statue abattue ».

Dans le troisième quatrain, c'est le [a], déjà présent au premier et qui court dans les rimes du deuxième, qui assure le lien puisqu'on le retrouve dans *sauvage/image*. En revanche, la rime entre *soutien* et *liens* est totalement isolée du reste. Notons toutefois que *sauvage* et *soutien*, dissyllabes, commencent tous les deux par [s], et surtout que *soutien* et *liens* se répondent en ce qu'ils sont déterminés par les deux personnes en présence dans le poème, le JE et le TU, « ton dernier soutien » et « mes liens ».

Le *tu* renvoie à la femme, et le *je* à l'homme qui s'adresse à elle. Le poème commence par « Tes yeux », qui, par synecdoque, désigne la femme aimée (le mot est repris en contre-rejet interne au v. 3 en un sens absolu, avec un écho phonique dans le *lieu* de « te tient lieu de miroir »), et se termine par *mes liens* (lui-même paronyme de *lieu*), avec tout un parcours sur la nécessité du regard réciproque, sans lequel la femme n'est qu'une statue elle-même sans regard, à la « tête close », et l'homme pris dans sa « faiblesse ».

Quand on considère le vocabulaire du poème, on voit qu'il équilibre de manière presque égale les mots masculins (*yeux, pays, regard, placards, squelette, soleil, miroir, soir, amour, sauvage, désir, soutien, liens*) et les mots féminins (*beauté, pierres, statue, puissances, tête, ruses, bataille, image, faiblesse*), avec un léger avantage pour les mots masculins, mais on notera que, si *yeux* est répété en polyptote, du côté féminin sont répétés *beauté, pierres* et *statue*, qui renvoient au poème de Baudelaire « La Beauté », comme on va le voir, et qui sont repris à loisir par le tissu signifiant.

Commençons par *beauté* : les deux sonorités de rime [ɛr/ar] et la répétition du [r] sont présentes à la fin du premier vers, dans le mot *arbitraire*, dont les deux autres consonnes, [b] et [t], annoncent en quelque sorte symphoniquement le mot *beauté*, qui se répète au troisième vers, mais aussi la dérivation *abattuel bataille* (v. 8 et 11). La première syllabe, [bo], se retourne en [ob] dans *obéir* (v. 7) et dans *immobile* (v. 10). Ce mot *beauté*, joint à *pierres* à la rime, met ce poème sous la référence « La Beauté » de Baudelaire, et en particulier de son premier vers :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,

mais aussi de tout le dernier tercet de ce sonnet où se retrouve, avec deux mots importants du poème d'Éluard, la thématique médusante de la femme :

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

Le mot *pierres* figure aux v. 3 et 5, au pluriel mais en antanaclase, puisque dans le premier cas (« beauté des pierres ») la signification est absolue et dans le second (« Celle / Des pierres nues et sans squelette ») elle est déterminée. Ce mot appartient à toute une série de termes commençant par [p] et dont la plupart comportent un [r] : ils caractérisent surtout le premier quatrain (*pays, perles, placards*) mais au second, outre la répétition de *pierres*, il y a *puissances* (et l'on retrouve le [r] si l'on prend tout le syntagme « puissances du soir »), et au troisième la préposition *par*, dont on verra l'importance, et le mot *prise* (auxquels s'ajoutent des termes où figurent les deux consonnes : *emporte* et *rompue*). Dans tout ce dernier quatrain, les mots ainsi reliés indiquent la victoire « sans bataille » du poète.

Le jeu des apostrophes, toujours en fin de vers, régulièrement disposées tous les trois vers à partir du v. 4, permet de marquer un rapport d'identification : « ô ma statue », « ô statue abattue » et « ô mon image ». *Mon image* retient l'attention en ce qu'il indique que la femme est miroir de l'homme¹³, dans cette relation de soutien réciproque qui est, pour Éluard, celle qui prévaut dans sa conception du couple¹⁴ : d'où le rapport direct entre le « désir immobile » et « le dernier soutien ». Le mot *statue*, souvent employé par le poète pour la femme et son corps sculptural, est, à la lettre, véritablement le centre nerveux du poème : outre l'effet de rime presque couronnée du deuxième quatrain, on a déjà vu que le [a] était présent à la rime dans chaque quatrain, le [s] et le [t] sont eux aussi répétés. En effet, les deux allitérations semblent alterner pour annoncer le mot et lui faire écho. Dans le premier quatrain, seul le [s] est répété à la limite de la cacophonie au v. 2, où il alterne avec [k] : « [...] su ce que c'est qu'[...] ». En revanche, le phénomène concerne les deux consonnes

13 Là encore, la référence à Baudelaire est patente, mais cette fois-ci c'est à « L'homme et la mer » :

Tu te plais à plonger au sein de ton image [...].

D'une manière générale, il y a toute une analyse à faire, en contraste, avec la poésie de Baudelaire : ainsi, on trouve un écho inversé de « L'Invitation au voyage » dans le premier vers, ou encore une évocation à peine effleurée de « Harmonie du soir » dans les v. 6 et 7.

14 On peut lire sur ce point deux articles dans *Éluard à cent ans, op. cit.* : celui de Jean Pierrot, « L'écriture épistolaire d'Éluard dans les *Lettres à Gala* » (p. 73-84) et celui de Gérard Verroust, « Éluard était-il lesbien ? » (p. 85-103)

de *statue* dans le quatrain central : outre le mot *statue* lui-même, on a *sans squelette* – *Le soleil* [...] *te tient* – *Et s'il semble* [...] *aux puissances du soir* – *C'est que ta tête* [...]. Dans le dernier quatrain, le mot *soutien* reprend les deux consonnes.

Mais ce ne sont pas là les seuls effets de sonorités, et les fils logiques qui relient les mots sont fermement et finement tressés, d'où qu'on parte. La rime brisée des v. 1 et 2, *revenus/su*, trouve son écho au début des v. 2 et 3, avec *Nul* et *ni connu*, et ensuite, toujours avec la syllabe [ny], dans « des pierres nues » au début du deuxième quatrain. Est ainsi lancée toute une suite négative qui dit l'absence (« nul n'a jamais su [...] ni connu »), et qui va se retrouver dans une autre rime brisée, entre les v. 5 et 6, *sans/aveuglant* : ce *sans* va se répéter dans le dernier quatrain (toujours isolé par la césure) avec « sans bataille », mais, à part cette préposition, dans le deuxième quatrain la négation est plutôt sémantique avec *nues*, *aveuglant*, *close* et *abattue* (qui annonce *bataille*, par dérivation). Dans le dernier quatrain, c'est avec le préfixe négatif qu'elle s'exprime dans *immobile* (avec un écho à l'initiale de *image*), mais aussi sémantiquement dans *dernier* et *faiblesse*.

Il n'y a pas de guerre des sexes : la préposition *par*, opposée par le sens à *sans*, est elle aussi à la césure, au v. 9, et souligne les moyens mis en œuvre par l'homme, par le locuteur du poème :

Par mon amour et par// mes ruses de sauvage

Le *et par* isolé par la césure peut s'entendre fugitivement comme *épars* (« mon amour épars ») qui rejoindrait toute l'isotopie de la faiblesse.

S'y ajoutent, dans la phrase-tercet finale, ces caractéristiques qui le rendent vainqueur « sans bataille », et qui sont toutes accompagnées du déterminant possessif de premier rang : « mon désir », « ma faiblesse », « mes liens », des liens qui sont ceux de son désir et de sa faiblesse. À cette liste s'ajoute *mon image*, qui, à la rime comme *ton dernier soutien*, souligne cette relation réciproque par le regard qui fait que l'homme soutient la femme et que la femme soutient l'homme. L'équivoque marque cette victoire sans guerre : *je t'emporte* n'est pas « je l'emporte sur toi » mais un équivalent plutôt érotique, tel « je te prends », *rompue* à peut aussi bien signifier « défaite par » que « qui connaît bien », et le

syntagme *mes liens* renvoie à la fois aux « liens qui me sont propres » (c'est-à-dire par lesquels je suis lié, d'où *ma faiblesse*) et aux « liens par lesquels je te prends » (dont « mon désir », « mes ruses de sauvage », « ma faiblesse »).

204

On voit ainsi, par une rapide analyse, combien sont variés et serrés les réseaux de signifiants dont Éluard tapisse l'espace du poème. Or c'est aussi dans cet espace qu'il manifeste cette angoisse du vide qui caractérise l'absence dans le couple, et les termes qui indiquent une sorte d'infirmité dans le manque de défense se multiplient : *nues, sans squelette, aveuglant, close, abattue, faiblesse*. La force adverse est faite d'ignorance (*jamais su... ni connu*) de la beauté, mais aussi de force brute (*arbitraire, Le soleil aveuglant, les puissances du soir*) : c'est dans le soutien réciproque qu'est le salut. La femme aimée a ici une place fondamentale, qui permet au poète de supporter le vide¹⁵ : le foisonnement des signifiants est chargé de tourner autour, d'en faire le tour, d'où peut-être l'abondance des images de courbes, comme celle qui ouvre par trois fois les trois premiers vers d'un des poèmes les plus connus et les plus réussis du recueil (CD, p. 139) :

La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur,
Un rond de danse et de douceur,
Auréole du temps, berceau nocturne et sûr.

Cette courbe, c'est celle des yeux qui ouvrent le poème « L'égalité des sexes », mais c'est aussi celle que dessine le corps de la femme aimée ; la poésie d'Éluard est par définition amoureuse, car la femme, en tant qu'objet d'amour, a cette fonction structurelle dans son monde textuel de recouvrir le vide, l'angoisse qu'il représente. On voit ainsi que la saturation signifiante et la figure de la femme aimée ont des fonctions homothétiques.

La demande fondamentale d'Éluard, du moins telle qu'il la présente dans son œuvre, se pose face à un *toi* féminin sans la présence duquel

15 Pour ce qui concerne le rapport d'Éluard à sa propre sexualité, voir toute la fin du chapitre sur Éluard dans *L'Autre Versant du langage*, op. cit.

quelque chose s'effondre en lui. Jean-Charles Gateau, évoquant la biographie du poète et les conséquences de la passion de Gala pour Max Ernst, parle de « déréalisation » de son être : « Puisque le regard de Gala, qui l'assurait et le constituait comme sujet, se dérobe, ou du moins se partage, Éluard se "déréalise", multiplie les conduites de fuite, d'évasion¹⁶. »

Georges Poulet commente ce besoin de présence : « L'objet aimé devient le centre générateur de la pensée, le pouvoir d'association qui inépuisablement remplit le vide de celle-ci¹⁷ », et cite cette invocation de « Celle de toujours, toute » (CD, p. 141) :

Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde.

À cet égard, la femme aimée remplit, et dans la vie du poète et dans les figures de sa poésie, le rôle de source fécondante des signifiants comme le dit Georges Poulet en conclusion de son étude sur Éluard : « En fin de compte, chez Éluard, l'on doit dire de l'objet aimé ce qu'il faut dire aussi de sa poésie : qu'ils se répètent, qu'ils se recommencent, qu'ils sont infiniment substituables¹⁸. »

¹⁶ Paul Éluard : *Capitale de la douleur*, op. cit., p. 66.

¹⁷ *Études sur le temps humain*, 3 : *Le Point de départ*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2006, p. 136.

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

Le Couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle, éd. Ernest Langlois, Paris, Champion, coll. « CFMA », 2^e éd. revue, 1984.

Autres éditions et textes médiévaux

Il primo episodio del Couronnement de Louis, éd. Roberto Crespo, Modena, Mucchi Editore, 2012.

La Chanson de Guillaume, éd. François Suard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2008.

La Chanson de Roland, éd. Cesare Segre, Genève, Droz, coll. « TLF », 2003.

Le Couronnement de Louis, éd. Ernest Langlois, Paris, Didot, SATF, 1888.

Le Cycle de Guillaume d'Orange, éd. Dominique Boutet, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1996.

Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange, éd. Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1966.

Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis, éd. Yvan G. Lepage, Genève, Droz, 1978.

Transcription synoptique des manuscrits et fragments du *Couronnement de Louis* (par Y. Lepage) : www.lfa.uottawa.ca/activites/textes/Couronnement/coltexte.htm (lien obsolète en 2021).

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « Des *Enfances Guillaume* à la *Prise d'Orange* : premiers parcours d'un cycle », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147, 1989, p. 343-369.

–, « *Lors veïssiez*, histoire d'une marque de diction », *Linx*, 32, 1995, p. 133-145.

AZZAM, Wagih, « Guillaume couronné. La royauté dans *Le Couronnement de Louis* », dans Salvatore Luongo (dir.), *L'Épopée romane au Moyen Âge et aux*

- temps modernes. Actes du XIV^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, t. I, p. 163-171.
- BILLER, Gunnar, *Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75)* [1916], Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- BOUTET, Dominique, « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste », *Annales E.S.C.*, 1976, t. 31, p. 1119-1129.
- , « Les chansons de geste et l'affermissement du pouvoir royal (1100-1250) », *Annales E.S.C.*, janvier-février 1982, p. 3-13.
- , *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIII^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1988.
- , *Charlemagne et Arthur ou le Roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- , *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.
- , « Le rire et le mélange des registres autour du cycle de Guillaume d'Orange », dans G. Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 41-53.
- BRÉMOND, Claude, LE GOFF Jacques et SCHMITT Jean-Claude, *L'« Exemplum »*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », fasc. 40, 1982.
- BURIDANT, Claude, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79.
- , *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- CRESPO, Roberto, « Couronnement de Louis, vv. 39-44 », *Romania*, 129, 2011, p. 204-216.
- CRIST, Larry S., « Remarques sur la structure de la chanson de geste *Charroi de Nîmes – Prise d'Orange* », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane, Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 359-372.
- DUFOURNET, Jean, « Note sur *Le Couronnement de Louis* (à propos d'un ouvrage de M. Jean Frappier) », *Revue des langues romanes*, t. LXXVII, 1966, p. 103-118.
- FRAPPIER, Jean, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, SEDES, t. I, 1955, t. II, 1965.

- , « Les thèmes politiques dans *Le Couronnement de Louis* », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, p. 195-206.
- HEINEMANN, Edward A., « Sur l'art de la laisse dans *Le Couronnement de Louis* », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 383-391.
- , *L'Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.
- HILKA, Alfons, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- KENT, Carol A., « Fidelity and Treachery: Thematic and Dramatic Structuring of the Laisses in an episode of the *Couronnement de Louis* (laisses 43-54) », *Olifant*, 19, 3-4, 1994-1995, p. 223-238.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langages dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001, rééd. A. Colin, 2008.
- LACHET, Claude, « Les vers d'intonation dans la chanson de geste d'*Ami et Amile* », dans *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié*, dir. J. Dufournet, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1987, p. 93-105.
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, Bern, Peter Lang, 1998.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III, 1992.
- , *Orson de Beauvais et l'écriture épique à la fin du XI^e siècle. Traditions et innovations*, Paris, Champion, 2005.
- POIRION, Daniel, *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- RENNERT, Alfred, *Studien zur altfranzösischen Stilistik. Versuch einer historischen Stilbetrachtung*, Göttingen, Druck von H. John, 1904.
- ROUSSEL, Claude, *Conter de geste au XIV^e siècle. Inspiration folklorique et écriture épique dans « La Belle Hélène de Constantinople »*, Genève, Droz, 1998.
- RYCHNER, Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* [1955], Genève/Lille, Droz/Giard, 1999.
- SUARD, François, « La description dans la chanson de geste », *Bien dire et bien apprendre*, 11, « La description au Moyen Âge », 1993, p. 401-417.

–, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011.

SOUTET, Olivier, « Les tours injonctifs dans *Raoul de Cambrai* : étude grammaticale », *Littérales*, 25, « *Raoul de Cambrai* entre l'épique et le romanesque », Paris X – Nanterre, 1999, p. 155-166.

TYSENS, Madeleine, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

WATHELET-WILLEM, Jeanne, « Charlemagne et Guillaume », dans Madeleine Tyssens et Claude Thiry (dir.), *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 215-222.

210

XVI^e SIÈCLE

Édition de référence

JODELLE, Étienne, *Théâtre complet*, III. *Didon se sacrifiant, tragédie*, édition critique établie, présentée et annotée par J.-C. Ternaux, Paris, Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2002.

Autre édition

JODELLE, Étienne, *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1968, t. II.

–, *Didon se sacrifiant*, introduction de Mariangela Miotti, dans *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. dirigée par Enea Balmas et Michel Dassonville, t. 5 (1573-1575), Firenze/ Paris, L. S. Olschki/PUF, 1993, p. 343-358.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Œuvres*, éd. Henri Weber, Marguerite Soulié et Jacques Bailbé, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

CICÉRON, *De Oratore*, livre III, éd. Bornecque-Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930, 4^e tirage, 1971.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans les *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 1990.

- HUGOT, Nina, « Le jeu des genres : note sur le genre des rimes dans les tragédies d'Étienne Jodelle », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, t. LXXIV, 2012, n° 1, p. 135-144.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les Usuels de Poche », 1992.
- OVIDE, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, éd. Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique* (1555), dans les *Traité de 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.
- 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, 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