

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



Roman d'Eneas

La Boétie

Corneille

Marivaux

Baudelaire

Yourcenar

VI Martin-Achard – 979-10-231-1574-1

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>

Yourcenar

ENTRE ANTIQUITÉ ET MODERNITÉ, L'HYPERBATE
DANS *MÉMOIRES D'HADRIEN*

Frédéric Martin-Achard
Université de Genève

Dans un article important sur le langage dans le roman historique, publié en 1972, Marguerite Yourcenar raconte s'être livrée à un exercice de thème initialement proposé par un professeur de lettres classiques à ses élèves : il s'agissait de traduire en grec une page des *Mémoires d'Hadrien*. Or, à la faveur de cet exercice de traduction, l'auteur prend conscience que certaines expressions de sa prose résistent à une simple translation vers ce qui en constituerait idéalement la langue source :

Mais en quelle langue avais-je supposé qu'Hadrien, bilingue, me dictait ses *Mémoires* ? Tantôt en latin, sans doute, et tantôt en grec, ce qui m'offrait un certain jeu. Il y a pourtant des moments où, par inadvertance, je lui ai fait parler le français de mon temps¹.

Loin d'être anecdotique, cet exercice scolaire que Yourcenar reprend à son compte constitue donc une pierre de touche ou un révélateur qui rend « les *addenda* d'un ton plus moderne [...] aussi visibles que le plâtre qui rejointoie deux fragments de statue². » Ainsi, derrière le rêve d'une langue pure et « statuaire », dictée par le « grécissime » Hadrien³, se dissimule en réalité un assemblage de fragments antiques et de plâtre moderne.

1 Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » [1972], dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983 ; *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 296.

2 *Ibid.*

3 M. Yourcenar, *La Couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 20.

Soulevons pudiquement le voile qui cache la statue pour reprendre, à nouveaux frais, cette question de la langue des *Mémoires d'Hadrien*.

PORTRAIT D'UNE VOIX AU TON « TOGÉ »

Selon une expression issue des *Carnets*, il s'agit dans *Mémoires d'Hadrien* de faire le « portrait d'une voix », à la première personne, idéalement vierge de toute médiation, c'est-à-dire de restituer le ton de l'empereur, son phrasé, le rythme de sa parole. L'écriture des *Mémoires* procède donc d'une stratégie d'effacement de toute autre instance narrative et de toute figure auctoriale⁴. Le périphrase, qui place en épigraphe un poème attribué à Hadrien⁵, semble participer de la même stratégie d'effacement que l'évocation de la « dictée », mais la présence de ces vers en épigraphe met en évidence la différence entre le *je* du poète, dont l'existence est historiquement attestée, et le *je* de l'Hadrien fictionnel des *Mémoires*, soulignant ainsi la « feintise⁶ » dont relève le récit. Et si le *je* du poème et celui des mémoires imaginaires se trouvent presque confondus dans les dernières lignes du récit, qui sont – à l'exception des deux phrases finales⁷ – une traduction libre des vers

212

- 4 Dans ses *Carnets*, M. Yourcenar insiste sur son effacement : « Hadrien pouvait parler de sa vie plus fermement et plus subtilement que moi » (*Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, dans *Mémoires d'Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 330 [mon édition de référence]).
- 5 Ce faisant, Yourcenar se conforme à l'une de ses sources principales, la *Vita Hadriani* de Spartien. (Voir Spartien, *Vie d'Hadrien*, dans *Histoire Auguste*, t. I, 1^{re} partie, texte établi et traduit par Jean-Pierre Callu, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992, p. 47.)
- 6 Käte Hamburger définit *Mémoires d'Hadrien* comme relevant de la *feintise*, c'est-à-dire comme un roman autobiographique « présenté sur le plan formel comme une autobiographie véritable » (*Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 295). Contrairement à la fiction, la feintise est une affaire de degré ; et Marguerite Yourcenar, « en évitant de recourir à tout moyen de fictionnalisation (comme le sont les situations de dialogue), a fait en sorte que ce degré paraisse très faible. » (*Ibid.*) Pour Jean-Marie Schaeffer, *Mémoires d'Hadrien* mêlent une énonciation fictive à un énonciateur feint – contrairement par exemple à *Gil Blas*, dont l'énonciateur est fictif (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 83-86).
- 7 Sur le rapport entre le poème en épigraphe et la clausule, qui encadrent le récit, voir Maurice Delcroix, « 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.

attribués à l'empereur, c'est sans doute pour affirmer la prééminence de la voix feinte sur celle du personnage historique. Mais feintise ne signifie pas pastiche. Car la recherche d'une justesse, d'une « *authenticité tonale*⁸ », passe, chez Yourcenar, par un travail de stylisation d'une voix et prend la forme de ce qu'elle nomme *oratio togata*, genre ou style « togé⁹ » :

catégorie du 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* banni¹⁰.

Marguerite Yourcenar justifie l'anathème prononcé contre le dialogue par l'absence de toute forme brute d'interactions verbales non stylisées dans la littérature antique¹¹ : faute de traces, il faut renoncer à transcrire la moindre conversation. Monodique, le style « togé » alterne entre narration et commentaire¹², ne cherchant pas à imiter les modèles antiques¹³, mais puisant en eux « un calibre, un rythme ».

- 8 M. Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », art. cit., p. 293.
- 9 *Ibid.* ; Rémy Poignault note que la *fabula togata* désigne une comédie à sujet romain, mais que l'*oratio togata* n'existe pas dans l'Antiquité (« 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. 49-51). Mais l'expression « sonne pourtant antique », estime Vivien Bessières, elle est porteuse « de ce qu'on peut appeler un effet d'Antiquité. » (« Stylistique du roman "togé" », *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, 349, 2014/1, p. 39-52, ici p. 44.)
- 10 M. Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique », art. cit., p. 294.
- 11 « Je me suis rendu compte que le monologue était la seule forme possible, et je n'ai pas introduit dans le texte de conversations, parce que nous ignorons comment ces gens-là se parlaient », explique-t-elle à Matthieu Galey (M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts* [entretien avec Matthieu Galey], Paris, Bayard, 1980, p. 148). Dans les *Carnets*, elle avoue que la forme dialoguée, initialement envisagée, ne permettait pas de conférer une voix singulière à l'empereur (p. 322).
- 12 Sur cette tension entre narration et commentaire dans *Mémoires d'Hadrien*, voir Brian Gill, « 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.
- 13 Et encore moins le style d'Hadrien lui-même, dont des fragments, notamment poétiques, nous sont parvenus : des études stylistiques en ont révélé la préciosité, le maniérisme et la tendance aux archaïsmes (voir R. Poignault, « L'*oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », art. cit., p. 52).

La critique a cherché à définir en termes plus stylistiques ce ton « togé », à cerner les inflexions faites à la langue pour produire cet « effet d'Antiquité », autrement dit, à répondre à la question initiale de la langue d'Hadrien. En premier lieu, elle relève des traits sémantiques et lexicaux d'ordre très général, relatifs au « style soutenu » revendiqué par Yourcenar : décence du propos et noblesse du langage¹⁴, lexique répondant à des exigences d'élégance et de modération¹⁵. Plus intéressant, elle constate que l'auteur évite les termes trop spécifiques et adapte les mesures – celle du mur britannique (p. 152) –, tout en parsemant son texte de mots dont le référent est devenu opaque au lecteur du xx^e siècle – emporium, dèmes (p. 144), atellanes, crotales (p. 247) –, et de néologismes – « janiteur » (p. 27) et « pastophore » (p. 196) – qui ont, dès lors, une fonction connotative. L'idéal classique de décence trouve également une réponse figurale : litote, euphémisme et périphrase sont chargés d'atténuer l'émotion ou de dire de façon indirecte¹⁶. En second lieu, et de façon plus décisive, le ton « togé » est caractérisé en termes syntaxiques et grammaticaux. Le style périodique est dominant, mais la critique relève une tendance à l'alternance, à un balancement équilibré, entre périodes oratoires et asyndètes¹⁷, ces dernières introduisant une

14 Henriette Levillain, « *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, p. 166-167.

15 Pauline A. H. Hörmann, *La Biographie comme genre littéraire : « Mémoires d'Hadrien » de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 86-88.

16 Marie-Hélène Prouteau, « 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. 106. Pour Anne-Marie Prévot, la périphrase constitue la figure centrale d'une « poétique de l'entour » chez Yourcenar, face aux deux écueils auxquels se heurtent le discours : « l'incertain » et « la réticence » (*Dire sans nommer. Analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 74 sq.) Selon elle, métaphores et comparaisons participeraient d'un dire indirect, tandis que P. Hörmann rattache ces figures à la structure profondément dialectique des *Mémoires d'Hadrien* (*La Biographie comme genre littéraire, op. cit.*, p. 90-108) : l'antithèse met en jeu des forces contraires, tandis que les figures d'analogie jouent le parallélisme et la résiliation des oppositions comme dans « le mariage de Rome et d'Athènes » (p. 192).

17 Caroline Guslevic, *Études sur « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Ellipses, 1999, p. 72.

syncope dans la cadence du récit¹⁸. La tonalité mineure dans le discours d'Hadrien serait celle de l'émotion¹⁹ ou de l'aveu²⁰. S'agissant de cadence de la phrase, les études insistent tantôt sur le rythme binaire²¹, tantôt sur le rythme ternaire²² pour définir la syntaxe oratoire des *Mémoires d'Hadrien*. À un niveau plus macrotextuel, le discours d'Hadrien repose souvent sur le passage du particulier au général, la transformation de l'expérience individuelle en *exemplum* étant rendue possible par la séquence temporelle suivante : récit au passé simple, description à l'imparfait, présent gnomique²³.

DUALITÉ DE L'HYPERBATE

Mon hypothèse est que l'hyperbate, dont la dualité, on va le voir, est constitutive, inscrit dans la prose des *Mémoires d'Hadrien* cette inflexion gréco-latine souhaitée par Yourcenar et qu'elle serait ainsi la figure clef du « ton togé ». En effet, l'hyperbate a la particularité de recevoir deux définitions, l'une ancienne, l'autre moderne : antique, elle est modification de l'ordre des mots par inversion ou par

18 Pour H. Levillain, cet équilibre entre périodes complexes et propositions brèves rapproche le style de Yourcenar de la prose de Tacite et Cicéron (« *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 12 et 173).

19 *Ibid.*, p. 167 sq.

20 Marc-Jean Filaire, « 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.

21 Dans une perspective génétique, Béatrice Ness constate « qu'au fur et à mesure qu'elle retouche ses phrases, Marguerite Yourcenar y ajoute un rythme binaire » (*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, p. 96).

22 Voir R. Poignault, « L'*oratio togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », art. cit., p. 55 et Anne-Yvonne Julien, « *Mémoires d'Hadrien* Marguerite Yourcenar », dans *L'Écriture de soi. Un thème, trois œuvres*, Paris, Belin, 1996, p. 5-78, ici p. 24.

23 Voir V. Bessières, « Stylistique du roman "togé" », art. cit., p. 44. H. Levillain relève, quant à elle, les fréquentes clausules à l'imparfait duratif qui « traduisent habituellement le brusque détachement du fait raconté et verrouillent les portes de la rêverie. » (« *Mémoires d'Hadrien* » de Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 173.)

déplacement²⁴ ; moderne, elle conserve l'idée de perturbation de l'ordre des mots, mais prend un sens plus précis et restreint d'ajout alors que la phrase semblait terminée. Dès 1961, Henri Morier entérine ce sens d'ajout ou de rallonge et renvoie l'idée d'inversion ou de déplacement à une « ancienne » conception de la figure²⁵, suivi en cela par la plupart des manuels et des dictionnaires modernes²⁶. Dans son acception antique, l'hyperbate, si elle est harmonieuse, c'est-à-dire « exigée par la structure organique et l'élégance de la phrase²⁷ », confère un rythme poétique essentiel à la perfection de la période oratoire. Pour le Pseudo-Longin, l'hyperbate est un trouble dans l'ordre naturel de l'expression ou des pensées qui traduit le plus fidèlement possible le désordre de la passion ; c'est par elle que « l'imitation s'approche des actions naturelles²⁸ ». Cette imitation de la spontanéité et de l'agitation de la passion lui confère une force expressive, tandis que la suspension dans la pensée provoquée par l'inversion incite l'auditeur à partager « le péril de l'orateur²⁹ ». Autrement dit, par son pouvoir expressif et ses effets pathétiques, l'hyperbate est un instrument crucial d'une rhétorique de la passion propre au sublime longinien. On ne s'étonnera donc pas qu'un texte explicitement adressé comme les *Mémoires d'Hadrien* foisonne d'une figure propre à maintenir l'attention de son destinataire et apte à l'émouvoir.

Dans son acception moderne, ou plutôt restrictive, par ajout ou rallonge, la figure conserve ce que Claire Stolz décrit comme « une valeur illocutoire expressive (émotion, conviction) et un effet perlocutoire

24 *Rhétorique à Hérennius*, IV, 44, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989, p. 184.

25 Voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, p. 347.

26 Pour une récapitulation historique très complète des définitions de l'hyperbate, voir Claire Stolz, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur l'hyperbate, sans jamais oser le demander... L'hyperbate, définitions et questions », dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (dir.), *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, PUPS, 2011, p. 27-44.

27 Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 6, 62, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V, 1957, p. 121.

28 Longin, *Du sublime*, XII, 1, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 1991, p. 92.

29 *Ibid.*, p. 93.

(émotion du récepteur, force argumentative)³⁰ ». De fait, qu'elle soit ajout après une fausse clôture phrastique ou déplacement au sein de la phrase, la figure contraint le destinataire à effectuer de « nouveaux calculs inférentiels³¹ », elle induit « une réouverture, et une nouvelle interprétation complétée, éventuellement infléchie, modifiée³² » de la phrase. Dans la mesure où elle ne représente pas un écart par rapport à un usage, la saillance de l'hyperbate, sa reconnaissance en tant que figure, dépend donc de la réception. Aussi sa figuralité est-elle un phénomène graduel que Marc Bonhomme redéfinit en termes pragmatiques comme « tout déplacement syntaxique produisant un relief jugé exemplaire, et par là figural, au contact du discours et de ses récepteurs³³. » Au sens extensif, l'hyperbate est « une extraposition syntaxique qui agit tantôt dans les limites prédicatives de la phrase rhétorique, tantôt en décrochage à sa frontière droite³⁴ ».

FRAGMENTS ANTIQUES...

Certains manuels optent également pour une définition extensive de l'hyperbate, incluant certaines formes d'inversion. Selon Henri Suhamy, la figure recouvre « les transferts de mots, et les constructions réellement plus insolites qui contribuent à la mutation artistique du langage³⁵ », tandis que Patrick Bacry estime qu'elle correspond à une « séparation particulièrement nette par sa rareté ou par la distance que le discours met entre les deux mots (ou groupe de mots) qui devraient

30 C. Stolz, « L'hyperbate, définitions et questions », art. cit., p. 39.

31 Voir A.-M. Paillet et C. Stolz, Introduction à *L'Hyperbate*, op. cit., p. 18.

32 Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, « L'hyperbate est-elle toujours à droite ? », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate*, op. cit., p. 89-102, ici p. 93.

33 Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 96.

34 M. Bonhomme, « L'hyperbate comme figure d'extraposition dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate*, op. cit., p. 165-177, ici p. 166.

35 Henri Suhamy, *Les Figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 80. Selon Suhamy, *l'inversion* se limite, en français, à l'échange de positions entre le verbe et le sujet.

être immédiatement successifs³⁶ ». Cette séparation peut intervenir, par exemple, entre le sujet et le verbe, entre le verbe et le COD ou entre l'antécédent et la proposition relative qu'elle complète³⁷. On trouve fort logiquement dans *Mémoires d'Hadrien* plusieurs de ces constructions par inversion ou séparation, qui, en jouant sur l'ordre des mots, en contrariant l'usage moderne de proximité syntagmatique des éléments reliés par la rection syntaxique, contribuent à créer un effet d'Antiquité³⁸. La plus fréquente est la séparation entre le sujet et le syntagme verbal, rejeté en fin de phrase :

(1) Mon appétit de puissance, d'argent, qui est souvent chez nous la première forme de celle-ci, et de gloire, pour donner ce beau nom passionné à notre démangeaison d'entendre parler de nous, était indéniable. (p. 47-48)

(2) Certains traits, par exemple le goût des arts, qui passaient inaperçus chez l'écolier d'Athènes, et qui allaient être plus ou moins généralement acceptés chez l'empereur, gênaient chez l'officier et le magistrat aux premiers stades de l'autorité. (p. 50)

Dans (2), on constate deux types de séparation imbriqués : le syntagme nominal initial (*Certains traits*), en tant qu'antécédent, est séparé par une incidente des deux relatives appositives coordonnées et, en tant que tête nominale du syntagme sujet, du syntagme verbal par l'incidente et les deux relatives. Et c'est toute la logique ternaire de la phrase qui subit déplacement et complexification : les trois âges essentiels d'Hadrien (écolier, officier et magistrat, puis empereur) se trouvent bouleversés dans leur ordre chronologique et logique – l'âge intermédiaire se trouve dans la proposition principale ; sur le plan prosodique, les relatives viennent briser un possible rythme

36 Patrick Bacry, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 125.

37 Ce dernier cas est illustré chez Bacry, par une citation de *L'Œuvre au noir* de Yourcenar : « Quelques braves gens mourraient, dont c'était le métier ».

38 P. Bacry note que ces constructions sont « [p]roche[s] du latin », tandis que Catherine Fromilhague fait de l'hyperbate par inversion une « marque conventionnelle, voire cliché, d'un style poétique archaïsant et même latinisant » (*Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 37).

ternaire. En revanche, (1) respecte le rythme ternaire puisque la tête du syntagme nominal sujet reçoit trois compléments prépositionnels successifs qui se développent en gradation. Mais la phrase est perturbée par deux segments périphériques³⁹ : la relative insérée entre les deux derniers compléments (*d'argent, et de gloire*) et l'incidente qui sépare le sujet de son attribut. En brisant la linéarité de la phrase, les deux hyperbates infixées⁴⁰ créent un effet de suspension momentanée de l'information en repoussant le rhème en fin de phrase. On remarquera également que les segments périphériques – relative et incise – ont une portée sémantique générale (*nous*, infinitif prépositionnel et présent gnomique) contrairement à la principale qui porte sur une expérience personnelle – ce style « mi-narratif, mi-méditatif » sur lequel je reviendrai. Enfin, sur le plan rythmique, (1) est nettement marquée par une cadence mineure.

Plus fréquemment, ce sont des constructions détachées participiales qui s'intercalent entre la tête lexicale du sujet et le verbe :

(3) Mon esprit, *disposé à tout mettre ce jour-là dans une lumière sans ombre*, comparait l'impératrice à cette déesse en l'honneur de qui, durant une récente visite à Argos, j'avais consacré un paon d'or orné de pierres précieuses. (p. 185 ; je souligne)

(4) L'administration de l'Italie, *laissée pendant des siècles au bon plaisir des préteurs*, n'avait jamais été définitivement codifiée. (p. 245)

39 Pour Bernard Combettes, des constituants sont dits *périphériques* lorsqu'ils « se trouvent en marge des relations de dépendance syntaxique, en marge des faits de rection » (« Grammaire fonctionnelle et traitement des constituants périphériques », dans Dan Van Raemdonck [dir.], *Modèles syntaxiques. La syntaxe à l'aube du XXI^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 231-246, ici p. 231). Adoptant une perspective *macro-syntaxique*, C. Fuchs et P. Le Goffic proposent de reconsidérer la phrase, en distinguant un *noyau*, qui correspond peu ou prou à l'ancienne phrase organisée en sujet – prédicat, et des *périphériques*, compléments accessoires extra-prédicatifs. (« L'hyperbate est-elle toujours à droite ? », art. cit., p. 90).

40 En fonction de leur place dans la phrase macro-syntaxique, les périphériques peuvent se décliner en préfixes, infixes, suffixes (*ibid.*, p. 91).

Ou un complément prépositionnel inséré entre la proposition relative et l'antécédent qu'elle a pour fonction de déterminer ici :

(5) Les deux Bithyniens parlaient ce doux dialecte de l'Ionie, *aux désinences presque homériques*, que j'ai plus tard décidé Arrien à employer dans ses œuvres. (p. 177)

Dans les trois exemples ci-dessus, l'effet de suspension de l'ordre syntagmatique est moins saillant, et donc la figuralité de la configuration hyperbatique plus faible que dans (1) et (2). Mais, certains déplacements des constituants de la phrase sont bien plus complexes et engendrent des effets de rupture où l'hyperbate tend davantage à l'anacoluthie :

220

(6) Mais l'eau elle-même est un délice dont le malade que je suis doit à présent n'user qu'avec sobriété. N'importe : même à l'agonie, et mêlée à l'amertume des dernières potions, je m'efforcerai de goûter sa fraîche insipidité sur mes lèvres. (p. 18)

L'antéposition de l'attribut (*le malade*) par rapport au *je* générise le propos – l'empereur appartient à la classe des malades – et provoque un emboîtement des deux relatives qui font glisser du sujet grammatical de la principale (*l'eau*) à celui de la subordonnée (*je*). Mais c'est indéniablement la seconde phrase qui comporte les déplacements les plus problématiques. Les deux constructions détachées en tête de phrase n'ont pas le même support référentiel sous-jacent : la première (*même à l'agonie*) se rattache au sujet grammatical de la phrase (*je*), tandis que la seconde, plus ambiguë, semble regarder soit du côté de son contexte gauche et renvoyer dès lors au sujet de la phrase précédente (*l'eau*), soit du côté droit et son référent serait alors le COD de la seconde phrase (*sa fraîche insipidité*). Dans les deux cas, il s'agit d'une rupture syntaxique. La conjonction *et* est donc disjonctive ici, ou de relance ; elle ne lie pas les deux segments. Le lecteur, déstabilisé par l'anacoluthie, est contraint, non seulement de suspendre son processus interprétatif avant la clôture phrastique, mais de le relancer après celle-ci tant les incertitudes demeurent. L'information grammaticale fournie par l'accord du participe passé (*mêlée*) n'apparaît pas, étant donné la perturbation de l'ordre syntagmatique, comme un indice suffisant pour

stabiliser l'interprétation de la phrase. Cette configuration rappelle évidemment celle de la prose et *a fortiori* de la poésie grecques et latines, dans lesquelles les désinences casuelles sont plus déterminantes que la place des mots. L'inversion et le déplacement sont donc des mécanismes essentiels pour créer l'effet antique propre au style « togé ». Et plus ces processus se rapprochent de la rupture syntaxique et complexifient le déchiffrement sémantique de la phrase, contraignant à de nouvelles inférences au fil de la lecture, plus l'effet sera important.

... ET PLÂTRE MODERNE

Mais le type d'hyperbate le plus fréquent dans *Mémoires d'Hadrien* demeure la figure dite moderne, par ajout en fin d'une phrase qui semblait achevée. En plusieurs occurrences, la figure est même redoublée et tend à la polysyndète :

(7) J'aime mon corps ; il m'a bien servi, *et* de toutes les façons, *et* je ne lui marchande pas les soins nécessaires. (p. 11-12)

(8) C'était encore l'époque où il [Trajan] ne doutait pas de la victoire, mais, pour la première fois, l'immensité du monde l'accabla, *et* le sentiment de l'âge, *et* celui des limites qui nous enserrent tous. (p. 101)

Les exemples ci-dessus présentent la forme « canonique » de l'hyperbate par ajout en « , et » sur le modèle cornélien (« Albe le veut, et Rome »), qui est de loin la plus fréquente chez Yourcenar, à la seule différence qu'elle est ici redoublée. En (7), le double ajout relance une phrase à la structure quasi symétrique de chaque côté du point-virgule et l'amplifie par une gradation rythmique qui aboutit à une cadence majeure. Les deux hyperbates ne sont pas ici syntaxiquement égales : la première ajoute une expression adverbiale coordonnée à « bien », tandis que la seconde coordonne deux propositions. En (8), les deux *et*, qui introduisent deux propositions elliptiques du même syntagme verbal (*l'accabla*), contribuent de façon plus manifeste encore à la syntaxe oratoire en créant un rythme ternaire. Mais on voit surtout dans le dernier ajout se dessiner un mouvement déjà entraperçu et propre aux

Mémoires d'Hadrien, qui est le passage du particulier au général par l'irruption du présent gnomique (*enserrent*), du pluriel (*nous*) et du pronom universalisant (*tous*). Ce mouvement, étudié par la critique comme un trait définitoire de l'*oratio togata*, qui transforme l'expérience personnelle en une morale commune, se joue donc également au niveau phrastique, et l'hyperbate en est l'instrument principal.

En effet, la figure met en évidence le constituant ajouté *in extremis* en fin de phrase, augmentant de la sorte la saillance de son contenu sémantique – enseignement moral ou vérité générale. Plus le segment isolé est bref, plus l'hyperbate constitue une clausule frappante qui s'impose à l'esprit du destinataire comme dans l'exemple suivant :

222

(9) Je possédais encore une certaine liberté d'action, ou plutôt un certain détachement envers l'action elle-même, qu'il est difficile de se permettre une fois arrivé au pouvoir, *et passé trente ans*. (p. 63)

Ici, la transition entre les temps du récit et le présent gnomique, autorisé par la construction impersonnelle, est effectuée avant la construction détachée finale qui introduit une nuance supplémentaire à la morale : à la réflexion sur les contraintes liées à la fonction impériale vient s'ajouter, comme un passager clandestin, la question de l'âge ; à la perte de liberté due au pouvoir, l'empereur joint celle provoquée par la fuite du temps. C'est que l'hyperbate, en (8) et (9) tout comme dans l'exemple suivant, est un instrument privilégié de l'importante méditation sur le Temps dans *Mémoires d'Hadrien* :

(10) Les expérimentations hasardeuses de la jeunesse avaient pris fin, *et sa hâte de jouir du temps qui passe*. À quarante-quatre ans, je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, *éternel*. (p. 160)

La première phrase présente la forme en « , et », tandis que dans la seconde, c'est un adjectif seul qui se trouve postposé après une virgule – et à nouveau après une triade d'attributs. La première hyperbate coïncide avec une réflexion sur la temporalité et les âges de la vie et fait à nouveau intervenir une vérité universelle au sein du récit – la jeunesse jouit du temps qui passe. La seconde provoque le basculement dans

un autre régime temporel – l'impression d'éternité – par rapport aux trois qualités qui définissent le sentiment de soi éprouvé par l'empereur à quarante-quatre ans.

En jouant sur l'ordre des mots, en marquant une suspension, un arrêt momentané dans la progression syntaxique, l'hyperbate a donc partie liée avec le temps ; elle peut donner une forme sensible à une expérience du temps⁴¹. Dans (9), la clausule confère à la phrase une épaisseur temporelle en introduisant une autre dimension. Alors que le narrateur raconte ses jeunes années de formation, l'hyperbate joue sur une fausse clôture de la phrase et ouvre à un autre temps qui est celui des responsabilités à venir. Elle est donc prolepse au sens où l'entend la narratologie. En (10), l'adjectif postposé joue également sur une fausse clôture phrastique et étire le temps de la phrase, comme s'il soulignait le sentiment d'éternité éprouvé par l'empereur.

La clausule phrastique formée par l'hyperbate peut enfin coïncider avec la conclusion d'un chapitre ou d'une section. Ses effets s'en trouvent alors renforcés :

(11) Néanmoins, ce rêve monstrueux, dont eussent frémi nos ancêtres, sagement confinés dans leur terre du Latium, je l'ai fait, *et de l'avoir hébergé un instant me rend à jamais différent d'eux.* (p. 59)

La phrase combine la dislocation à gauche du COD, séparé du sujet par une relative appositive contenant un groupe participial détaché, avec une hyperbate dans laquelle l'infinitif prend la place de sujet, occupée auparavant par le *je* du narrateur. Le rêve effectué par ce dernier dans sa jeunesse est celui d'un voyage circumterrestre. L'expérience est certes spatiale, mais la phrase met à nouveau en jeu des questions temporelles : un *instant* de rêverie juvénile distingue à jamais Hadrien de ses semblables. Cette différence est d'autant plus marquée qu'elle intervient dans un segment qui représente la clausule de la phrase et la clôture d'une section.

41 Voir à ce sujet Michèle Aquien, « L'esprit de l'escalier : poétique de l'hyperbate », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate, op. cit.*, p. 337-346. Sur le temps chez Yourcenar, voir Bruno Blanckeman (dir.), *Les Diagonales du temps, Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, 2007.

Enfin, l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* permet de manifester et de transmettre l'effraction et le débordement de l'émotion du scripteur. On constate ainsi, lors de l'évocation de la mort d'Antinoüs, un accroissement quantitatif de la figure : tout se passe comme si les ruptures syntaxiques qu'elles engendrent étaient la marque d'une forme de « syntaxe affective⁴² » :

(12) Je lui demandai avec impatience la raison de ces pleurs ; il répondit humblement en s'excusant sur la fatigue. J'acceptai ce mensonge ; je me rendormis. Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, *et à mes côtés*. (p. 215)

(13) Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord. Tout croulait ; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondrèrent, *et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque*. (p. 216)

224

En (12), ce qui importe dans le second circonstant, ajouté après un *et* de relance, n'est pas tant la nuance spatiale que la présence d'Hadrien aux côtés d'Antinoüs la nuit avant la disparition de celui-ci. L'irruption de la première personne dans la phrase en position détachée, ajoutée à la cadence mineure, contribue à instaurer une tonalité pathétique dans tout le récit qui suivra. Dans l'exemple (13), la phrase ne joue pas sur l'effet de surprise engendrée par une clausule brève, mais sur un autre type de rupture rythmique en brisant l'emphase de la séquence ternaire initiale. Elle souligne ainsi le contraste entre ce qu'on pourrait appeler les « deux corps » de l'empereur, pour reprendre l'expression de Kantorowicz, l'évanouissement de l'un au profit de l'autre : à sa nature divine – le culte impérial assimilait Hadrien au Zeus Olympien – et à sa toute-puissance politique, se trouve opposé l'homme Hadrien, dépersonnalisé par l'article indéfini, individu quelconque renvoyé à son âge et à sa douleur. En jouant sur l'homophonie entre l'épithète et le participe passé, on pourrait dire que, *privé* d'Antinoüs, l'empereur se trouve renvoyé ou réduit à son seul

42 Sur le lien entre hyperbate et « grammaire affective », voir Delphine Denis, « L'hyperbate, ordre du cœur ? Grammaire et rhétorique aux siècles classiques », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.), *L'Hyperbate, op. cit.*, p. 57-69.

être *privé*. La prose de Yourcenar exploite les possibilités de contraste et de discontinuité offertes par l'hyperbate pour restituer les passions de l'empereur, accroc au « ton togé ».

CONCLUSION : SOUS LA TOGE, LE CLASSIQUE

L'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* est donc à la fois figure par inversion ou perturbation de l'ordre syntagmatique et par ajout. Si la première tend à l'imitation du rythme de la prose latine, en perturbant l'ordre des constituants de la phrase, j'ai déterminé trois fonctions principales pour la seconde : elle contribue au passage de l'expérience personnelle à des considérations générales d'ordre moral ; elle souligne la méditation sur le temps ; et, enfin, elle peut être au service d'une syntaxe affective et susciter une tonalité pathétique. À la lumière de l'hyperbate, on peut revenir à la question initiale sur la langue de l'empereur : en maintenant la dualité de la figure⁴³, Marguerite Yourcenar déploie une prose en tension entre l'antique et le moderne, qui emprunte son phrasé tantôt aux grands prosateurs latins, tantôt aux moralistes classiques⁴⁴. Car, *in fine*, le style « togé » est sans doute plus proche des moralistes du XVII^e siècle que de ce que l'auteur nomme le « français de [s]on temps ». En privilégiant la forme canonique de l'hyperbate par ajout (« , et »), Yourcenar se montre bien en deçà des expérimentations syntaxiques de son siècle, que ce soit celles du « style 1900⁴⁵ », coupé et discontinu, ou celles diverses du Nouveau Roman qui lui sont contemporaines⁴⁶.

43 « Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, écrit Yourcenar dans ses *Carnets*, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre ; voir en eux deux facettes différentes, deux états successifs du même fait, une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple. » (p. 332.)

44 V. Bessières, « Stylistique du roman "togé" », art. cit., p. 44-45.

45 Voir à ce sujet les analyses de Christelle Reggiani sur les figures d'ajout par-delà le cadre phrastique, de Péguy à Aragon (« Figures de la prose », dans A.-M. Paillet et C. Stolz [dir.], *L'Hyperbate*, op. cit., p. 71-78).

46 Voir Julien Piat, *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 ; Frédéric Calas, « Aux frontières de l'hyperbate : la suspension chez Sarraute », dans A.-M. Paillet et C. Stolz (dir.),

Alors que la modernité au xx^e siècle repose entre autres sur des figures d'ajout après une ponctuation forte⁴⁷, bouleversant les limites graphiques de la phrase⁴⁸ et permettant des variations rapides de point de vue, la prose monodique des *Mémoires d'Hadrien* ne bouscule que faiblement les frontières de la phrase. Aussi l'hyperbate dans *Mémoires d'Hadrien* est-elle à l'image de sa prose : classique. Et c'est de sa récurrence et de sa régularité, c'est-à-dire de son caractère matriciel⁴⁹, qu'elle tire sa figuralité.

L'Hyperbate, op. cit., p. 283-294 ; et C. Stolz, « 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.

- 47 Voir Michèle Noailly, « 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.
- 48 Ce qui conduit Antoine Gautier à nommer « annexes graphiques » ces compléments après un point (« "La pause et l'effet" : hyperbate et segmentation graphique », dans A.-M. Paillet et C. Stolz [dir.], *L'Hyperbate*, op. cit., p. 103-116).
- 49 Sur les inversions matricielles, voir M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, op. cit., p. 96 sq.

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.

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 « thyrses » 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 thyrses ». 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 |