

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



Roman d'Eneas

La Boétie

Corneille

Marivaux

Baudelaire

Yourcenar

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

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

Joëlle Gardes Tamine

Le style entre grammaire et rhétorique

ROMAN D'ENEAS

Evelyne Oppermann-Marsaux

Quelques propriétés énonciatives
du *Roman d'Eneas* et l'émergence
de l'écriture romanesque

Pierre Manen

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A
(BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

LA BOËTIE

Alexandre Tarrête

La rhétorique de l'évidence
dans le *Discours de la servitude volontaire*

Nora Viet

« Mettre la main aux plaies incurables ».
Le pari de l'éloquence paradoxale dans
le *Discours de la servitude volontaire*

CORNEILLE

Nicholas Dion

« D'un genre peut-être plus sublime » :
la mise en forme des intentions dans *Cinna*

Jean de Guardia

Cinna et le genre délibératif

MARIVAUX

Fabienne Boissieras

L'implication passive dans
La Vie de Marianne de Marivaux

Lise Charles

Marianne dramaturge : la scène dialoguée
dans *La Vie de Marianne*

BAUDELAIRE

Pauline Bruley

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes
en prose* : l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ?

Stéphanie Thonnerieux

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ?
Dialogue, dialogisme et point de vue

YOURCENAR

Frédéric Martin-Achard

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate
dans *Mémoires d'Hadrien*

Franck Neveu

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe
oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

STYLES, GENRES, AUTEURS N°14

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

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

Karine Abiven & Hélène Bui (dir.)

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



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

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

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

ISBN : 978-2-84050-961-5

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

TIRÉS À PART EN PDF :

Gardes Tamine – 979-10-231-1563-5

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

I Manen – 979-10-231-1565-9

II Tarrête – 979-10-231-1566-6

II Viet – 979-10-231-1567-3

III Dion – 979-10-231-1568-0

III de Guardia – 979-10-231-1569-7

IV Boissières – 979-10-231-1570-3

IV Charles – 979-10-231-1571-0

V Bruley – 979-10-231-1572-7

V Thonnerieux – 979-10-231-1573-4

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

VI Neveu – 979-10-231-1575-8

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Baudelaire

QUI PARLE DANS *LE SPLEEN DE PARIS* ? DIALOGUE,
DIALOGISME ET POINT DE VUE

Stéphanie Thonnerieux
Université Lumière (Lyon 2)

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.

(« Les foules »)

Sur le plan de l'énonciation, *Le Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire est caractérisé par la complexité et l'instabilité, la complexité au sein d'un même poème et l'instabilité dans le recueil, d'un poème à l'autre. Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Celui qui s'exprime dans le poème, est-ce celui qui dit *je* ?

Le renouveau des études sur le lyrisme, il y a déjà vingt ans, nous a rappelé que l'emploi de la première personne du singulier en poésie est loin d'être univoque et transparent¹. Lorsqu'on s'interroge sur l'identité de celui qui parle dans un poème, une stratification s'impose². À propos du *Spleen de Paris*, on peut distinguer schématiquement : l'être de chair et d'os appelé Baudelaire qui est l'auteur réel ; le sujet lyrique ou la figure du poète produite par l'œuvre ; le locuteur ou « parleur³ » car la plupart des poèmes se

- 1 Voir Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996, et *Modernités*, 8, « Le sujet lyrique en question », dir. Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- 2 Voir par exemple Jacques Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 89, et Ludmila Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 41-89.
- 3 Le terme est employé par J. Dürrenmatt.

présentent comme des discours, dialogues ou monologues ; enfin le ou les personnage(s) qui prennent parfois la parole dans certains poèmes. Cette stratification n'est pas toujours claire, la difficulté étant l'identification linguistique de ces instances d'énonciation. Le poème « La femme sauvage et la petite maîtresse » (p. 86-89), entièrement encadré de guillemets, donne une idée de l'enjeu d'une réflexion sur l'énonciation dans le recueil : si la parole est prise en charge par un locuteur masculin, à qui associer la représentation même de cette parole ?

Mais l'étude de l'énonciation dans *Le Spleen de Paris* dépasse la question du seul sujet. La complexité est en effet à envisager plus largement encore, en termes d'hétérogénéité : depuis que la linguistique de l'énonciation a remis en question l'unicité du sujet parlant en développant l'étude des formes de l'altérité dans le discours (sous les termes de *dialogisme*, de *polyphonie* ou d'*hétérogénéité énonciative* selon les courants linguistiques⁴), ce qu'on a parfois coutume d'appeler le feuilleté énonciatif recouvre l'insertion et la superposition de voix dans un énoncé : en d'autres termes, lorsque *je* parle, d'autres voix peuvent également s'exprimer à travers lui, résonner dans sa parole. L'attention portée aux phénomènes de dialogue et de dialogisme, qui sont au cœur du *Spleen de Paris*⁵, permet d'envisager plus précisément la question du point de vue⁶ et de la responsabilité de certains énoncés et, au-delà, de donner un éclairage sur le fonctionnement sémantique et pragmatique de l'œuvre.

4 Pour une réflexion sur ces différentes notions, voir Jacques Bres, Pierre-Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles/Paris, De Boeck/Duculot, 2005.

5 Cette question a été peu envisagée sur le plan linguistique. La présente étude doit beaucoup à l'approche du recueil proposée par Steve Murphy. Voir en particulier son développement sur « Programmation et polyphonie » (*Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007, p. 26-31).

6 Le point de vue est le positionnement d'un énonciateur dans un énoncé (opinion, attitude...). Cette notion est liée à la théorie de la polyphonie d'Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

Variété des dispositifs énonciatifs

Le Spleen de Paris présente une grande diversité de dispositifs énonciatifs. D'un poème à l'autre, la mise en œuvre des plans d'énonciation tels qu'ils ont été définis par Émile Benveniste⁷ est très variable : à l'énonciation de discours du dialogue de « L'étranger » (p. 62⁸) succède l'énonciation de récit du « Désespoir de la vieille » (p. 63), qui laisse place au plan embrayé du « *Confiteor* de l'artiste » (p. 64-65), suivi à nouveau du système du récit avec l'alternance passé simple/imparfait d'« Un plaisant » (p. 66-67). Cette instabilité dans le recueil, d'un poème à l'autre, se double d'une variation au sein des poèmes eux-mêmes : la pluralité des plans d'énonciation place le lecteur devant un phénomène quasi constant d'hybridité énonciative. L'emploi de la distinction récit/discours de Benveniste laisse toutefois apparaître une certaine gêne : d'une part l'apparente symétrie des deux plans cache un déséquilibre de fait puisque l'un, le récit, est considéré comme inexistant dans sa version pure⁹. D'autre part leur identification souvent problématique a incité certains linguistes à introduire l'idée d'une gradualité de la distinction récit/discours qui est moins à envisager comme une opposition tranchée que comme un *continuum* de configurations entre deux polarités. On peut dès lors s'appuyer par exemple sur les propositions de Jean-Michel

- 7 La célèbre distinction d'Émile Benveniste est issue d'une étude sur l'emploi des temps verbaux aboutissant à la théorisation de deux systèmes qui correspondent à deux plans d'énonciation, le discours qui est le plan embrayé, et le récit (ou *histoire* pour reprendre le terme initial de Benveniste), qui est le plan non-embrayé (« Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1966, p. 237-250).
- 8 Les références des poèmes, placées entre parenthèses, renvoient à l'édition au programme : *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003.
- 9 Les deux poèmes en prose identifiés précédemment comme relevant du système du récit sont en fait reliés à un plan embrayé, qui est le premier niveau, de deux façons différentes : la forte modalisation dans « Le désespoir de la vieille » et la présence du sujet de l'énonciation comme témoin de la scène dans « Un plaisant ».

Adam qui propose d'ajouter deux plans d'énonciation intermédiaires, la narration de discours et l'énonciation de vérités¹⁰.

À l'exception de quelques textes qui relèvent d'un seul plan comme « Le port », l'hybridité se présente schématiquement sur le mode de l'insertion d'un plan d'énonciation dans un autre. Par exemple, « Le fou et la Vénus » (p. 75-76) relève d'une énonciation de discours (ou plan embrayé) insérant une narration de discours, c'est-à-dire un récit au présent et au passé composé avec une P1¹¹ narrateur et personnage, et qui insère elle-même du discours direct (plan embrayé). « Le galant tireur » (p. 193-194) se construit sur une énonciation de discours insérant un récit (plan non embrayé) au passé simple/imparfait, avec une P3, personne de la délocution, comme personnage, récit qui intègre également une prise de parole (plan embrayé).

194

Dans les cas de poèmes hybrides, le plan embrayé est toujours enchâssant. Or il est caractérisé par la présence plus ou moins visible du sujet de l'énonciation à travers des marques que Benveniste a regroupées sous le concept d'« appareil formel de l'énonciation » (indices de personnes, indices spatio-temporels et formes verbales repérés par rapport à la situation d'énonciation¹²) complété par l'apparition éventuelle de modalités : il y a un *je*, affirmé ou non comme tel, qui s'exprime. À partir de ce premier niveau hiérarchique, le nombre de niveaux enchâssés, leur type (système du récit/discours mais également types intermédiaires), les rapports qui les organisent et leur degré de développement sont variables. Mais l'enjeu véritable est moins la description de la structure énonciative d'un poème que l'identification de la source d'un point de vue et du niveau énonciatif auquel il est formulé. En d'autres termes, quelle instance d'énonciation le prend en charge, un sujet hiérarchiquement supérieur qu'on peut associer à la figure du poète ou une instance dépendante qui n'est

10 Jean-Michel Adam, « Le fonctionnement textuel des temps verbaux », dans *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours* [2005], Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-202.

11 P1 et, plus loin, P3 sont les désignations grammaticales usuelles des pronoms personnels de première et troisième personnes du singulier.

12 Voir É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, t. II, 1974, p. 82-83.

qu'un personnage, une voix du texte ? La question se pose dans les nombreux cas d'hybridité et notamment lorsque sont mises en scène plusieurs paroles.

Identifier les sujets de l'énonciation : locuteur premier ou second ?

En général, la régie d'un locuteur est visible, comme dans « Les vocations » (p. 159-164) : les quatre visions de l'idéal sont exposées par un sujet de l'énonciation qui est narrateur et témoin de la scène décrite. Mais dans certains poèmes du *Spleen de Paris* qui se présentent comme des dialogues ou font la part belle au discours direct, la présence d'un locuteur premier peut être plus ténue. C'est le cas dans « La corde » (p. 153-158), où une brève incise qui passe presque inaperçue, « me disait mon ami » (p. 153), contribue pourtant à mettre à distance les propos rapportés qui occupent presque l'intégralité du poème en prose : le simple phénomène de délégation du récit, renforcé par l'évocation de l'attitude singulière du peintre, rend le discours problématique. Si l'artiste, locuteur second, parle de l'illusion de l'amour maternel, le narrateur ne rapporte pas ce discours pour la même raison : il pointe plutôt l'utilitarisme dépourvu d'affection du peintre et son attitude de déresponsabilisation face à la mort de l'enfant. Pour le lecteur, le déplacement du point de vue du locuteur second à celui du locuteur premier ne peut se faire que si la mise à distance de la parole est assurée. On le voit, certains poèmes en prose ont une construction énonciative troublante lorsqu'ils donnent une résonance particulièrement forte à la parole d'un locuteur.

Cette parole est également très exposée lorsqu'elle ouvre le poème comme dans « Le chien et le flacon » (p. 77) : linéairement, le lecteur est confronté à la présence massive et encadrante du discours direct d'un locuteur, nettement matérialisé par la ponctuation même si, sur le plan énonciatif, ce discours est hiérarchiquement dépendant. Dans ce poème, la parole directe prédomine en effet quantitativement puisqu'elle occupe plus de la moitié du poème. Qualitativement, sa place initiale et finale lui assure une valeur encadrante. Sur les plans textuel et syntaxique enfin, elle est autonome, au sens où elle occupe deux paragraphes non reliés au troisième. Pourtant, sur le plan énonciatif, cette parole dépend

d'une narration de discours située dans le paragraphe central, qui elle-même dépend d'une énonciation de discours constituant le premier niveau exprimé du texte (« je crois »). Or ce premier niveau énonciatif est syntaxiquement le plus dépendant, identifiable à travers un *je crois* presque invisible car il se trouve imbriqué dans une double incidente. De plus, le sujet de l'énonciation apparaît sous la formule peu assurée d'un pronom régissant un verbe de modalité épistémique, *je crois*. Le fait que le système des temps et que les personnes grammaticales soient les mêmes dans les trois niveaux est un faux-semblant qui gomme cette hiérarchie. En effet, la P1 qui apparaît dans les trois niveaux énonciatifs a trois statuts différents : c'est un locuteur-narrateur (ou *je* narrant), qui se prend lui-même comme personnage de son récit (*je* narré) dans lequel il se met en scène comme locuteur. Mais le point de vue du locuteur second est également mis à distance dans la mesure où il est formulé sur le mode allégorique : c'est l'image du parfum proposé à un chien qui figure l'offre d'une œuvre artistique à quelqu'un qui ne peut l'apprécier. Les relations entre destinataire et destinataire sont ainsi médiatisées selon une belle symétrie analogique : chien-public-lecteur réel/locuteur-narrateur-auteur réel. Le poème prend ainsi soin d'introduire dans la situation d'énonciation ce « je-moi » anonyme et indéfini qui empêche l'identification avec l'auteur réel en s'interposant.

Autrement dit, par une pirouette dont on ne semble pas avoir pris la mesure, Baudelaire se distancie de son locuteur comme dans tant d'autres poèmes du recueil. De la sorte, il lui restait toujours possible de récuser cette argumentation [celle du poème], de s'en dédouaner en en imputant la responsabilité à un locuteur fictif [...]. Encore une fois, Baudelaire produit un narrateur qui empêche tout rapport direct, immédiat, entre auteur et lecteur [...]¹³.

Outre la place et l'espace de cette parole pourtant seconde, c'est sa rhétorique violente et sa force pragmatique qui retiennent le lecteur. L'image scatologique et la formulation directe du point de vue polémique sur la réception artistique tendent à faire oublier sa mise à

¹³ S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 85-86.

distance par l'enchâssement énonciatif qui est pourtant bien assuré. Si le repérage de la présence d'un locuteur premier est la garantie d'une lecture avertie, Baudelaire va toutefois jusqu'à se passer de cette instance. Certains poèmes sont en effet l'expression d'un *je* sans qu'aucun cadre énonciatif ne soit posé : la parole attribuée à un locuteur-personnage très vague reste alors pour ainsi dire flottante. « La femme sauvage et la petite maîtresse » (p. 86-89), encadré de guillemets, se donne bien comme la parole d'un locuteur mais sans instance enchâssante pour la situer, de même que la parole cette fois sans guillemets du personnage autosatisfait de « L'horloge » (p. 104-105). C'est ainsi le statut de la parole représentée qui est posé.

À la question « Qui parle dans le poème ? », on peut certes répondre en tenant compte de l'existence d'une hiérarchie énonciative, à condition toutefois qu'elle soit présente. Mais celui qui parle n'est pas toujours celui qui dit *je*, celui qui énonce un point de vue en son nom, locuteur ou personnage. Les poèmes du *Spleen de Paris* intègrent en effet très largement d'autres voix, et ce dans un même plan. Pour le dire autrement, ça/on parle à travers *je*. Une approche en termes d'hétérogénéité énonciative permet d'envisager des formes plus diffuses de subjectivité.

HÉTÉROGÉNÉITÉ ÉNONCIATIVE : LA PAROLE DÉMULTIPLIÉE

Étudier la complexité et l'instabilité énonciative, c'est non seulement situer les énoncés des sujets explicites les uns par rapport aux autres, c'est aussi identifier d'autres énonciateurs éventuels et d'autres points de vue à travers une représentation plus large de la parole et de la pensée dans le discours.

Dialogisme marqué et non marqué

Le dialogisme peut être considéré comme un dialogue interne : c'est la présence dans un discours de voix autres que celles du sujet de l'énonciation. Ce dernier « est parlé » autant qu'il parle, c'est-à-dire qu'il n'est jamais un sujet autonome seul responsable de ses énoncés. Pour rendre compte des différentes manifestations de ce phénomène dans *Le Spleen de Paris*, j'emprunte à Jacqueline Authier-Revuz la notion

d'« hétérogénéité » montrée, c'est-à-dire de dialogisme repérable grâce à la présence d'indices plus ou moins explicites dans le discours et dont on peut distinguer deux types : les formes marquées qui « repèr[ent] la place de l'autre par une marque univoque (discours direct, guillemets, italiques, incises de glose) et les formes non marquées [...], où l'autre est donné à reconnaître sans marquage univoque (discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation...) »¹⁴.

Le dialogisme est omniprésent dans *Le Spleen de Paris*, sous des formes très variées, des plus marquées comme celles du discours rapporté, des changements de typographie (italiques¹⁵), de la ponctuation (guillemets), aux formes plus implicites comme l'appel à une *vox populi* ou l'imitation parodique. L'étude des plans d'énonciation a constitué une entrée dans le champ des phénomènes de discours et plus particulièrement de dialogue, mais une approche plus fine permet de sonder l'épaisseur énonciative des poèmes.

Le poème « La solitude » (p. 126-128) est ainsi traversé par de multiples voix, dont les modes d'insertion couvrent une large gamme. Ces voix autres que celle du locuteur apparaissent dans des énoncés relevant du discours rapporté. Le discours indirect ouvre le texte sur une voix seconde : « Un gazetier philanthrope me dit que... », la subordination manifestant bien l'homogénéisation syntaxique et énonciative de l'énoncé. Le discours direct, dans le sixième paragraphe, restitue la voix du gazetier précédemment cité, puis la voix de La Bruyère, et enfin celle de Pascal. Les guillemets encadrent les phrases et les citations

14 Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, mars 1984, p. 91-151, ici p. 98. Le dialogisme montré s'oppose au dialogisme constitutif qui correspond à l'idée qu'un discours est nécessairement constitué par celui des autres, toujours traversé d'énonciations antérieures. Il n'a pas (ou a peu) de marques linguistiques et rejoint la notion de dialogisme de Bakhtine.

15 L'usage des italiques, déjà relevé (Patrick Labarthe, « *Petits poèmes en prose* » de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 130-134), manifeste souvent la présence d'une parole autre : lorsque ces caractères soulignent des termes en mention, il s'agit d'un emploi autonymique, l'occurrence concernée faisant référence à un emploi du mot comme mot. Il s'agit plutôt d'une connotation ou modalisation autonymique lorsque l'emploi est à la fois en mention et en usage, comme dans le cas de l'ironie où deux voix se superposent, l'une mettant l'autre à distance.

approximatives, et des verbes de parole les insèrent, en incise ou après le segment rapporté. On peut également relever la présence de discours narrativisés, qui résume des paroles : « il cite [...] des paroles des Pères de l'Église ». Le contenu n'est pas donné mais on comprend précisément qu'il s'agit de paroles ressassées, des lieux communs du discours religieux que l'absence de restitution élimine comme argument.

Outre les discours rapportés, des énoncés sentencieux font résonner une voix collective au début des deuxième et troisième paragraphes : « Je sais que... » et « Il est certain qu'un... ». Les verbes introducteurs sont des modalisateurs épistémiques qui placent l'instance de validation de l'énoncé dans une connaissance partagée. L'usage du présent, d'articles définis généralisants (« les lieux arides ») ou de l'article indéfini isolant un exemplaire représentatif d'une classe (« un bavard »), assurent à ces énoncés une valeur de vérité. De façon plus allusive, des expressions comme « l'île de Robinson » et « les courageuses vertus de Crusoé » émergent d'un fonds culturel commun.

On constate à la lumière d'un tel relevé que ce poème en prose est un véritable concentré de différentes voix confrontant deux points de vue opposés sur la solitude, sa condamnation et sa défense. Or leur expression, saturée de références culturelles et spécialement littéraires, reste finalement assez conventionnelle, ce que l'approximation des citations peut signifier. Le recours au dialogisme comme un bruissement idéologique convenu semble dégonfler le débat qui est finalement réorienté vers l'expression sarcastique d'une opinion cette fois clairement assumée par un *je* : la critique de l'idéal républicain de fraternité. Ce sont les italiques du dernier paragraphe qui montrent que l'adjectif « *fraternitaire* » est soumis à une modalisation autonymique, comme s'il s'agissait d'un emprunt du locuteur à une façon de parler (et de penser) qui n'est pas la sienne. La formulation relève de ce que J. Authier-Revuz appelle un phénomène de « non-coïncidence du dire¹⁶ », ici du discours avec lui-même. Cette mise à distance est d'ailleurs relayée par l'apparition d'un système hypothétique : la subordonnée de condition

16 J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

exprimant l'irréel du présent confirme que le procès de *vouloir parler* n'est pas actualisé. Le locuteur ne prend pas en charge le lieu commun révolutionnaire. Il se détache ainsi d'une *vox populi* qu'il tourne en dérision par l'emploi de l'expression ironique « la belle langue de mon siècle », sans marquage cette fois. On voit avec ce poème saturé de voix plus ou moins explicitement porteuses de points de vue que l'enjeu d'un texte n'est pas toujours lié à la parole la plus massive.

Il n'y a pas de solution de continuité entre la forme marquée du dialogisme et sa forme non marquée. On peut considérer que les indices linguistiques deviennent moins nets et que l'interprétation joue un plus grand rôle. Le début du poème « Le gâteau » (p. 101-103) développe une image romantique reconnaissable, celle de la contemplation inspirée d'un paysage naturel extrême qui fait écho à l'intériorité exaltée du spectateur : la référence à la littérature romantique, ses thèmes, motifs et faits de style, est claire. Mais l'imitation résonne à la façon d'une parodie qu'on peut analyser comme un phénomène de dialogisme interdiscursif : la voix romantique est travaillée par celle du locuteur qui en exacerbe certains traits. La valeur de ce début se mesure d'abord en contexte, par son articulation avec la séquence suivante : le passage contemplatif s'achève sur une acmé idéaliste suivie d'une rupture brutale. Au sein d'une seule phrase rappelant la cadence mineure, la chute, matérialisée par un tiret, résout l'exaltation précédente en une considération triviale, le retour à la réalité de la fatigue et de la faim. Quelques indices plus linguistiques ont toutefois préparé cette interprétation. À l'imparfait de l'épisode contemplatif, d'aspect sécant, succède le passé simple qui replace l'évocation dans une narration chronologique : l'image romantique est ainsi temporellement isolée, présentée comme un hors-temps. Elle l'est aussi lexicalement, par la présence d'une modalisation euphorique qu'on peut juger excessive dans son usage absolu et son antéposition systématique : « enthousiasmante beauté », « parfaite paix », « dans ma parfait béatitude et mon total oubli de tout le mal terrestre ». Quelques expressions qui semblent redondantes dénoncent l'hyperbolisation facile, voire ridicule de l'évocation de certains motifs : le « fond des abîmes sous mes pieds », l'« immense profondeur ». L'altitude géographique et spirituelle du spectateur atteint des sommets

précisément irréels. C'est la conjonction de ces différents indices qui permet de régler la valeur de la description. La parodie implique en effet un travail d'interprétation qui consiste à mettre à distance l'énonciation imitée par rapport à celle qui l'enchâsse¹⁷. Le locuteur joue le jeu de l'image sublime dont il accuse les traits pour le plaisir du jeu parodique mais aussi pour créer un contraste avec la scène dramatique de « guerre parfaitement fratricide » qui ridiculise l'idéalisme du passage contemplatif (« l'homme est né bon ») en lui opposant un brutal démenti. La parole du locuteur-narrateur fait retour sur un souvenir pour tourner en dérision certains discours idéologiques et politiques. On a bien deux plans d'énonciation (un discours enchâssant un récit), mais l'interaction entre les deux, relevant de l'expression parodique, fait plutôt sens comme phénomène dialogique.

Faux dialogue et vrai dialogisme

Plusieurs poèmes en prose du *Spleen de Paris* se présentent comme la parole autonome d'un locuteur comme je l'ai évoqué à propos de « L'horloge » et de « La femme sauvage et la petite maîtresse ». Mais malgré la présence d'interlocuteurs, il n'y a pas de véritable échange, le texte n'est pas une conversation. N'est-ce pas justement parce que cette parole comme mise en scène est traversée par d'autres voix ?

Dans « Les yeux des pauvres » (p. 135-137), le discours adressé est enchâssant, il intègre une énonciation de récit qui intègre elle-même des séquences de discours. Plusieurs voix sont identifiables à travers ce montage : celle du locuteur-narrateur, celle de la femme aimée (parole en discours direct), celle du père et de son fils (pensée en discours direct), celle des chansonniers (parole en discours indirect). Le sens littéral du poème s'établit au premier niveau énonciatif : le discours sarcastique du locuteur met en évidence l'idée de l'incommunicabilité entre amants. Mais le point de vue le plus intéressant du texte, en tout cas le plus

17 Même si la parodie peut être considérée comme un fait d'intertextualité parmi d'autres dans le recueil (*Le Spleen de Paris* comme « pendant » des *Fleurs du mal*, les versions en vers et en prose d'un même texte...), je n'aborde pas ce champ de réflexion qui dépasse l'approche linguistique du dialogisme dans l'œuvre.

subversif, se donne à entendre à travers le discours du locuteur lui-même et non dans les niveaux de cette imbrication énonciative.

Ce phénomène de polyphonie est plus délicat à envisager car il est de l'ordre de l'écho, notamment celui que certains termes employés font résonner. Le début du troisième paragraphe présente plusieurs notations qui retiennent l'attention : la répétition de l'adjectif *neuf*, par ailleurs accentué lorsqu'il est postposé au nom qu'il complète, de même que l'emploi du nom ancien *gravois*, en passe d'être remplacé par *gravats*. On peut saisir l'ironie du locuteur qui se moque de l'attrait de la nouveauté pour sa compagne, nouveauté si récente que le luxueux café est à peine fini. Cette ironie est nette dans l'alliance de termes « splendeurs inachevées » prolongée par « l'ardeur d'un début ». Mais il est possible de saisir à travers l'évocation ironique du locuteur un autre point de vue sur la construction de ce Paris bourgeois : le marquage des termes *neuf* et *gravois* incite le lecteur à chercher l'implicite de la description qu'ils évoquent. Ces deux termes présupposent que la nouveauté a impliqué la destruction de l'ancien Paris. Ce qui pointe ici, c'est une critique de l'éviction des pauvres par les travaux haussmaniens et donc par les bourgeois, notamment la bourgeoisie d'argent du Second Empire.

202

Le point de vue politique et social du texte n'est pas assumé par le locuteur-narrateur¹⁸, dont la conclusion résonne finalement comme une leçon décalée, mais par une voix autre, superposée. La présence diffuse d'un énonciateur se lit d'ailleurs peut-être aussi dans la description du décor intérieur du café. En effet, qui voit ce décor dans la scène ? Puisqu'elle se déroule à l'extérieur, il est vraisemblable que les personnages ne peuvent pas, malgré le fort éclairage, en observer le détail pourtant donné avec une grande précision, sauf à le connaître dans le cas du locuteur. Or ce décor, qui n'est peut-être là que pour le lecteur, a quelque chose de symbolique : c'est un décor de fête mais c'est allusivement un décor de chasse (« chiens », « faucon » et « gibier »). Le symbole, esthétisé dans la représentation picturale, n'en est que plus cynique : les gens pauvres sont chassés de la fête impériale.

18 Qui ne comprend pas que ces gens pauvres ne prennent pas « l'air du soir » (voir S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 262).

UNE ÉNONCIATION CRITIQUE

Le sujet du *Spleen de Paris* rend pleinement compte de la crise de l'individu dans la société nouvelle de la seconde moitié de XIX^e siècle, désorienté et éclaté par la rapidité et l'intensité des bouleversements politiques, sociaux, culturels et spirituels. Il en rend compte de façon plus impersonnelle, rompant avec le lyrisme poétique traditionnel, notamment en donnant voix à des locuteurs et énonciateurs différents. Cette diversité, qui prive certes le sujet d'unité, lui assure la présence d'une distance par laquelle l'énonciation lyrique se fait critique.

La question de la distance énonciative

La parole sous toutes ses formes est à ce point omniprésente dans les poèmes en prose de Baudelaire que le sujet de l'énonciation semble aller au-delà d'une forme convenue d'interpellation au lecteur : il prend parfois lui-même la parole. On peut s'interroger en particulier sur la présence de certaines formules comme dans « Les dons des fées » (p. 114-117) : « J'ai oublié de vous dire que [...] », « je veux parler de [...] ». Alors que le poème se contruit dans le système du récit, avec l'usage du passé simple et des personnes de la délocution, le narrateur intervient personnellement comme locuteur, et l'emploi réitéré d'un verbe de parole donne au poème des allures de conte, d'histoire racontée. Les mêmes verbes se retrouvent dans « Le mauvais vitrier » (p. 78-82) où on relève l'incise « comme je l'ai dit » et le commentaire « Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi [...] ». On peut s'interroger davantage encore sur le statut de locuteur que paraît se donner le sujet d'un poème non narratif comme « Le *Confiteor* de l'artiste » (p. 64-65) où le discours intérieur s'oralise au-delà de l'artifice d'une adresse finale à la « Nature » : « toutes ces choses [...] pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement [...] ».

Ces incises semblent manifester une mise à distance du discours qu'est chaque poème qui, même s'il n'est pas donné comme discours direct d'un locuteur explicite, ne peut être systématiquement pris en charge par l'auteur réel. Il semble que le poème construise souvent une figure textuelle de sujet, qui représente ainsi un intermédiaire entre l'énoncé

et le poète¹⁹. Il y a comme une fiction de parole : elle n'est pas effective mais le poème met en scène le fait qu'elle soit prise par quelqu'un. Le recours à une forme verbale présente l'intérêt, par rapport aux seuls modalisateurs adjectivaux ou adverbiaux par exemple, d'impliquer la présence du pronom sujet *je*, et l'emploi de verbes de parole est une façon d'individualiser l'auteur d'un point de vue à travers une formule d'affirmation. Le poème en prose est alors la représentation d'une parole assumée mais fortement distanciée.

Dans *Le Spleen de Paris*, l'énonciation n'est cependant pas toujours l'objet d'une mise à distance qui, lorsqu'elle existe, n'est que le soulignement d'une médiation de la parole. La distance énonciative normalement va de soi. Le sujet de l'énonciation n'est pas toujours explicitement représenté mais il est important qu'il soit perçu ou au moins envisagé. La prise en compte de cette distance permet une certaine prudence concernant les idées représentées par les poèmes, plus précisément par les locuteurs qui les prennent en charge, et qui ne sont pas nécessairement l'expression de l'idéologie sociale et politique de l'auteur, Baudelaire, sans lui être non plus forcément étrangères. Que le locuteur soit représenté sous les traits de l'artiste ou même du poète (« Le *Confiteur* de l'artiste » [p. 64-65], « Le désir de peindre » [p. 175-176], « Assommons les pauvres » [p. 208-211], etc.) crée d'ailleurs une certaine confusion qui joue de l'homologie de fonction ou de situation entre l'être de fiction et l'homme réel. À propos du poème « Le chien et le flacon » (p. 77), Steve Murphy évoque une « violence défensive », un cas de « légitime défense »²⁰ : l'agressivité envers le public serait une réponse à celle que la justice bourgeoise peut manifester envers une œuvre, en filigrane *Les Fleurs du mal* condamné en 1857. Ce locuteur est-il pour autant assimilable à Baudelaire, dont Murphy rappelle, dans une approche psychanalytique, que les accès de colère de ses écrits plus personnels (*Mon cœur mis à nu*, *La Belgique déshabillée*) passent

19 La figure du locuteur fait place à celle du scripteur dans « Une mort héroïque » (p. 138-143) : « Ma plume tremble [...], pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée ».

20 S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, op. cit., p. 76-77.

souvent par des formules de caractère scatologique²¹. Mais il rappelle aussi malicieusement que Baudelaire, paraît-il, n'aimait pas les chiens, ce qui tendrait à le rendre étranger à toute sympathie et toute tendance anthropomorphique envers ces animaux (« ces pauvres êtres », « le signe correspondant du rire et du sourire »). Jérôme Thélot ajoute pour sa part que, si l'énonciateur met à distance de l'auteur la parole du locuteur et permet de le disculper de l'accusation de médiocrité envers le lecteur, cette parole constitue en même temps une raillerie envers la figure de l'auteur car le motif du parfum dénonce la flatterie servile de celui qui est soumis au lectorat²². La mise à distance peut être assez subtile pour atteindre le locuteur lui-même selon une forme d'autocritique.

Sémantique et pragmatique du poème en prose baudelairien

Le Spleen de Paris relève d'une énonciation critique car il remet en question des valeurs et des repères mais sans démarche démonstrative. Il permet l'examen de points de vue par leur simple représentation. Il ne s'agit pas de viser la validation ou l'invalidation d'attitudes ou d'opinions, l'adhésion ou la condamnation, mais de susciter une réaction.

Si les poèmes proposent des représentations exacerbées, parfois violentes et répulsives, c'est que la complaisance ou l'outrance du réalisme sollicitent davantage le lecteur. Dans « Assommons les pauvres » (p. 208-211), l'intensité de la violence physique et son exacte réciprocité amènent le lecteur à s'interroger sur la valeur de l'évocation. L'énonciateur feint de défendre l'égalité sociale tout en mettant en doute sa réalité par la représentation d'une scène grotesque entre un « philosophe » et un mendiant qui se conclut sur les italiques ironiques de « vous êtes mon égal ». Dans « Le chien et le flacon » (p. 77), la parole outrancière est agressive, à la fois par l'interpellation qui exprime un blâme (« misérable chien ») et par l'exploitation sensorielle d'un motif scatologique. On peut ainsi voir dans ce poème une véritable scénographie de la provocation : la réaction, le refus du don par le chien/

²¹ *Ibid.*, p. 82-84.

²² Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1993, p. 25-26.

public, est pour ainsi dire attendue de même que la répulsion du lecteur envers le texte, voire son déni. La discordance de ton entre la parole directe et le récit qui pourtant sont issus d'un même sujet, certes dans des rôles différents (narrateur et personnage), incite à interroger le statut de la parole excessive : sa violence même sollicite le lecteur.

Sans violence cette fois, le poème liminaire « L'étranger » (p. 62), donne en quelque sorte une bonne image du fonctionnement sémantique et pragmatique du recueil qui s'ouvre : la mise en scène de deux voix permet de représenter deux points de vue sans qu'aucune instance n'intervienne pour juger ni même pour organiser les tours de parole. Il n'y a ni narration ni raisonnement. Si on reprend les termes de l'analyse de la conversation²³, il s'agit d'une séquence constituée de douze tours de parole manifestés par des tirets successifs. L'organisation en est très simple : six échanges, de deux interventions chacun, s'enchaînent ou plutôt sont juxtaposés. Car c'est l'une de singularités de ce dialogue : chaque échange est seulement constitué d'une paire, une intervention initiative suivie d'une intervention réactive, sous la forme attendue du couple question-réponse. La réponse de l'étranger n'est jamais commentée ou prolongée. De plus l'interrogatoire est dirigé : la première question, ouverte, se referme immédiatement puisqu'elle énonce quatre propositions possibles qui orientent la réponse. La question partielle initiale devient ainsi totale, et les quatre suivantes le seront également. Comment interpréter ce dialogue qui présente ainsi un certain dysfonctionnement ?

Le premier locuteur peut être considéré comme la figure du bourgeois, énonçant les valeurs dominantes de l'époque en situant la conversation dans son univers de référence. Certains indices comme la connotation politique du terme *patrie* (et non *pays*) en témoignent. Non seulement ses propositions de réponse décrivent un ordre social, mais le rôle même du dialogue en est une manifestation : il s'agit pour le bourgeois d'y inclure son interlocuteur – ce que suggère aussi son tutoiement –, de reconnaître l'autre par une communauté de valeurs. Mais les réponses

²³ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 214-243.

du second locuteur sont toutes négatives, lexicalement (« inconnu »), sémantiquement (« ignore », « hais »), syntaxiquement (« ni... ni... ») ou temporellement (non actualisation du conditionnel de « aimerais ») : il reste « étranger » à l'univers évoqué.

Le dysfonctionnement du dialogue fait sens : il ne montre pas un échec total de la conversation mais il met en évidence ses artifices, pointant ainsi les valeurs et les codes bourgeois à travers une sociabilité convenue. Il souligne le gouffre entre les deux individus, les échanges réalisés esquissant le profil de chacun, celui du bourgeois du XIX^e siècle, assez libre penseur pour être anticlérical, patriote post-révolutionnaire et homme d'argent ; celui de l'artiste ou du poète. Ce dialogue opère également un déplacement, celui d'une parole idéologique à une parole poétique. Au début, l'initiative de l'échange et sa maîtrise sont assurées par le bourgeois. Mais il est peu à peu déstabilisé par le refus de tous ses repères et se voit contraint de revenir à une question partielle. La prise de pouvoir par le second interlocuteur se manifeste par le passage à un type d'énoncé totalement différent, peu informatif, et où le langage lui-même prend de l'importance, en somme un énoncé poétique ou qui en a certaines caractéristiques : les répétitions, l'indétermination spatio-temporelle, le gradation de *aime* à *merveilleux*, c'est-à-dire de l'attachement au ravissement, le passage de la modalité assertive à la modalité exclamative, l'emploi des points de suspension qui indiquent peut-être un au-delà du langage. Que ce dialogue donne le dernier mot à une figure de poète est évidemment signifiant, mais la critique sociale n'est pas explicitée ni prise en charge par une instance surplombante. Au seuil du recueil, nul sujet du poème ne se montre.

L'étude de l'énonciation dans *Le Spleen de Paris* réactive ainsi certaines questions propres au champ poétique et en pose de nouvelles. Le sujet de l'énonciation, on le sait, devient instable et pluriel avec la modernité poétique. Pourtant certains dispositifs énonciatifs du recueil de Baudelaire, comme l'expression d'un *je* dans une situation de parole directe, sont assez subtils ou ambigus pour constituer des leurres qui brouillent la distinction entre le(s) locuteur(s), la figure du poète et l'auteur. Le second point que ces réflexions permettent cette fois de

soulever, c'est celui de la définition ou de la caractérisation même du poème en prose d'un point de vue énonciatif. Concernant le recueil de Baudelaire, les notions de poème-dialogue, poème-monologue, monologue lyrique ou dramatique... relie la question de l'énonciation à celle de la forme poétique et témoignent bien de l'hétérogénéité du recueil. Mais c'est plutôt d'un point de vue pragmatique que la caractérisation énonciative semble la plus pertinente : on peut parler d'un lyrisme critique, critique non seulement de lui-même mais comme attitude du sujet poétique face au monde qu'il donne à voir.

BIBLIOGRAPHIE

ROMAN D'ENEAS

Édition de référence

Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60, éd. Aimé Petit, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1997.

Autres textes médiévaux

BÉROUL, *Le Roman de Tristan* [1913], éd. Ernest Muret revue par L.M. Defourques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1968.

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « Séquences graphiques dans une écriture spontanée : le *Sermon sur Jonas* », dans Jean Dufournet (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Champion, 2000, p. 19-30.

—, « En terme d'archigraphème : la lettre *o* dans du français écrit au Moyen Âge », dans Claude Gruaz et Renée Honvault (dir.), *Variations sur l'orthographe et les systèmes d'écriture. Mélanges en hommage à Nina Catach*, Paris, Champion, 2001, p. 217-228.

ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise, GALMICHE, Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté (I) », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

—, « Repères dans le champ du discours rapporté (II) », *L'Information grammaticale*, 56, janvier 1993, p. 10-15.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française* [1932], Berne, A. Francke, 1944.

- BANNIARD, Michel, « Diasystèmes et diachronies langagières du latin parlé tardif au protofrançais. III^e-VIII^e siècles », dans József Herman (dir.), *La Transizione dal latino alle lingue romanze*, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 7-31.
- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 17, 1970, p. 12-18.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, CHERVEL, André, *L'Orthographe*, Paris, Maspéro, 1969.
- BRAZEAU, Stéphanie, LUSIGNAN, Serge, « Jalon pour une histoire de l'orthographe française au XIV^e siècle : l'usage des consonnes quiescentes à la chancellerie Royale », *Romania*, 122, 2004, p. 444-467.
- CERQUIGLINI, Bernard, *La Parole médiévale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- CHAURAND, Jacques, « La "qualité de la langue" au Moyen Âge », dans Jean-Michel Eloy (dir.), *La Qualité de la langue ? Le cas du français*, Paris, Champion, 1995, p. 25-35.
- GOSSEN, Charles Théodore, « Méditations scriptologiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 263-283.
- , *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* [1999], Paris, Armand Colin, 2009.
- LUSIGNAN, Serge, *La Langue des rois au Moyen Âge. Le français en France et en Angleterre*, Paris, PUF, 2004.
- , « Langue française et société du XIII^e au XV^e siècle », dans Jacques Chaurand (dir.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 91-143.
- MANEN, Pierre, *Variations graphiques en français médiéval (du XIII^e siècle au XV^e siècle). Étude du Roman de Troie et de ses réécritures et comparaisons avec l'écrit documentaire contemporain*. Thèse de doctorat, Université Paris III, 2005 (non publiée).
- MARNETTE, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale : une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.
- MEUNIER, André, « Modalités et communication », *Langue française*, 21, 1974, p. 8-25.
- OPPERMANN, Evelyne, « L'inscription de la relation narrateur/narrataire dans le *Roman de Thèbes* », *L'Information grammaticale*, 96, janvier 2003, p. 7-11.

- PERRET, Michèle, « Les marques de retour à la narration en français médiéval », *L'Information grammaticale*, 118, juin 2008, p. 22-26.
- REMACLE, Louis, *Le Problème de l'ancien wallon*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- SEGRE, Cesare, « Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 62, 1976, p. 279-292.
- , « Les transcriptions en tant que diasystèmes », dans Jean Irigoien et Gian Piero Zarri (dir.), *La Pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, Paris, Éditions du CNRS, 1979, p. 45-49.
- ZUMTHOR, Paul, « Le planctus épique », *Romania*, 84, 1963, p. 61-69.

LA BOÉTIE

Édition de référence

De la servitude volontaire ou Contr'un, éd. Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

Autre édition

De la servitude volontaire, éd. Malcom Smith et Michel Magnien, Genève, Droz, 2001.

BELLANGER, Yvonne, « Paradoxe et ironie dans les *Essais* de 1580 », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 9-22.

BURON, Emmanuel, « Le *Discours de la servitude volontaire* et son double », *Studi francesi*, 135, septembre-décembre 2001, p. 498-532.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Langage, tyrannie et liberté dans le *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 72, 1988, p. 3-30.

CAVE, Terence, *Cornucopia*, trad. fr., Paris, Macula, 1997.

CLÉMENT, Michèle, « “Abrutis, vous pouvez cesser de l'être” : le *Discours de la servitude volontaire* comme diatribe cynique », dans *Le Cynisme à la Renaissance d'Érasme à Montaigne*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance », 2005, p. 149-164.

- DEBAILLY, Pascal, *La Muse indignée*, t. I, *La Satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2012.
- DELARUELLE, Louis, « L'inspiration antique dans le *Discours de la servitude volontaire* », *RHLF*, 17, 1910, p. 34-72.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Itinéraires et impasses de la "Vive représentation" au XVI^e siècle », dans Marguerité Soulié (dir.), *Mélanges d'histoire et de critiques littéraires offerts à Henri Weber par ses collègues et amis*, Genève, Slatkine, 1984, p. 405-425.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : les procédés littéraires* [1984], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1998.
- ESTIENNE, Charles, *Paradoxes*, éd. Trevor Peach, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1998.
- FANLO, Jean-Raymond, « Les digressions nécessaires d'Étienne de La Boétie », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/7-8, juillet-décembre 1997, p. 63-79.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821], éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Nathan, 2003.
- FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- GALAND, Perrine, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
- HARTOG, François, *Le Miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982.
- LABLÉNIE, Edmond, « L'énigme de la "servitude volontaire" », *Revue du seizième siècle*, 17, 1930, p. 203-227.
- LAFOND, Jean, « Le *Discours de la servitude volontaire* de La Boétie et la rhétorique de la déclamation », dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 735-745.
- LANDHEER, Ronald, « Le paradoxe : un mécanisme de bascule » dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 91-116.

- LANDHEER, Ronald, SMITH, Paul J. (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Le paradoxe, pierre de touche des “jocoseria” humanistes », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1982, p. 59-79.
- , « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique », *Nouvelle revue du seizième siècle*, 6, 1988, p. 5-14.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998.
- OFFORD, Michael, « Oratorical Devices in Etienne de La Boétie's *Discours de la servitude volontaire* », *Nottingham French Studies*, 17/1, 1978, p. 11-38.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. François Goyet, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1990.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REGOSIN, Richard, « “Mais o bon Dieu, que peut estre cela ?” La Boétie's *La servitude volontaire* and the rhetoric of political perplexity », dans Marcel Tetel (dir.), *Étienne de La Boétie, sage révolutionnaire et poète périgourdin*, Paris, Champion, 2004, p. 241-260.
- RIFATERRE, Michael, « Paradoxe et présupposition », dans Ronald Landheer, Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 149-171.
- SAINT-AIGNAN, Xavier de, « De l'usage critique des paradoxes dans le *Discours de la servitude volontaire* et les *Essais* », *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, VIII/31-32, 2003, p. 11-27.
- SAULNIER, Verdun-Louis, « Proverbe et paradoxe du xv^e au xvi^e siècle », dans Henri Bédarida (dir.), *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux xv^e et xvi^e siècles*, Paris, Boivin, 1950, p. 87-104.
- SCHRYVERS, Paul H., « Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien », dans Brian Vickers (dir.), *Rhetoric Revalued*, Binghamton (New York), CMERS, 1982, p. 45-57.
- SMITH, Paul J., « “J'honore le plus ceux que j'honore le moins”. Paradoxe et discours chez Montaigne », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 173-197.

TARRÊTE, Alexandre, « L'imaginaire gigantal du tyran dans le *Discours de la servitude volontaire* », dans Marianne Closson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 137-146.

TUTESCU, Marina, « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 76-90.

WOLOWSKA, Katarzyna, *Le Paradoxe en langue et en discours*, Paris, L'Harmattan, 2008.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1975.

248

CORNEILLE

Édition de référence

Cinna, éd. Christian Biet, Paris, LGF, coll. « Théâtre de poche », 2003.

Autres œuvres

Œuvres complètes, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980.

Trois discours sur le poème dramatique [1660], éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.

AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1996.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

—, *Rhétorique*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2011.

BILLIS, Hélène, « Corneille's *Cinna*, Clemency and the Implausible Decision », *The Modern Language Review*, 108/1, 2013, p. 68-89.

DECLERCQ, Gilles, « L'identification des genres oratoires en tragédie française du XVII^e siècle », dans Claire Carlin et Kathleen Wine (dir.), *Studies in honor*

- of Ronald W. Tobin, *Theatrum mundi*, Charlottesville, Rookwood Press, 2003, p. 230-238.
- ÉMELINA, Jean, « Corneille et la *catharsis* », *Littératures classiques*, 32, 1998, p. 105-120.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes* [1990], Genève, Droz, 1996.
- GALLARDO, Jean-Luc, *Les Délices du pouvoir. Corneille, Cinna, Rodogune, Nicomède*, Orléans, Paradigme, 1997.
- GOSSIP, Christopher. J., « La clémence d'Auguste, ou pour une interprétation textuelle du *Cinna* de Corneille », *XVII^e siècle*, 184, 1994, p. 547-554.
- HEINSIUS, Daniel, *De Constitutione Tragœdiæ : la constitution de la tragédie dite « La Poétique d'Heinsius »*, éd. et trad. Anne Duprat, Genève, Droz, 2001.
- LANDRY, Jean-Pierre, « *Cinna* ou le paradoxe de la clémence », *RHLF*, 102, 2002, p. 443-453.
- LYONS, John D., « Unseen Space and Theatrical Narrative : the "Récit de *Cinna*" », *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 70-90.
- MICHEL, Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique et France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013.
- MONCOND'HUY, Dominique, « Le travail de la rime chez Corneille (*Cinna*, *Rodogune* et *Nicomède*) », dans Daniel Riou (dir.), *Lectures de Corneille. Cinna, Rodogune, Nicomède*, Rennes, PUR, 1997, p. 119-136.
- POMMIER, René, « Quand Auguste décide-t-il de pardonner ? », *XVII^e siècle*, 178, 1993, p. 139-155.
- PRIGENT, Michel, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1986.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I-VII, 1975-1980.
- REVAZ, Gilles, « La tragédie politique et la monarchie », *Poétique*, 122, avril 2000, p. 233-242.

MARIVAUX

Édition de référence

La Vie de Marianne, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2007.

ABRAHAM Nicolas, TÖRÖK, Maria, *L'Écorce et le noyau* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1987.

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011.

250

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « Temps, aspects, agentivité dans le domaine des adjectifs psychologiques », *Revue de linguistique et de didactique des langues*, 32, 2005, p. 145-165.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, octobre 1992, p. 38-42, et 56, janvier 1993, p. 10-14.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire, « Commentaires sur le passif en français », *Travaux du CLAIR*, 2, 1984, p. 123.

DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle, Marivaux et le marivaudage. Études de langue et de style* [1955], Paris, Armand Colin, 1971.

DENIS, Delphine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1994.

FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métopsychoanalyse* [1915], trad. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1968, p. 11-44.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1972.

GOUGENHEIM, Georges, « La présentation du discours direct dans *La Princesse de Clèves* et dans *Dominique* », dans *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, A. et J. Picard, 1970, p. 196-210.

JUGAN, Annick, *Les Variations du récit dans « La Vie de Marianne »*, Paris, Klincksieck, 1978.

MALEBRANCHE, Nicolas, *De la recherche de la vérité* [1674-75], dans *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'André Robinet, Paris, Vrin/Éditions du CNRS, 1974.

- MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.
- PRINCE, Gerald, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, 35, 1978, p. 305-313.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'involontaire* [1950], Paris, Points, coll. « Essais », 2009.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté, histoire, théories, pratiques*, Paris/Bruxelles, De Boeck/Duculot, 1999.
- RUWET, Nicolas, « Les verbes de sentiments peuvent-ils être agentifs ? », *Langue française*, 105, 1995, p. 28-39.
- SALVAN, Geneviève, « L'incise de discours rapporté dans le roman français du XVIII^e au XX^e siècle : contraintes syntaxiques et vocation textuelle », dans Anna Jaubert (dir.), *Cohésion et cohérence. Études de linguistique textuelle*, Lyon, ENS Éditions, 2005, p. 113-144.
- SPITZER, Leo, « À propos de *La Vie de Marianne* : Lettre à M. Georges Poulet », *Romanic Review*, 44, 1953, p. 102-126 ; repris dans SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.
- YANNICK-MATHIEU, Yvette, « Verbes psychologiques et interprétation sémantique », *Langue française*, 105, 1995, p. 98-106.
- WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Hachette Supérieur, 1997.

BAUDELAIRE

Édition de référence

Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2003.

Autres œuvres

Œuvres complètes, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1975-1976.

ADAM, Jean-Michel « Le fonctionnement textuel des temps verbaux », dans *La Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours* [2005], Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-202.

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, mars 1984, p. 91-151.
- , *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.
- , *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1966-1974.
- BERLAN, Françoise, « Synonymistes et écrivains au XVIII^e siècle : de la clarté oppositive au lyrisme accumulatif », *L'Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 51-61.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BOHAC, Barbara, « Baudelaire et Liszt : le génie de la rhapsodie », *Romantisme*, 151, 2011, p. 87-99.
- BRES, Jacques, HAILLET, Pierre-Patrick, MELLET, Sylvie, NØLKE, Henning et ROSIER, Laurence (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2005.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 41-51.
- CHERVEL, André, *Histoire de l'enseignement du français du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Retz, 2006.
- DAYRE, Éric, « Baudelaire traducteur de Thomas de Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », *Romantisme*, 106, 1999, p. 31-51.
- DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DOMINICY, Marc, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- FUCHS, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Gap, Ophrys, 1994.
- GARDES TAMINE, Joëlle, « Rhétorique et prosodies », dans Steve Murphy (dir.), *Lectures des « Fleurs du mal »*, Rennes, PUR, 2002.

- , « Glose et amplification. Remarques sur la syntaxe de la glose », dans Aïno Niklas-Salminen et Agnès Steuckardt (dir.), *Le Mot et sa glose*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2003.
- GAUDIN, Lucile et SALVAN, Geneviève, « La paradiastole : un mot pour un autre ? », dans Marie-Claude Le Bot, Martine Schuwer et Élisabeth Richard (dir.), *La Reformulation. Marqueurs linguistiques. Stratégies énonciatives*, Rennes, PUR, 2008, p. 211-223.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, t. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.
- , « *Petits poèmes en prose* » de Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Foliothèque », p. 130-134.
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2013.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.
- , « À propos de la distinction *figures de style*, *figures de pensées* », dans Jacques-Philippe Saint-Gérard (dir.), *Mutations et sclérose de la langue française, 1789-1748*, Stuttgart, Franz Steiner, 1993, p. 77-82.
- MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2007.
- NEVEU, Franck, « Conflits d'incidence et portées indistinctes. Problèmes de syntaxe et de référence dans le texte poétique », *Degrés*, 104, « Poétique, approches linguistiques de la poésie », dir. Marc Dominicy et Christine Michaux, hiver 2000, p. 1-14.
- NOAILLY, Michèle, « Apposition, coordination, reformulation dans les suites de deux GN juxtaposés », *Langue française*, 125, 2000, p. 46-59.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.
- RABATÉ, Dominique, SERMET, Joëlle de et VADÉ, Yves (dir.), « Le sujet lyrique en question », *Modernités*, 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie* [1978], trad. fr. Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.

- SAINT-GÉRARD, Jacques-Philippe, « “Une singulière noirceur d’expression”. Baudelaire et la rhétorique », *L’Information grammaticale*, 39, octobre 1988, p. 30-37.
- SEGUIN, Jean-Pierre, « Éléments pour une stylistique de la phrase dans la langue littéraire du XVIII^e siècle », *L’Information grammaticale*, 82, juin 1999, p. 5-16.
- STOLZ, Claire, « Les contextes de l’hyperbate », *Le Discours et la langue. Revue de linguistique française et d’analyse du discours*, 4/2, « Figures et contexte(s) », dir. Geneviève Salvan, Bruxelles, 2012 [2013], p. 49-60.
- THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire. Violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d’un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, 1996.

254

YOURCENAR

Édition de référence

Mémoires d’Hadrien [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

Autres œuvres

- Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- La Couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984.
- BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.
- BESSIÈRES, Vivien, « Stylistique du roman “togé” », *Revue de littérature comparée*, 349, 2014/1, p. 39-52.
- BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, 2007.
- BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.
- , « Entre grammaire et rhétorique. L’hyperbate comme extraposition problématique », dans Denis Apothéloz, Bernard Combettes et Franck Neveu (dir.), *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 117-127.
- BOTS, Wim J. A., « Quelques propos sur l’écriture de Marguerite Yourcenar », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar*, Valence, Publications de l’université de Valence, 1986, p. 37-45.

- DANGEL, Jacqueline, « La phrase oratoire chez Tite-Live », *L'Information grammaticale*, 11, 1981, p. 45-48.
- DELCROIX, Maurice, « Finir en beauté : de l'épigraphe à la clausule dans *Mémoire d'Hadrien* », dans Alain Tassel (dir.), *Narratologie. Les frontières du récit*, Nice, Presses de l'université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, p. 41-62.
- DIOUF, Abdoulaye, *Poétique de la voix narrative dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- FILAIRE, Marc-Jean, « Lucius vs Antinoüs ou la narration débordée par la poésie dans les *Mémoires d'Hadrien* », *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, 27, 2006, p. 31-45.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Nathan université, 1995.
- GILL, Brian, « M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* et la rhétorique », dans Maria José Vazquez de Parga (dir.), *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 1994, p. 185-196.
- GUSLEVIC, Caroline, *Études sur « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Ellipses, 1999.
- HÖRMANN, Pauline A. H., *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- JULIEN, Anne-Yvonne, « *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar », dans *L'Écriture de soi : un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, 1996, p. 5-78.
- KYLOUSEK, Petr, « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », *Études romanes de Brno*, 7, 1997, p. 7-19.
- LEVILLAIN, Henriette, « *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992.
- MURILLO CHINCHILLA, Veronica, « L'Hadrien de Yourcenar, un humanisme revisité », *Revista de lenguas modernas*, 19, 2013, p. 207-221.
- NESS, Béatrice, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar. Cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages et Literatures, 1994.
- NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition*, Paris, Champion, 1998.
- NEVEU, Franck (dir.), « Linguistique du détachement », *Cahiers de praxématique*, 40, 2003.
- NEVEU, Franck, APOTHÉLOZ, Denis, COMBETTES, Bernard, *Les Linguistiques du détachement*, Berne, Peter Lang, 2009.

- NOAILLY, Michèle, « L'ajout après le point n'est-il qu'un simple artifice graphique ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 133-145.
- PAILLET, Anne-Marie et STOLZ, Claire (dir.), *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011.
- PIAT, Julien, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, 2011.
- POIGNAULT, Rémy, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1984, p. 295-321.
- , *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, II^e partie, Bruxelles, Latomus, 1995.
- , « *L'oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, Société internationale d'études yourcenariennes, 2000, p. 49-63.
- PRÉVOT, Anne-Marie, *Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- PROUTEAU, Marie-Hélène, « Le sublime et la sublimation dans l'écriture de soi », dans *Analyses et réflexions sur Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien ». L'écriture de soi*, Paris, Ellipses, 1996, p. 103-107.
- STOLZ, Claire, « Ordre des mots et polyphonie : l'hyperbate chez Albert Cohen et Marguerite Duras », dans Agnès Fontvieille-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 335-353.
- SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981.
- TALEB-KHYAR, Mohammed, « Poétiques de l'Histoire : *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Revue romane*, 28/1, 1993, p. 111-121.

RÉSUMÉS

ROMAN D'ENEAS

Evelyne OPPERMANN-MARSAUX

Quelques propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* et l'émergence de l'écriture romanesque

Cet article cherche à montrer dans quelle mesure les propriétés énonciatives du *Roman d'Eneas* témoignent de l'émergence d'une écriture nouvelle, qui caractérisera par la suite le roman en vers. Les traces laissées par l'énonciation dans un texte littéraire peuvent *a priori* s'observer à deux niveaux : à l'intérieur de la narration et à travers les paroles les personnages enchâssées dans celle-ci. Le présent travail examine ainsi à la fois l'inscription du couple narrateur/narrataire dans la partie narrative, en particulier à partir de l'étude de la *deixis* et des modalités d'énoncé, et les différentes formes de discours rapporté mises en œuvre dans les vers 1 à 5671 du *Roman d'Eneas*. Il permet ainsi de mettre en évidence deux aspects par lesquels ce roman antique marque les débuts de l'écriture romanesque : la mise en scène du narrateur *je* dans son propre discours ainsi que la présence non négligeable de formes non marquées du discours rapporté (notamment du discours indirect libre), qui favorisent une certaine perméabilité des frontières énonciatives.

Pierre MANEN

Le *Roman d'Eneas* dans la version du ms A (BnF fr. 60) : un palimpseste linguistique

La version que propose le manuscrit A (BnF fr. 60) du *Roman d'Eneas* est caractérisée par un ensemble de traits dialectaux variés qui permettent de penser qu'elle a été produite dans le Nord-Ouest de la France : on y trouve en effet une majorité de traits picards ou, plus généralement de l'ouest mais, comme c'est souvent le cas, cette *scripta* picarde suppose que ces traits ne sont

ni majoritaires au regard des formes de l'ancien français standard ni même exclusifs de traits propres à d'autres aires dialectales, en particulier les dialectes de l'Est et du Nord-Est. Elle est aussi caractérisée par un ensemble d'usages propres au système graphique qui se met en place en moyen français qui, sans changer la langue du texte (en tout cas du point de vue de sa structure morphologique, syntaxique ou lexicale), le font passer dans l'ère du moyen français comme les traits picards le faisaient passer dans l'aire picarde. Mais dans la mesure où nombre des traits dialectaux du texte relèvent davantage d'un artifice graphique sans incidence sur la prononciation que d'un emprunt véritable à un système linguistique différent, on peut se demander si leur maintien ne procède pas, comme le développement des usages graphiques propres au moyen français, d'une esthétique générale du texte et de la langue.

LA BOÉTIE

Alexandre TARRÊTE

La rhétorique de l'évidence dans le *Discours de la servitude volontaire*

Mis d'emblée en présence du scandale insoutenable de la servitude volontaire grâce aux ressources rhétoriques de l'*enargeia*, le lecteur du *Discours de la servitude volontaire* apprend ensuite à retrouver, dans les témoignages éclairants de l'Histoire, la lumière jamais éteinte de l'héroïsme et de la liberté. L'entreprise de libération proposée par La Boétie passe ainsi par une lente remontée vers l'Idée platonicienne de liberté, puis par une redescente vers le tableau de la servitude, que la notion désormais reconquise de liberté permet d'éclairer de manière intelligible.

Nora VIET

« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le *Discours sur la servitude volontaire*

S'adressant à une humanité aliénée par des siècles de tyrannie, qui consent à son mal par habitude de servir, Étienne de La Boétie déploie une stratégie discursive qui repose tout entière sur une figure de pensée dominante : le paradoxe. Je propose de montrer comment se manifeste

ce choix rhétorique radical, à quelles apories il expose l'auteur, et quelles solutions rhétoriques élabore le texte pour relever un pari présenté comme perdu d'avance : libérer les esprits de l'erreur de la servitude.

CORNEILLE

Nicholas DION

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans *Cinna*

Au quatorzième chapitre de *La Poétique*, alors qu'il hiérarchise les quatre dénouements possibles selon que le personnage qui agit ou n'agit pas – entendre « commet un acte violent ou ne le fait pas » –, connaît ou non sa victime, Aristote affirme que les meilleures pièces sont celles « où celui qui a l'intention d'accomplir un acte irréparable en pleine ignorance reconnaît sa victime avant d'agir ». À l'inverse, si le personnage ayant « l'intention d'agir en pleine connaissance [...] ne va pas jusqu'à l'acte », il en résulte la plus mauvaise combinaison. Or, le cas qu'Aristote écarte, celui-là même qu'il considère comme le pire dénouement tragique, Corneille choisit, dans *Cinna*, de le mettre en scène deux fois plutôt qu'une. La mise en forme des réactions des personnages, au premier desquelles il faut placer la « joie » que goûte Émilie au quatrième acte, est tributaire de ce choix poétique : entre sa décision de ne pas survivre à son amant et son ultime conversion, Émilie accepte deux fois de ne pas agir. Sous cet angle, la rhétorique mise en œuvre par Cinna afin de convaincre son « aimable inhumaine » n'en apparaît que plus significative : dès la deuxième scène du troisième acte, le héros ne souhaite plus agir. Au final, c'est également l'éclat de la clémence d'Auguste, les termes avec lesquels elle est comprise, qu'une telle lecture permet d'éclairer.

Jean de GUARDIA

Cinna et le genre délibératif

Il s'agira de montrer la manière dont Corneille réinvestit les schémas de la rhétorique du conseil politique (la rhétorique délibérative au sens strict) dans les monologues de dilemme et d'hésitation. Par cette

transformation du délibératif, Corneille élimine tous ses défauts proprement théâtraux et notamment son statisme, dénoncé par les théoriciens du temps, tout en conservant son intérêt dramaturgique majeur : celui d'être une parole qui engendre le drame.

MARIVAUX

Fabienne BOISSIÉRAS

L'implication passive dans *La Vie de Marianne* de Marivaux

260

Irréductibles à des procédures intellectuelles, les sentiments dans *La Vie de Marianne* jouent cependant un rôle considérable dans ce que Ricœur nomme le « décider ». C'est à partir du dosage d'agentivité et de résultativité opéré dans les procès que l'on peut évaluer la part d'implication du sujet. Chez Marivaux, les choses sont des plus « compliquées », car aux décisions volontaires se superposent des intentions clandestines, des actions déclenchées et subies qui semblent échapper à toute intervention possible. C'est à partir de réglages en langue toujours subtils chez Marivaux – et non seulement dans la sphère du verbe – que nous pouvons être renseignés un peu mieux sur l'exercice d'une volonté.

Lise CHARLES

Marianne dramaturge : la scène dialoguée dans *La Vie de Marianne*

De nombreuses séquences de *La Vie de Marianne* se présentent comme des « scènes », qui nous font retrouver Marivaux dramaturge et semblent facilement transposables au théâtre. Cette ressemblance entre roman et théâtre est particulièrement frappante aux moments de discours direct : la voix narrative disparaît alors complètement, laissant la parole aux personnages et montrant l'action sans la raconter. Mais le discours romanesque a ses spécificités et ses ressources propres. L'article s'intéresse notamment aux indices de l'approximation dans le discours direct (ainsi, un même échange de répliques peut être présenté comme itératif grâce à des verbes d'attribution à l'imparfait, ce qui lui permet un enchaînement

souple avec le récit qui précède, avant de devenir clairement singulatif), mais également à la démarcation souvent brouillée entre les répliques des personnages (position des verbes d'attribution, problèmes de ponctuation) ou entre les répliques des personnages et les réflexions de la narratrice. De ces analyses grammaticales et stylistiques, on essaie de tirer des hypothèses générales sur la voix narrative : Marianne feint de « représenter » les choses comme elles se sont passées, mais entretient dans le même temps un flou qui laisse deviner que l'histoire qu'elle raconte n'est qu'un récit inventé à plaisir.

BAUDELAIRE

Pauline BRULEY

Figures d'amplification dans les *Petits poèmes en prose* :
l'esthétique du « thyrsa » à l'œuvre ?

Deux figures d'amplification rhétorique sont particulièrement à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris*, où elles semblent remplir un rôle structurant, particulièrement hors du cadre métrique. L'expolition d'une part, réexpose une idée pour la rendre plus saillante ; la paraphrase d'autre part, développe différents aspects d'une idée. Les deux trouvent une réalisation allégorique et stylistique dans « Le thyrsa ». Ces amplifications du même, répétitions et variations autour du signifié poétique, permettent de construire un modèle où se déploient les symétries et le mouvement, la ligne, et la courbe, afin que s'y glissent l'hésitation ou la discordance, voire le heurt.

Stéphanie THONNERIEUX

Qui parle dans *Le Spleen de Paris* ? Dialogue, dialogisme et point de vue

Il s'agit de proposer une étude énonciative du *Spleen de Paris*. Si ce recueil pose de façon aussi singulière la délicate question de l'énonciation en poésie, c'est parce qu'elle se manifeste très souvent sous la forme d'une véritable parole. Nombreux sont les poèmes en prose qui se présentent en effet comme des monologues ou des dialogues, ou bien la parole s'y

manifeste sous la forme d'échanges insérés en discours direct mais aussi sous d'autres formes de discours rapportés et d'effets de voix. L'existence de plusieurs plans d'énonciation, leur hiérarchie, leur ordre et leurs proportions dans les poèmes impliquent souvent une multiplication des sujets et la représentation de plusieurs points de vue dont on cerne parfois mal la source d'énonciation. L'emploi de la PI en situation de discours direct peut notamment poser un problème d'interprétation. Les phénomènes énonciatifs de dialogue et de dialogisme, au cœur du *Spleen de Paris*, n'ont pas été beaucoup étudiés d'un point de vue linguistique. Ils permettent pourtant d'envisager plus précisément la question du point de vue et de la responsabilité de certains énoncés : non seulement le sujet s'y manifeste parfois de façon implicite, mais son expression tend aussi à rendre confuse la distinction entre les figures de l'énonciateur produites par l'œuvre, celles des locuteurs mis en scène et celle de l'auteur lui-même tel qu'on se le représente. Une approche énonciative peut ainsi donner un autre éclairage sur le fonctionnement sémantique et pragmatique de certains poèmes du *Spleen de Paris*. Plus largement, avec ce recueil, c'est un lyrisme critique qui investit le champ du poème en prose.

YOURCENAR

Frédéric MARTIN-ACHARD

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien*

Dans *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar cherche à dresser le « portrait d'une voix », celle d'un empereur romain philhellène, en donnant à sa langue un rythme, un ton, hérité du grec et du latin, en l'infléchissant pour lui conférer une « authenticité tonale ». Pour qualifier ce ton, Yourcenar forge le concept d'« *oratio togata* », style « togé », qui ne repose pas sur l'imitation de modèles anciens mais consiste en la création d'un « effet d'Antiquité ». Mon hypothèse est que l'hyperbate, dont la dualité est constitutive, inscrit cette tension entre Antiquité et Modernité dans le style des *Mémoires d'Hadrien* et représente la figure clef pour décrire l'*oratio togata*. En tant que figure d'inversion et de

déplacement – sa définition antique –, elle bouleverse l'ordre des mots dans la phrase et rappelle des langues dans lesquelles les désinences casuelles sont déterminantes. En tant que figure d'ajout – son acception moderne –, elle a trois fonctions principales dans le roman : contribuer à l'universalisation de l'expérience personnelle ; souligner la méditation sur le temps ; et générer une tonalité pathétique. Au final, nous verrons, à la lumière de l'hyperbate, que le style des *Mémoires d'Hadrien* est plus proche de la prose des moralistes classiques que de celles des modèles antiques ou de la langue littéraire du milieu du xx^e siècle.

Franck NEVEU

Discontinuité et déploiement. Sur la syntaxe oratoire dans *Mémoires d'Hadrien*

La parole (la voix, le ton, le rythme, la cadence) occupe une position centrale dans les modes d'organisation textuelle qui caractérisent *Mémoires d'Hadrien* à différents paliers linguistiques. Marguerite Yourcenar a elle-même évoqué le recours au « genre togé » (*oratio togata*) pour faire « parler » Hadrien (« style soutenu, mi-narratif, mi-méditatif, mais toujours essentiellement écrit, d'où l'impression et la sensation immédiates sont à peu près exclues, et d'où tout échange verbal est *ipso facto* banni » (*Le Temps, ce grand sculpteur*). L'*oratio togata* est une forme, très monologique et scripturale, de la *dignitas* antique, telle qu'elle peut apparaître dans la doctrine stoïcienne, et elle permet à Marguerite Yourcenar, par le biais de la fiction épistolaire, de mettre en scène une adresse de parole destinée non à un destinataire proprement dit, mais à un interlocuteur idéal, à *l'homme en soi*, « qui fut la belle chimère des civilisations jusqu'à notre époque ». Au niveau structural de phrase, cette centralité de la parole peut se mesurer à la syntaxe *oratoire* qui caractérise le discours d'Hadrien. Deux traits, que l'on pourrait tenir pour des formes figurales, marquent cette syntaxe : la discontinuité et le déploiement. Détachement frontal, détachement caudal, usage récurrent de la clausule et des parallélismes, structure périodique de l'énoncé, asyndète, diversité des ouvertures phrastiques, ruptures thématiques, oppositions des cadences, notamment, concourent à définir et à représenter l'éthos discursif d'Hadrien, *varius, multiplex, multiformis*.

TABLE DES MATIÈRES

Le style entre grammaire et rhétorique	
Joëlle Gardes Tamine.....	7

Roman d'Eneas

Quelques propriétés énonciatives du <i>Roman d'Eneas</i> et l'émergence de l'écriture romanesque	
Evelyne Oppermann-Marsaux.....	13
Le <i>Roman d'Eneas</i> dans la version du ms A (BnF fr. 60) : Un palimpseste linguistique	
Pierre Manen.....	29

La Boétie

La rhétorique de l'évidence dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Alexandre Tarrête.....	53
« Mettre la main aux plaies incurables ». Le pari de l'éloquence paradoxale dans le <i>Discours de la servitude volontaire</i>	
Nora Viet.....	73

Corneille

« D'un genre peut-être plus sublime » : la mise en forme des intentions dans <i>Cinna</i>	
Nicholas Dion.....	93
<i>Cinna</i> et le genre délibératif	
Jean de Guardia.....	109

Marivaux

L'implication passive dans <i>La Vie de Marianne</i> de Marivaux	
Fabienne Boissieras	131
Marianne dramaturge : La scène dialoguée dans <i>La Vie de Marianne</i>	
Lise Charles	151

Baudelaire

Figures d'amplification dans les <i>Petits poèmes en prose</i> :	
l'esthétique du « thyrses » à l'œuvre ?	
266 Pauline Bruley	173
Qui parle dans <i>Le Spleen de Paris</i> ? Dialogue, dialogisme et point de vue	
Stéphanie Thonnerieux.....	191

Yourcenar

Entre Antiquité et modernité, l'hyperbate dans <i>Mémoires d'Hadrien</i>	
Frédéric Martin-Achard	211
Discontinuité et déploiement.	
Sur la syntaxe oratoire dans <i>Mémoires d'Hadrien</i>	
Franck Neveu.....	227
Bibliographie.....	243
Résumés	257
Table des matières	265